

SILENCIO MARGINAL

Memorias del rock argentino

Introducción

El Silencio Marginal no es un vacío en la música. Es el silencio que utiliza cada músico para componer frente a cualquier intento de opresión. A mediados de los '60, el rock argentino surgió como un movimiento que trastocó los principios de un Estado conservador, posicionándose desde en un espacio contracultural. A pesar de que muchos historiadores coinciden en que fue uno de los movimientos artísticos que menos sufrió la represión estatal, nuestros entrevistados dan cuenta de que las persecuciones existieron: en la censura de discos, detenciones diarias e irrupciones en recitales.

A través de los testimonios de los protagonistas, buscamos diseñar la cartografía de la construcción de nuestro rock como cultura popular. Lugares como el Instituto Di Tella, Plaza Francia, La Perla y La Cueva fueron los principales puntos de encuentro de las diferentes bandas que se formaron en Argentina. Influencias latinoamericanas -Los Shakers o Los Teen Tops- y norteamericanas e inglesas -Jimi Hendrix, Bob Dylan, Elvis y principalmente The Beatles y The Rolling Stones- resultaron ser la materia prima de este movimiento.

Silencio Marginal es el arma más poderosa que el músico de rock argentino de los '60 tuvo a su alcance para quebrantar imposiciones y estructuras, planteándose desde sus inicios que había una batalla que ganar en la arena simbólica del poder. Es la dicotomía entre dos mundos: uno que intentó exterminar todo brote contracultural que atentaba contra las costumbres conservadoras establecidas, y otro que nació en la entraña de un movimiento creativo y experimental y que tuvo como fin la libertad en pro del amor y la paz.

Este trabajo, dotado del recuerdo y la nostalgia de los entrevistados, brinda infinidad de anécdotas compartidas entre los artistas en sus diferentes etapas: desde cómo Javier Martínez se planteó cantar en castellano en el pequeño cuarto de Héctor Starc, pasando por la detención de Black Amaya y Pappo en una plaza de Chacarita mientras comían un pancho hasta la noche en que Willy Quiroga acompañó a B.B King al aeropuerto después de compartir una cena.

Comenzaron con letras de amor y traducciones de temas ingleses al español. Lo lírico y poético se hizo presente con la aparición de Almendra, Manal y Los Gatos. Desde Quilmes, Vox Dei trajo sus aires de rock pesado. En el barrio de Belgrano, nació el primer dúo acústico: Pedro y Pablo y, en la ciudad de La Plata, un grupo de entrerrianos comenzaron la vida en comunidad, imprimiéndole al rock un estilo psicodélico: La Cofradía de la Flor Solar. En la antesala de los '70, Norberto Napolitano, después de un viaje por Europa, plasmó en Pappo's Blues el estilo que lo acompañaría por el resto de su trayectoria. Luis Alberto Spinetta - influenciado por el rock inglés de Led Zeppelin- dio a conocer su faceta más vertiginosa de la mano de Pescado Rabioso, mientras que otra parte de Almendra se volcó al rock progresivo: Aquelarre.

Si hay una veta que se desprende de una situación apremiante como la que vivían los artistas, es el exilio. España, México y Brasil fueron los destinos que eligieron algunos de los entrevistados para escapar de la represión artística y desarrollar su actividad con mayor tranquilidad. En España, se abrió una grieta en la rígida sociedad franquista y el rock argentino -en manos de Aquelarre, La Cofradía de la Flor Solar, Miguel Cantilo y Miguel Abuelo- llevó su impronta a la península. En ese contexto, la gira de Aquelarre fue significativa no sólo por el éxito alcanzado sino porque se trató del primer acercamiento de los españoles al rock en castellano.

Biografía

El movimiento tuvo una continuidad que le permitió crecer década a década, comprometiéndose artística y socialmente. El Rock Argentino es la demostración pura de que “*si las luces se juntan a la par, es mentira el silencio marginal*”.

Eduardo Casali, Lautaro Castro y Maximiliano Ceci son estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social con orientación en Periodismo de la Universidad Nacional de La Plata. Hace más de dos años vienen trabajando en el ámbito de la música nacional, principalmente en el rock. De principios de 2012 a fines de 2013 realizaron un programa radial, *Destino Kamchatka*, emitido por FM Difusión Berisso (98.1), basado en la realización de entrevistas a diversos músicos y artistas del ámbito local y nacional. A mediados de 2012, se embarcaron en su primer trabajo bibliográfico: *Silencio Marginal*.

Contacto

Eduardo Casali: eduardocasali.a@gmail.com

Lautaro Castro: castrolautaro8@gmail.com

Maximiliano Ceci: maximiliano.cec88@gmail.com

Agradecimientos

En primer lugar, a los músicos Claudio Gabis, Rodolfo García, Willy Quiroga, Emilio Del Guercio, Ciro Fogliatta, Black Amaya, Héctor Starc, Kubero Díaz y Jorge Durietz por su predisposición, tiempo y compromiso brindados. A nuestra Directora, Alcira Martínez, quien nos guió durante todo el proceso de trabajo. Y a nuestras familias, amigos y todas aquellas personas que nos apoyaron en este camino.

Memoria 1: Rodolfo García

En la esquina de las Avenidas Callao y Corrientes todo es frenesí. Bocinas de autos, colectivos y motos que circulan por la Ciudad, el paso apresurado de la gente que sale y entra de las escaleras del Subte, las puteadas de los tacheros. El olor a café tostado que sale de la puerta del bar La Ópera ayuda por un momento a entrar en un mundo totalmente diferente. El antiquísimo y despintado edificio ha sido tradicionalmente cuna de reuniones, debates, recuerdos, alegrías y tristezas. Un pedazo de historia de la Capital Federal.

Adentro espera sentado otro pedazo de historia. Toda su atención se centra en un ejemplar de un matutino porteño, algo arrugado ya por las manos de los clientes más tempraneros. Sólo un suave toque en el hombro lo hace volver en sí.

Rodolfo García tiene cara de bonachón, de tipo tranquilo e imperturbable. Sin embargo, esta tranquilidad no parece corresponderse con su vida diaria. Entre su actividad semanal como coordinador en el área de música del ECuNHi (Espacio Cultural Nuestros Hijos) y programador de conciertos en el mítico bar La Perla de Once, además del tiempo que destina a la familia y amigos, está siempre activo.

Rodo es una parte importante de eso que, desde su nacimiento, mucho tardó en llamarse Rock Nacional. Almendra, Aquelarre, Tantor y tantísimos escenarios compartidos junto a infinidad de amigos artistas que la música le dio. Desde su batería, fue uno de los tantos que en los '60 tomaron la posta de la resistencia cultural, la que no quería que la Argentina tomara rumbos oscuros y autoritarios.

No es casualidad que los actuales dueños de La Perla (descendientes de los primeros propietarios) hayan pensado en Rodolfo para encargarse de llenar la grilla de artistas que tocan cada fin de semana en el histórico bar ubicado en el barrio de Balvanera, frente a Plaza Miserere, y que fue remodelado en 2010. Porque García es amigo de muchísimos músicos que a mediados de los '60 se daban una vuelta por Av. Rivadavia 1800 y con quienes se contacta frecuentemente para concretar sus shows a lo largo de cada mes del año. Javier Martínez, Alejandro Medina, Miguel Cantilo, Ricardo Soulé, Pipo Lernoud, Pajarito Zaguri, Litto Nebbia eran algunos de los primeros rockeros argentinos que iban a La Perla, aunque no para tocar sino para tomar un café y charlar: *“Fue importante como punto de encuentro. A veces hablo con periodistas que creen que en los '60 en el bar se hacía música. La realidad era que estaba abierto las 24 horas del día y es por eso que los grupos de músicos que estaban generando el rock argentino iban ahí. Por ejemplo venían de Plaza Francia o del centro de la ciudad y elegían a La Perla como punto de encuentro. No era un bar musical. Por algo “La Balsa” se compuso en el baño. Porque no te dejaban tocar la guitarra en las mesas. Era la cuna de la bohemia, tipos que hacían tiempo para tomar el tren, estudiantes universitarios, cineastas, poetas y por supuesto, músicos. También estaban las librerías de calle Corrientes abiertas día y noche y muchos otros bares más en distintos barrios”*.

No era habitué del bar del Once. Todos los miembros de Almendra vivían en Belgrano, un barrio bastante alejado de la bohemia del centro porteño. Rodo junto a Luis Alberto Spinetta, Emilio Del Guercio y Edelmiro Molinari preferían frecuentar bares de la zona: *“Había uno en Barrancas de Belgrano que se llamaba Parque Bar y que era una mezcla de todo, desde estudiantes hasta burreros. Terminábamos los ensayos y muchas veces salíamos a caminar un*

rato y buscábamos un lugar para charlar de lo que sea. Como sabíamos que estaba abierto las 24 horas íbamos siempre, no fallaba”.

Ya desde pequeño Rodolfo tuvo contacto con la música. El sonido de la radio era una constante en su hogar: *“En casa se escuchaba de todo, desde tango y folklore hasta música internacional, lo que en esa época se llamaba música juvenil y no tenía nada que ver con el rock”*. El rock and roll. La aparición de ese fenómeno frenético que venía de los Estados Unidos fue el quiebre que marcó sus gustos musicales y, fundamentalmente, la predilección por la *bata*. *“De pibe empecé a estudiar acordeón a piano, no porque me enloqueciera, sino porque no tenía preferencia por ningún instrumento. Pero cuando apareció el primer rock and roll fue un golpe, un mazazo que cambió todo. En ese momento tenía diez años y empecé un proceso en el que el acordeón ya no me representaba ante esa música que me había impactado tanto. A partir de ahí empecé a inclinarme de a poquito a aprender a tocar la batería”*.

La pasión por la música definitivamente había brotado dentro del joven Rodolfo. Golpeaba la mesa con sus manos e improvisaba diversos ritmos con ellas. Después consiguió un tambor y, a falta de platillos, se las arreglaba con las tapas de las cacerolas de su mamá. Autodidacta, él solo se las arregló para ir encontrando un estilo.

A puro ruido transcurrió la infancia de Rodo en el tranquilo barrio de Belgrano. Sus padres estaban contentos de que su hijo encontrara algo con qué entretenerse aunque nunca imaginaron que ese gusto por la música adquiriría cada vez más compromiso y dedicación de su parte, a tal punto de querer vivir de las canciones.

— **¿Cómo tomaron tus padres el hecho de que quisieras dedicarte a la música?**

—*La familia media buscaba que su hijo consiguiera un trabajo estable y en blanco. Era entrar a laburar en un banco y quedarte para siempre ahí para tener el tema económico resuelto. Pero yo aspiraba a vivir de la música, era una pasión, aunque no estaba muy seguro de poder lograrlo. Era muy riesgoso y además tenía a tu familia en contra porque veían que no tenías demasiado futuro.*

— **¿A qué edad tuviste tu primera banda?**

—*A los 17, Los Larkings se llamaba. Al principio fue complicado formar una banda porque en el barrio no había nadie con las mismas inquietudes que yo. Pero un día me llamaron de un grupo en el que tocaba un tecladista amigo. El batero les había fallado y necesitaban uno. Pero yo no tenía batería, solo un tambor y un plato. Igual, suplí la ausencia y la pasé muy bien. Poco tiempo después quedé fijo y en un ensayo nuestro fue que conocí al Flaco.*

Las constantes visitas de Spinetta – en ese entonces de trece años- a los ensayos de Los Larkings lo acercaron poco a poco a Rodolfo y esto comenzó a unir las piezas para el futuro armado de Almendra. Con el correr de los meses, Rodo quiso incluir al Flaco en la banda, pero sus compañeros no aceptaron porque era mucho menor: *“Todavía no tocaba nada. Era un pibito cuatro años menor que yo. Pero ya a esa edad era un entusiasta de la música”*.

Al mencionarle a Luis, sonrío como si se acordara de alguno de los tantos momentos que compartió junto a él dentro y fuera de los escenarios: *“Me di cuenta que era un tipo diferente por cómo percibía la música, como oyente. Siempre que hablábamos como consumidores de música, él iba a lo profundo de los temas. Por ejemplo sabía percibir cuándo un arreglo estaba groseramente hecho o analizaba las letras. Le ponía atención a esos detalles,*

algo que cuando sos pendejo no te calienta. De pibe te importa el ritmo, un estribillo. Pero el Flaco era distinto en eso. Era un tipo muy formado desde chico, sabía inglés, leía a Cortázar”.

Almendra es dulce y suena lindo

Con algunos de los músicos que integraban Los Larkings más la inclusión del Flaco Spinetta, Rodo García emprendió su segunda experiencia en una banda: Los Beatniks. Pero al existir otro conjunto con ese nombre (integrado entre otros por Moris y Pajarito Zaguri), finalmente decidieron llamarse Los Mods. Gracias a una serie de concursos ganados, llegaron a tocar en vivo en Canal 13. Ese día fue que se cruzaron a Litto Nebbia y sus Gatos Salvajes: los artífices del rock nacional comenzaban a conocerse. *“El Flaco iba al Instituto San Román, una escuela católica del barrio. Edelmiro y Emilio iban a la misma y ellos tenían otra banda (Los Sbirros) que la integraban todos alumnos del colegio. Entonces cuando ensayábamos con Los Mods, Edelmiro solía venir a vernos y cuando terminábamos, a veces nos quedábamos tomando mates, hablando de música, escuchando radio o nos íbamos a un bar a tomar algo”.*

En esos encuentros, vieron la posibilidad de disolver los dos grupos y armar uno nuevo. La palabra Almendra era agradable al oído y esa fue una razón suficiente para que le diera el nombre a la banda: *“En las letras, las palabras son importantes no sólo por su significado sino también por su sonido. Las palabras tienen música al nombrarlas”.*

Hubo que esperar un año para que el grupo se formara oficialmente porque Rodolfo tuvo que hacer el servicio militar en Río Gallegos. Finalmente, en 1969, nació uno de los grupos fundadores de nuestro rock.

Por ese entonces, el rock nacional -como hoy se lo conoce- aún no existía. Los jóvenes músicos locales sólo cantaban canciones en inglés, influenciados fuertemente por el rock anglosajón representado en los británicos The Beatles y The Rolling Stones o el rhythm and blues americano de Chuck Berry y Elvis Presley. Sin embargo, comenzaban a asomar algunas canciones en castellano que poco a poco irían despertando el interés de nuestros artistas, a pesar de que socialmente el rock en castellano no había ganado muchos adeptos.

— ¿Cómo surge en ese contexto hacer rock en español cuando no era algo habitual?

—Fue un camino que costó encontrarlo. Por ejemplo ibas a tocar a un cumpleaños y tocabas un tema que alguno de la banda había compuesto. La gente lo escuchaba y aplaudía. Pero después otro hacía un tema de Los Beatles y la se aplaudía el triple. El público lo consideraba un logro importante porque conocía el tema. Entonces, eso te llevaba a pensar si realmente convenía elaborar una canción, los arreglos, la letra, si después a la hora de los bifes no interesaba tanto como un tema en inglés. Había como una aceptación acerca de eso.

— ¿Y a vos en ese tiempo no te despertó la curiosidad de hacer algo en castellano?

—Lo que pasa es que cantar en castellano estaba relacionado a los grupos comerciales y en un amplio sector de la juventud no era visto como algo piola, era grasa. Entonces llevaba todas las de perder.

—Pero en algún momento cambiaste de idea...

—Sí, obviamente. Creo que Litto Nebbia influyó mucho. En la época de Los Gatos Salvajes ya hacían temas de él en castellano. Fue el primer grupo que hizo rock en nuestro idioma. La

música de Litto, además de ser propia y de acá, tenía cierto aire sudamericano, acordes tipo bossa nova y era original. Entonces él mostró un poco el camino, que era posible hacer música genuina y en castellano. Eso ayudó mucho a otros grupos.

La actitud de cambio unificó el camino

Fueron los primeros conciertos en el centro porteño los que acercaron a los Almendra a los músicos del resto de los grupos pioneros de nuestro rock, como Manal, Los Gatos o Vox Dei. En los pasillos de los teatros, en algún bar con un trago de por medio luego de un recital o en la casa de alguno de ellos: *“Los viernes generalmente nos juntábamos a hacer zapadas, llevábamos los instrumentos y nos mezclábamos”*.

Esta especie de comunión entre los músicos no había ocurrido antes. Había algo que los unía, que los conducía por un mismo camino y los identificaba. Ellos avanzaban convencidos. Quizá en un principio sin tener conciencia de todo lo que generarían, pero avanzaban. El incipiente rock argentino no sólo tuvo canciones bonitas en castellano como carta de presentación. Lo valioso era lo que expresaban esas canciones: una postura clara, firme, transformadora e inédita frente a un rancio y represivo gobierno de facto que conducía los destinos del país. Partícipe fundamental de esta movida, Rodo no puede evitar inflar el pecho cuando recuerda aquellos años de creación artística permanente y renovadora. Le rebalsa de orgullo: *“La actitud de nuestro grupo y la de otros tantos era política aunque no en el sentido partidario. Era política frente a una dictadura que te perseguía, quemaba libros, te censuraba, te clausuraba lugares donde tenías que tocar. Teníamos todas en contra. Es decir, era política la decisión de ese régimen en contra tuyo y también la nuestra era una respuesta política. El hecho de seguir adelante y no amedrentarte, de no escribir boludeces para que no te censuren. Esa era una actitud política. Y también lo era que hubiera tanta gente identificada con la propuesta que nosotros teníamos y cuando digo ‘nosotros’ no digo Almendra solamente sino todos los grupos de esa época”*.

— ¿Cómo se dio esa identificación?

—Nosotros convocábamos a la gente a través de una actitud, no sólo con una música linda. Una actitud de rechazo frente al autoritarismo de esa dictadura. Empezamos con diez personas, después fueron cien, luego quinientas y así. También participábamos en eventos sociales y políticos, como los festivales, que si bien no eran nuestra función principal, también nos sumábamos porque coincidíamos con determinadas posturas de grupos sociales o políticos.

El calabozo era prácticamente como una segunda casa para Rodo y para muchos músicos que formaron parte del destape del rock en el país. Estar un día entero demorado, incomunicado y la lógica preocupación de sus padres por desaparecer durante tantas horas ya era algo rutinario para él. *“Generalmente te veían con el pelo largo y te levantaban. Casi siempre por averiguación de antecedentes. Estabas a la orden de un jefe de policía que si se le cantaba podía decir que te había encontrado tirando piedras aunque no fuera así y mandarte treinta días a Devoto. Te llevaban tres, cuatro veces seguidas en cana y llamaban a tu viejo para que te fuera a buscar a la comisaría. Llegaba un punto que se podría de la situación y te decía ‘che dejate de hinchar las pelotas, cortate el pelo’ ”*.

Si hay algo que caracterizó a Almendra es que los cuatro integrantes del grupo hacían mucho hincapié en las letras, en la poesía. Buscaban dejar un mensaje muy profundo que diera lugar a múltiples interpretaciones y, fundamentalmente, no levantasen demasiadas sospechas.

“Éramos muy hincha pelotas con la lírica, también con lo musical, por supuesto. Nosotros planeábamos infinidad de estrategias para sortear los obstáculos que te iban poniendo. De eso dependía que sobreviviera esta música o muriera. Porque ese era el objetivo de los tipos, que muriera”.

*“Se ríe el niño dormido
quizás se sienta gorrión esta vez
jugueteando inquieto en los jardines de un lugar
que jamás despierto encontrará.
Que nadie, nadie, despierte al niño
déjenlo que siga soñando felicidad
destruyendo trapos de lustrar
alejándose de la maldad”*

[“Plegaria para un niño dormido”. Almendra. 1969]

Con dos discos en su haber (*Almendra* y *Almendra II*) y un presente inmejorable, la banda se presentó el 14 de noviembre de 1970 en la primera edición del *B.A Rock*, un festival organizado por los editores de la revista *Pelo*, Daniel Ripoll y Oscar López, y que reunió a los principales figuras del rock argentino de entonces. Nadie imaginaba que ese sería uno de los últimos shows de Almendra en vivo. Pocos días después llegó la noticia de la separación, la cual tuvo múltiples versiones y ninguna confirmada. *“Luego de la salida del segundo disco, estábamos arrancando una nueva etapa. Pero de pronto se truncó el proyecto y realmente lo sentí porque creía que daba para un desarrollo bastante largo. Pero lamentablemente, las cosas sucedieron así”.*

Aquelarre: rock de exportación

A Rodo ni se le pasó por la cabeza detener la marcha tras la disolución del grupo. Junto a Emilio del Guercio plantearon (incluso aún formando parte de Almendra) la posibilidad de formar un nuevo conjunto. Y así fue que ambos dieron nacimiento al proyecto de Aquelarre, junto a Héctor Starc en guitarra y Hugo González Neira en los teclados. Mientras tanto, el resto de los integrantes de Almendra también continuaron distintos caminos: Spinetta formó Pescado Rabioso y Edelmiro Molinari inició su experiencia en Color Humano.

Era 1971. Eduardo Plá filmaba "Ayer Buenos Aires Hoy" con colaboración de Marta Munujín, mostrando imágenes de fines de los '60 y mezclando escenas de rock y diferentes formas de vida, todo en una compaginación desordenada, aleatoria, simétrica y efectista a la vez que formó parte de un ciclo de cineastas marginales en la Ciudad. En tiempos de un Chile socialista y con ansias de verdadero cambio, Pablo Neruda recibía un merecido reconocimiento a su valiosa pluma con el Premio Nobel de Literatura. En ese año también, se dio rienda suelta a Aquelarre.

Sin embargo, la banda no comenzó a tocar inmediatamente. Se tomaron un año para encontrar un perfil que los diferenciara del resto de los grupos -fundamentalmente, de Almendra-. Y verdaderamente lo lograron con una compleja fusión de distintos estilos, basada en la improvisación y lo experimental, que brindaba una propuesta original para la música de entonces. Sin embargo, Rodo y el resto de sus compañeros sabían que no tendrían la inmediata

adhesión del público y de la prensa a pesar de que allí estuvieran dos ex Almendra: *“Nos costó. En Argentina vos empezas un proyecto nuevo y lo hacés de cero. No arrancás a la altura del anterior, te toman examen de nuevo. Por ahí teníamos cierta ventaja porque la prensa nos conocía y nos prestaba algo más de atención, pero otra vez estábamos en el lote de lo nuevo y teníamos que remarla. Pero fuimos bien recibidos”*.

Si hay una veta que caracterizó a Rodolfo García en sus tiempos de Aquelarre fue su fuerte participación en el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), que no sólo abarcaba artistas de rock sino también de tango, folclore, orquestas sinfónicas y hasta quienes tocaban en los cabarets. Sus compañeros de banda también estaban ligados, aunque en menor medida. *“En 1973 me presenté como candidato junto a muchos colegas como Lito Nebbia, Santiago Giacobbe y Roque Narvaja en una lista de unidad y ganamos. Asumí como miembro del Consejo Directivo del Sindicato y nos dedicábamos a asuntos estrictamente gremiales vinculados a los músicos. Nada relacionado con alguna agrupación política”*.

Esta última aclaración de Rodo no es casual. El SADEM fue uno de los sindicatos más perseguidos ya que no respondía a la línea de la CGT Oficial que, bajo fuerte influencia de la Unión Obrera Metalúrgica y la derecha peronista, estaba en plena lucha contra las agrupaciones armadas revolucionarias que también buscaban el apoyo del General. El Movimiento Peronista estaba dividido, la violencia social se acrecentaba y Rodo, desde su rol gremial, experimentó esa situación bien de cerca. Él, como la mayoría de sus colegas que lo acompañaban, no militaba en ninguna agrupación o partido político. Pero lo que realmente molestaba era que el SADEM estaba abiertamente en contra de la llamada “burocracia sindical” y esa postura le valió al Sindicato constantes amenazas por parte de la Triple A.

El clima espeso que se vivía no amedrentó a Aquelarre, que se presentó en varias ocasiones para apoyar distintas causas: por ejemplo tocaron varias veces para la Gremial de Abogados, que agrupaba a juristas defensores de presos políticos como Rodolfo Ortega Peña o Eduardo Luis Duhalde.

***“Violencia en el parque de la ciudad,
terror en las rutas hay
y así convierten tus manos en fuego, mañana.
Quién te puede, quién te puede parar
cuando el ave sopla luz de libertad
todos juntos están en el parque
cantando canciones del cielo final”***

[“Violencia en el parque”.Aquelarre. 1973]

En 1975, entre el difícil clima social y la búsqueda de nuevos desafíos, el grupo decidió emigrar a España. Con cuatro discos en su haber -*Aquelarre* (1972), *Candiles* (1973), *Brumas* (1974) y *Siesta* (1975)- estaba maduro para hacerlo y era económicamente viable: *“Los conciertos que hacíamos en el Coliseo los bancábamos nosotros y haciendo números llegamos a la conclusión de que bancar un concierto en el Coliseo era igual que poner al grupo en España. Y como no habíamos ido nunca decidimos hacer esa jugada para ver qué pasaba. Nos salió muy bien porque nos quedamos dos años y medio, arrancando de cero”*.

Cuando Aquelarre recaló en la península, se encontraron con una situación similar a la que había experimentado Argentina diez años atrás. En el país europeo el rock se cantaba sólo

en inglés y hacerlo en castellano era algo impensado. Pero fue Aquelarre el primer grupo argentino que llevó nuestro rock por aquellas tierras. “*Cuando llegamos allá nos dimos cuenta que ellos estaban muy atrasados con respecto a lo que nosotros veníamos haciendo en relación al lenguaje musical. Nos encontramos con un público bastante virgen al que le cantabas una poesía media hermética y los tipos se preguntaban ‘¿Qué está diciendo?’*”.

La llegada de la banda se dio sólo dos meses antes del fallecimiento de Francisco Franco, que puso a fin a 37 años de gobierno dictatorial. Sin embargo, aún después de la muerte del General, muchas regiones de España continuaban mirando con desconfianza el hecho de hablar- y sobre todo cantar- en castellano. Eso pudo vivenciarlo Aquelarre en su paso por Cataluña y Rodó da un ejemplo interesante en relación a la música instrumental: “*En muchas ciudades, aunque principalmente en Barcelona, había muchos grupos y muy buenos que tocaban música instrumental, y hacían ese estilo porque existía el franquismo. A todas las regiones de España no castellanas—como pueden ser Galicia, Cataluña o el País Vasco—les imponían un centralismo cultural muy fuerte y estaban prohibidos todos los demás idiomas. Entonces los grupos como una forma de resistencia a eso hacían música instrumental*”.

Barcelona, Ibiza, Madrid fue el itinerario de Aquelarre en España con shows todos los fines de semana. La experiencia fue un éxito pero a fines de 1977 analizaron la posibilidad de regresar al país para hacer un show despedida: “*Había una gran satisfacción por lo hecho, pero como grupo ya no teníamos objetivos que cumplir. No queríamos separarnos en España sino con un show acá. Y así fue: tocamos el 15 de diciembre del ‘77 en el Luna Park*”.

El período nefasto: Tantor y la vuelta de Almendra

El desenvolvimiento de la música instrumental que pudieron apreciar en Barcelona fue algo que interesó mucho a Rodolfo García y a Héctor Starc, quienes comenzaron a planear una futura incursión en ese estilo. Era el preludio del nacimiento de Tantor.

El proyecto de la nueva banda se concretó a principios de 1978. Starc estaba en contacto desde hacía un tiempo con Machi Rufino, bajista que había tocado en Pappo’s Blues con el Carpo y en Invisible junto a Spinetta. Se formó un trío de fusión y jazz rock, propuesta musical que no tuvo la trascendencia de la que sí gozaron Almendra y Aquelarre. Entre el primer disco (*Tantor*, 1979) y el segundo (*Mágico y Natural*, 1982), ocurrió el regreso de Almendra. Fue una idea que nació de Alberto Ohanian, en ese entonces abogado de Spinetta, y que prendió rápidamente en los cuatro integrantes del grupo. Ocho shows en Buenos Aires, una extensa gira por el interior del país, un disco en vivo (*Almendra en Obras*, 1980) y otro de estudio (*El valle interior*, 1980) fue lo que dejó el reencuentro de la mítica banda.

Una tarde de septiembre de 1980, Rodolfo García y Emilio Del Guercio se sentaron en una de las mesas de un restaurant marplatense, a la espera del show presentación del último disco. Tan sólo un minuto después de su llegada, tres tipos se ubicaron en una mesa cercana. Dos de ellos no perdían de vista en ningún momento la mesa de los artistas, a pesar de querer pasar inadvertidos leyendo la carta uno y un periódico el otro. Emilio se inquietó y dijo en voz baja:

—*La puta madre. Otra vez.*

—*Sí, están en todos lados. Comamos rápido y vayamos al hotel.*

Emilio llamó al mozo para hacer el pedido y Rodolfo aprovechó para ir al baño. Unos segundos después, se levantó el tercer tipo y fue también hacia los sanitarios.

El Proceso de Reorganización Nacional, en marcha desde hacía cuatro años, había marcado la cancha y así se lo hizo saber al cuarteto de Belgrano en su vuelta. Además de los de Buenos Aires y Mar del Plata, el grupo tenía conciertos pautados en grandes estadios de La Plata, Rosario, Córdoba y Mendoza. Pero las trabas del poder de turno complicaron los planes: *“Intentaron impedir nuestra actuación con un radiograma emitido a todo el país por el Ministerio del Interior. Un contrasentido, porque quienes manejaban esos estadios respondían al gobierno”*.

El radiograma del que habla Rodo, el 12782/803 y fechado el 4 de diciembre de 1979, decía lo siguiente: “La banda Almendra ejecuta el género musical denominado rock nacional y sus integrantes hacen alarde de su adicción a las drogas, circunstancia que incluso es insinuada en las letras de algunas canciones que interpretan, como así también el desenfreno sexual y la rebeldía ante nuestro sistema de vida tradicional”.

A pesar de las presiones gubernamentales para que ninguno de los shows se realizara, finalmente se llevaron a cabo aunque bajo estrictas medidas de control que incluyeron: informes con antecedentes de los músicos, análisis previo de las letras de las canciones, filmación de los conciertos por parte del personal policial, detenciones masivas (197 en La Plata), entre otras condiciones.

Tomar la oscuridad para hacer la luz

En 1982, luego de la reunión de Almendra, Rodolfo García retomó Tantor. Sin embargo, la incursión en la música instrumental no duró mucho tiempo más: en febrero del año siguiente el trío devenido en cuarteto (con Marcelo Torres en lugar de Machi Rufino y la inclusión de Babú Cerviño en los teclados) dio su último concierto en el Festival de La Falda.

Se respiraban otros aires en el país. Luego del fracaso de Malvinas, el Proceso dictatorial estaba agotado y se allanó el camino para las imperiosas elecciones presidenciales, previstas para octubre de 1983. Poco antes de dejar la presidencia, Reynaldo Bignone –último mandatario de facto- dijo “aquí no ha pasado nada” y dictó el decreto 2726/83, que ordenaba la destrucción de la documentación existente sobre la detención, tortura y asesinato de los desaparecidos, así como del *Documento Final sobre la Lucha contra la Subversión y el Terrorismo* que dictaminaba la muerte de los secuestrados. Potenciar el olvido era la cuestión para los dinosaurios del poder. Afortunadamente, la joven democracia -con altibajos- se encargó de alentar lo contrario en sus treinta años de vida: memoria, verdad y justicia.

Rodolfo García va por ese camino y está orgulloso de que así sea. Durante toda su vida fue un luchador y eso es lo que lo motiva a seguir adelante. Siempre lo ha hecho con armas nobles y hoy –alejado de la práctica profesional de la música, pero siempre dispuesto para tocar con amigos- ocupa gran parte de su tiempo en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNHí), una propuesta impulsada e iniciada en 2008 por las Madres de Plaza de Mayo y a la que fue invitado a participar por pedido de su amiga Teresa Parodi. El ECuNHí funciona en el predio de la ex ESMA, que fue durante la última dictadura militar el más grande y activo centro clandestino de detención y tortura. Allí se realizan talleres y propuestas culturales de todo tipo en distintas ramas artísticas y, como no podía ser de otra manera, Rodo es uno de los encargados del área musical junto con la folclorista María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma.

Abocado a la producción de espectáculos, cuenta que actualmente está armando un espacio para bandas que se llama “Escenario Rock”, donde cada jueves tocan dos o tres grupos con entrada gratuita. Además, hay convenios con PAMI para que adultos mayores realicen talleres o con el Ministerio de Educación que invita a chicos a participar de diferentes propuestas.

— **¿Cómo fue revalorizar la carga negativa de ese lugar?**

—*Fue muy duro al principio. El trabajo más arduo lo hicieron antes de que llegue yo, porque cuando tomaron las instalaciones del predio estaba todo desolado, no había nada. Teresa y los primeros colaboradores se sentaron en el suelo a pensar qué hacer, arrancaron bien de cero. Un poco la idea de ella y de las Madres es revertir ese pasado oscuro allí dentro y transformarlo en un lugar de vida y recreación. Creo que en los últimos años se han logrado muchas conquistas, que son reivindicaciones de mi generación y que yo había dado por perdidas.*

Memoria 2: Claudio Gabis

Con la barba más recortada que en los '60, Claudio Gabis abre la puerta de la casa de su amiga Laura en el corazón de Constitución antes de retornar a España donde está radicado hace más de 24 años. Camina inquieto de un cuarto a otro.

En la antigua habitación, un piano de cola sobre la izquierda y otro de pared, a la derecha, instrumentan en silencio la sonoridad de la escena. Frente al atril de canto, el guitarrista que no canta en vivo, da cátedra de cómo el rock adquirió contenido e ideología para dejar de ser un mero producto de mercado. *“El primero en proponer a través de sus letras y crear una atmósfera revolucionaria con canciones de protesta y otras figurativas, fue Dylan. Ya empezaba la psicodelia y la utilización de las drogas. De pronto a través de Dylan, cambia el rock. En sus comienzos, Los Beatles hacían muy buena música y muy lindas letras, pero todas ‘Mi amor’, ‘Nena’, ‘Te quiero’, ‘Dame la mano’. Todo era convencionalismo amoroso. Pero cuando van a un concierto de Dylan en el ‘65, durante la gira del disco ‘Highway ‘61- el primer disco totalmente eléctrico de Bob- , les cambia la croqueta”.* En aquel momento, las radios no pasaban temas de más de tres minutos hasta que aparece Dylan con *“Like a Rolling Stone”*. La pregnancia de su imagen, con el pelo raro y vestido estrambóticamente acorde a sus letras y música, da cuenta de que algo está pasando. Él, que estaba embarcado en el movimiento hippie, les cambia la visión a The Beatles y los introduce en su etapa más revolucionaria.

El ácido lisérgico estaba activo en las crónicas que se escribían desde Vietnam, en cada ráfaga de ametralladora que disparaban los jóvenes soldados estadounidenses mientras escuchaban música psicodélica por la radio. En este contexto, dentro de Estados Unidos surgió el movimiento hippie en contraposición del sistema y de la postura política del país en dicha guerra. *“Dylan, el movimiento hippie y el mensaje contestatario producto de la Guerra de Vietnam -a la cual habían mandado a muchos chicos- repercute en otros países, entre ellos la Argentina. Ese fenómeno que nace entre el ‘63 y ‘65 con aires de cambio, aterriza aquí y se manifiesta políticamente en universidades, escuelas y, en otros casos, con la lucha armada”.*

A mediados de los '60, llegan a la Argentina las ideas del movimiento hippie junto con la música psicodélica y provocan en muchos jóvenes ideas de cambio en repudio contra el sistema y contra las formas de percibir el amor, el sexo y la relación con la naturaleza. *“Yo no tuve participación política. Digamos que elegí el camino de la ideología rockera, obviamente con mi posición política. Pero no milité. Los rockeros, en general, mantuvimos una distancia de la militancia política. En algunos casos por intención propia y en otros, por ignorancia. El rock se caracteriza en casi todos lados por una falta de educación política”.*

En 1965, Claudio Gabis se compra su primera guitarra: *“Así como en el jazz la imagen clásica es el saxo, la guitarra es el instrumento del rock. Vos fijate que Fito, Charly o Calamaro son pianistas, pero cuando quieren rockear se ponen la guitarra”.* Tras los primeros acordes, comienza a encontrarse con un amigo que tocaba el piano. Al tiempo se suman un compañero del Colegio Nacional en la batería y un vecino propone cantar. Este último llama a su primo para tocar bajo. *“Él quería ser guitarrista pero lo agarramos entre todos y le dijimos: ‘Vos vas a tocar el bajo o no tocas’. Entonces se compró uno a regañadientes y formamos un quinteto que se llamaba Bubblin´Awe”.*

Bubblin' Awe se considera una de las primeras bandas psicodélicas de la Argentina. Si bien un grupo psicodélico en aquel momento experimentaba con drogas o tocaban bajo el efecto de la misma, los Bubblin' Awe no consumían. Eran pibes de 17 años de barrio que tenían a sus familias muy encima y eran muy rectas. Pero sí tenían una estética psicodélica debido a que hacían temas de Dylan, Hendrix, The Beatles y The Rolling Stones.

The happening y maravillas

A la salida del Colegio Nacional, Gabis caminaba por calle Florida hasta llegar al Instituto Di Tella. *“Ahí deambulaba por el Instituto e iba conociendo gente. Era un lugar de reunión. Había exposiciones, de todo. Pero principalmente iba porque sabía que me iba a encontrar con otros... raros”*. La sede, abierta en 1963, era dirigida por Jorge Romero Brest. El Di Tella fue el lugar que permitió que fluyeran las ideas artísticas e intelectuales que rondaban en el mundo por aquellos años.

En la década del '60 se llevaron a cabo varios “happenings”, que era un híbrido entre el teatro y los desarrollos de la plástica. El creador de este concepto fue el estadounidense Alan Kaprow que intentó integrar la vida y el arte, tratando de borrar la línea entre público y artista y así concebir un espectador activo. Si bien la principal expositora argentina fue Marta Minujín, en agosto del '67 se llevó a cabo el primer audiovisual del rock llamado *Beat Beat Beatles* realizado por Roberto Jacoby, Daniel Armesto y Miguel Ángel Telechea. En este espectáculo participaron Bubblin' Awe y la Banda de Gastón, un grupo de música en el que participaba como baterista Javier Martínez. Ese día un premonitor presentó a Gabis y Martínez y les insinuó que tendrían que hacer algo juntos. *“Javier ensayaba a una cuadra de donde lo hacía yo, en Caballito. Así que cuando terminábamos nos juntábamos a tomar una cervecita y charlábamos e íbamos planeando en secreto el proyecto del grupo”*.

En aquellos años, el circuito de la música bohemia pasaba por La Cueva de Avenida Pueyrredón. En el sótano, que en el '64 había cambiado de dueños para dejar de ser el Cabaret Jamaica, pasó a albergar a músicos de Jazz que zapaban e improvisaban en el escenario mientras en la atmósfera de humo, escritores y poetas clarificaban sus ideas. *“Javier ya era conocido en el ambiente musical y frecuentaba La Cueva. Yo era menor, no podía entrar. Ni Pappo, ni Luis Alberto, ni yo íbamos a La Cueva original y nunca la conocimos. Nos juntábamos en casas y bares corriendo el riesgo de ir en cana”*.

En la madrugada del 28 de Junio de 1966, el general Alsogaray irrumpió el despacho de Arturo Illia, que antes de dejar la Casa Rosada afrontó al hermano del ex ministro de economía anticipando lo que depararía al futuro de la Argentina. *“¿De qué violencia me habla? La violencia la acaban de desatar ustedes. El país les recriminará siempre esta usurpación”*. Un día más tarde, asumió el general Onganía, perteneciente al grupo de los azules y que contaba con el apoyo de Perón desde Madrid. Tras un mes de gestión, el gobierno dictatorial que se hizo llamar “Revolución Argentina” intervino las universidades jactándose de que era una institución que funcionaba como reducto para las ideas marxistas. Frente a esto, los estudiantes y profesores se movilizaron en defensa de las conquistas de la Reforma Universitaria de 1918 y fueron reprimidos la noche del 28 de julio. Este suceso, conocido como “La Noche de los Bastones Largos”, les valió el exilio a muchos intelectuales y fue el principio de la instalación de la Doctrina de Seguridad Nacional propuesta por los Estados Unidos para la política interna de los países latinoamericanos.

Luego de este episodio, las actividades culturales y artísticas también empezaron a estar en la mira de las fuerzas del orden. Onganía, que soñaba con tener un gobierno similar al de Franco en España, tenía como principal herramienta la represión policial y militar. Las reuniones de jóvenes comenzaron a verse como peligrosas y uno de los lugares que sufría constantemente abusos de la policía era La Cueva de Once que terminó por cerrar en 1967. En este contexto, Gabis y Martínez planificaban un grupo con raíces bluseras que apostaban a cantar en castellano. *“Javier ya tenía temas escritos y me había convencido de que tenían que ser en castellano. En un primer momento, torcí un poco la nariz con el hecho de hacer las letras en nuestro idioma. Pero cuando surgieron los temas de él, entendí las razones por las que quería que fuesen en castellano. Era para que nos entendieran y se hablara de cosas nuestras. Además había logrado un estilo de canto muy bueno”*.

En aquel año, Gabis y Martínez son convocados para musicalizar la obra teatral *Vietrock* que se desarrollaba en el Teatro Payró en la calle San Martín. Para realizar este trabajo necesitaban un bajista y llamaron a Alejandro Medina para completar el trío Manal. *“En ese momento, sin ninguna duda el mejor bajista que había en el panorama -digo panorama porque no había todavía movimiento del rock- era Alejandro”*. Tras tres meses de ensayo para la obra de teatro, se dieron cuenta de que no iban a tener ningún rédito económico y partieron hacia el departamento de Medina en Avenida Rivadavia, en el barrio de Once. *“Ahí nos constituimos como trío y empezamos a montar un repertorio que mechaba temas de soul y algunos de Javier con la esperanza de que una compañía discográfica grabara nuestras canciones. No lo conseguimos hasta que apareció el sello Mandioca”*.

Mandioca fue el primer sello discográfico independiente de la escena del rock argentino. El proyecto surgió después que Javier Arroyuelo, Silvio Ramaglia y Pedro Pujó entrevistaron a Jorge Álvarez para una revista de distribución de estudiantes en el Colegio Nacional. Unos meses después, convencieron a Jorge Álvarez, quien tenía un emprendimiento editorial, que la cosa no venía por los libros y la política sino por la música. Pujó y Álvarez viajaron a Nueva York y quedaron impresionados por Greenwich Village, un barrio bohemio y potencialmente cultural de los jóvenes. Aterrizan en Argentina con un proyecto ambicioso de gestar ese movimiento en un barrio porteño. Finalmente, sólo se llevó a cabo la creación del sello Mandioca, La Madre de los Chicos que tomó identidad del vegetal latinoamericano y tiñó de morado sus letras en representación al mismo.

Por aquellos días, Pujó se contactó con Gabis, le cuenta del proyecto Mandioca y le ofrece grabar un disco y hacer un recital. En aquel momento, la banda todavía no tenía nombre. Algunos allegados, como Marta Minujín, los llamaba Ricota en referencia al trío Cream formado por Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker. Más tarde, tomaría cuerpo el nombre Manal en esos juegos de palabra que solía hacer Pajarito Zaguri. *“Fue como el sueño del pibe. Ya habíamos pasado por varios intentos por las discográficas que había fracasado. Entonces estábamos ahí esperando que sucediera un milagro y fue lo que pasó”*.

El concierto se llevó a cabo el 12 de noviembre de 1968 en el teatro Apolo, donde Mandioca presentó tres sencillos: uno del trío Manal (*Qué pena me das - Para ser un hombre más*), otro de Cristina Plate (*Paz en la playa - Para dártelo todo*) y un tercero de Miguel Abuelo (*Oye niño - ¿Nunca te miró una vaca de frente?*). Jorge Álvarez estaba muy relacionado con el ambiente intelectual y llenó la sala con pintores, actores, escritores y toda la gente del Instituto Di Tella. *“Nosotros presentamos un espectáculo de rock que no existía acá en Argentina, en el que todo el mundo salió diciendo: ‘esto no va a durar nada’, ‘esto no tiene*

consistencia, *'esto de cantar en castellano...'*". A los pocos días, Mandioca realizó otra sesión y la Sala Apolo volvió a llenarse. *"Por un lado, nosotros hicimos la proyección. Aunque no nos estuviesen esperando, era algo que estaba en el aire. Y apenas apareció era una necesidad latente"*.

—¿Cómo lo receptionaron los jóvenes?

—No lo receptionaron un carajo. Si eso no existía. No es que nos montamos en un tren que ya estaba andando. Sino que ese tren no existía. Es una cosa que surge de la nada y que empieza a ser difundida boca a boca. De a poco empiezan a aparecer noticias en las radios, revistas y diarios diciendo que hay algo raro que está sucediendo, un movimiento nuevo. Algunos decían hippies, otros decían cualquier cosa. Se va abriendo el camino, esto surge de la nada y se inventa. Se construye el camino. Sin embargo, había una onda generalizada en la juventud, en todas partes, que era más fuerte que el fenómeno marketing. Era algo que flotaba en el aire, entonces lo nuestro empieza a multiplicarse en números de seguidores.

En los primeros conciertos de Manal había cien personas. Dos meses después, el número se había quintuplicado y en cuatro meses, había mil jóvenes coreando "Jugo de tomate" mientras se gestaba una nueva forma de hacer un recital en Argentina. Fue así que se siguió armando una bola de nieve. *"En un año más o menos nace el movimiento. Una cosa que no existía. De repente se empieza a hablar de lucha progresiva"*. En la escena se instala el binomio Almendra-Manal mientras Los Gatos hacen un interludio. Luego, retoman con Pappo en guitarras y también asumen el formato de un grupo de rock, conservando su impronta beat. Ya a fines del '69 se hace el *Festival Pinap de música Beat y Pop*, organizado por la revista que dirigía Nora Bingongiari y Osvaldo Daniel Ripoll como jefe de Redacción. La prensa esperaba disturbios, que sucedieran problemas como los de Woodstock. Pero nada de eso sucedió en la tarde soleada de noviembre.

***"Jugo de tomate frío,
Jugo de tomate frío,
En las venas,
Deberás tener"***

[*"Jugo de tomate"*.Manal. 1970]

Mientras la banda se preparaba para grabar su primer LP, el director de cine Ricardo Becher llamó al trío para hacer la banda sonora de su película *Tiro de gracia* en la que ya participaba como actor Javier Martínez. El sello Mandioca accedió a que Manal realizara la grabación debido a que se trataba de un compromiso anterior. Ya habían adquirido experiencia de la musicalización en la obra de teatro *Vietrock*, que les sirvió para cuando el director les pedía que improvisaran en distintas sensaciones. El film que retrata las costumbres bohemias de Daniel y su grupo de amigos contiene los temas "Estoy en el infierno", "Tema del moderno" y "El zoológico de Sigmund", los demás tracks son instrumentales.

El 29 de mayo de 1970 se cumplió el primer aniversario del Cordobazo, y Montoneros -la vertiente más importante del brazo armado del Partido Justicialista- dio un golpe importante en sus operaciones. Secuestraron y asesinaron a Aramburu tras someterlo a "juicio revolucionario por 108 casos de traición a la patria y por la responsabilidad de la muerte de 23 argentinos". Este suceso causó una gran conmoción en la opinión pública y la cúpula militar. Uno de los principales objetivos de la organización Montoneros era concretar la vuelta de Perón al país e instalar la "revolución socialista". Desde su exilio en Madrid, Perón declaraba: *"La vía de la*

lucha armada es imprescindible. Cada vez que los muchachos dan un golpe, patean para nuestro lado la mesa de negociaciones y fortalecen la posición de los que buscan una salida electoral limpia y clara. Sin los guerrilleros del Vietcong, atacando sin descanso en la selva, la delegación vietnamita en París tendría que hacer las valijas y volverse a su casa”.

A principios de los ‘70, los asaltos de guerrilla se daban a diario y Manal introdujo su primer proyectil en el mercado. Luego de la edición de los sencillos *Qué pena me das* (Lado B: *Para ser un hombre más*, en el ‘68) y *No pibe* (Lado B: *Necesito un amo*, en el ‘69) y la consagración en el recital Pinap ‘69, Mandioca lanzó el primer disco homónimo de Manal que en su portada amarilla enciende la mecha de la bomba de blues y música afroamericana en castellano. En realidad, Claudio Gabis compuso más blues en su carrera solista que en la etapa del trío. *“Cuando se habla de Manal y el blues en realidad es una frase hecha porque Manal no hizo tantos blues. Usábamos muchísimo la estructura y el clima del jazz, tanto en lo que era la construcción general de los temas -las interpretaciones y arreglos, el tipo de armonía que utilizábamos, la complejidad en los tiempos rítmicos- como en la armonía y melodía y sobre todo en la improvisación. Los temas empezaban, pasaban un par de minutos, diez minutos de improvisación y terminaban con un par de minutos más del tema. La improvisación era una parte fundamental de nuestra música, como lo fue en muchos otros grupos de aquella época como Cream o Jimi Hendrix Experience”.*

El disco se grabó en los estudios TNT, fundados en 1966 por Tim Croatto, uno de los tres hermanos pertenecientes al trío musical uruguayo TNT. En los pasillos de los estudios se respiraba aire de bohemia y los músicos de Manal, Almendra y Vox Dei se cruzaban de sala para compartir su música y mostrarse qué estaban haciendo. Manal acumuló más de cuatrocientas horas dentro de TNT y descartó dos temas que luego se incluyeron en el álbum doble que se editó en 1973. Las canciones, en su mayoría, fueron escritas por Javier Martínez, quien hace una crítica existencialista de la vida cotidiana y de cómo el hombre está sujeto a ella. Excepto “Avellaneda Blues”, que fue inspirado por el paisaje urbano de Avellaneda mientras Gabis paseaba por las vías del tren junto a Luis Gambolini. Tras el recorrido, el guitarrista tocó unos acordes y escribió unas líneas que luego le mostró a Martínez en una reunión de amigos.

***“Vía Muerta, calle con asfalto siempre destrozado.
Tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados.
Hoy llovió y todavía está nublado.”***

[“Avellaneda Blues”.Manal. 1970]

Poco tiempo después, la relación con Mandioca se deterioró y el trío no cobró las regalías por las ventas del primer disco. Finalmente, el sello discográfico independiente quebró y Manal hizo contrato con RCA-Víctor para grabar nuevo material. *“Javier empezó a negociar con RCA Víctor un contrato solista. Alejandro y yo nos enteramos y hubo una maniobra para que en lugar de firmar él un contrato solista, firmáramos un contrato el trío y nos fuimos de Mandioca”.* Entre septiembre y octubre del ‘71, el trío se instaló en los estudios Ión y editó su segunda placa, *El León*. Un disco más rockero y pesado. *“Pero cuando hicimos eso, ya estaba muy tocado el espíritu del grupo porque nos habíamos enterado que Javier maniobraba para ser solista. Además había otras diferencias grandes entre los tres”.*

Luego de lanzar el LP, el trío se disolvió y decidieron continuar con sus carreras solistas: *“Javier (previamente a Manal) tuvo siempre una clara intención de ser el líder de un grupo, hacer una carrera solista. La formación de Manal, es decir, la concreción de un trío*

donde no había un líder sino tres personas que opinaban y tenían igual peso en la decisión de a dónde se tenía que ir, no era algo que estuviera en los planes previos de Javier sino que fue algo con lo que se encontró en la práctica y no fue convincente para él”.

—Más allá de los planes de Javier de seguir su camino ¿sentías que artísticamente la banda podía dar para más o era una etapa agotada?

—Yo creo que todos pensábamos que la banda podía dar para más pero las relaciones personales estaban muy dañadas y las expectativas personales de cada uno eran muy distintas. Entonces en esas condiciones era muy difícil que la banda pudiera progresar y superar los problemas que tenía. Creo que en lugar de habernos disuelto, era dar un tiempo, probablemente intentar un trabajo solista de cada uno dentro del mismo contexto en el cual estábamos. Pero en ese entonces no teníamos un apoyo y comprensión por parte de RCA como para plantearles: ‘Vamos a parar un año y durante ese año intentaremos hacer un disco cada uno, descansamos un poco, viajamos, etc.’. Nosotros tampoco éramos lo suficientemente maduros como para poder imaginar esa opción que hubiera sido la mejor. Entonces, de una manera épica y pelotuda, nos planteamos la separación. En general, lamentablemente, los actos épicos suelen estar acompañados de una cierta dosis de pelotudez lo cual lleva a un arrepentimiento rápido. Uno tiene un momento de gloria cuando se hace el héroe y después al poquito tiempo te das cuenta que metiste la pata. Eso nos pasó un poco a nosotros pero no había otro remedio ni la suficiente madurez en el grupo para enfrentar una separación parcial. Y por otra parte, al contrario de lo que he leído y que a veces dice Javier, no hubo intervención ni culpa por parte de nadie que no fuéramos nosotros mismos sino que los responsables del fin de Manal fuimos nosotros tres y nadie más.

Claudio Gabis había formado la banda a los 18 años y estuvo comprometido con Manal durante tres años. Con la disolución, sintió una gran libertad y junto con su pareja fue en busca de su objetivo que era viajar. Le surgió la posibilidad de ir a visitar a un amigo a Embúa, un pueblito cercano a San Pablo. Sin pensarlo, Gabis tomó sus cosas, se fue rumbo a Brasil y durante tres meses recorrió Río de Janeiro, Buzios, Bahía, entre otros. *“Pensaba que Brasil era poco desarrollado y me encontré con un país en ciertos aspectos muchísimo más adelantado que la Argentina y muy moderno. Me encontré con una diversidad musical enorme y con unas características en esa música muy interesante de las cuales sí estaba enterado. Yo sabía que en Brasil la música tenía una armonía muy rica e interesante. También sabía que las letras brasileiras eran muy buenas. Ese primer viaje de tres meses que fue turístico, exploratorio y hippie me entusiasmó mucho. Me enamoré de Brasil y me pareció muy interesante la posibilidad de irme a ese país”.*

A principios de los ‘70 se disolvieron las tres bandas que implantaron la semilla del rock en castellano. Tanto los integrantes de Los Gatos, Almendra y Manal decidieron dar un freno a sus proyectos para incursionar en nuevos horizontes. Esto generó gran incertidumbre en la prensa y los seguidores debido a que no se explicaba que se separasen en medio del éxito que atravesaban las bandas. Por aquellos años, Edelmiro Molinari en una conferencia de prensa tranquilizó las inquietudes con la frase: *“Almendra no se divide, se multiplica”*. Si bien Vox Dei venía en escalada y adquiriría gran popularidad con *La Biblia*, dichas separaciones causaron un gran vacío. Frente a esto, Jorge Álvarez, que había cerrado el sello discográfico Mandioca, convocó junto a Billy Bond a distintos músicos de las bandas disueltas para formar La Pesada del Rock and Roll. En un principio, los integrantes iban variando hasta que adquirió una

formación estable. La Pesada era una especie de selección del rock por la que pasaron Pappo, el Flaco Spinetta, Javier Martínez, Rodolfo García, Ciro Fogliatta, entre otros.

Tras el retorno de Brasil, Gabis se unió a la banda estable de La Pesada del Rock que estaba integrada por Kubero Díaz en guitarras, Alejandro Medina en bajo, Jorge Pinchevsky en violín, Billy Bond en voz y la particularidad de contar con dos bateristas: Isa Portugheis y Jimmy Márquez. En este año Gabis grabó su primer disco solista, caracterizado por su devoción por el blues y la psicodelia. La placa se llamó Claudio Gabis y La Pesada. Una de las primeras presentaciones del disco fue el 20 de octubre en el Luna Park. En las afueras del estadio había mucha presencia de personal policial y el ambiente olía mal desde temprano. En medio del recital, mientras la pesada interpretaba “Fiebre en la ruta”, las Fuerzas del Estado entraron a dar palazos a los jóvenes, que frente a la violencia reaccionaron y empezaron a destrozar el lugar.

Luego de estos incidentes La Pesada se quedó con la sangre en el ojo y grabaron un tema que le dio nombre al tercer disco llamado *Tontos (Operita)* y que irónicamente subtitaron *20 de octubre de 1972 † - Por Billy Bond y La Pesada del Rock, Volumen 3 - Había una vez*. El LP salió a la venta en diciembre. Los temas eran instrumentales, excepto *Tontos* que en su letra descargaba con sarcasmo:

***“Existen tontos, tontos, tan, tan solo tontos.
Ya sean hippies hippies o tipos de chalecos gordos.
Tontos que ensucian la sangre a otros.
Tontos que chupan la sangre a otros,
tontos que tienen la sangre de todos los tontos”.***

[“Tontos”.La Pesada del Rock. 1972]

Sumado a la represión que sufrían los jóvenes ligados al movimiento cultural del rock, los grupos guerrilleros iban aumentando su poder con consecutivos ataques. Al General Levingston lo había sobrepasado la situación que atravesaba la Argentina y había sido destituido. En su lugar, tomó el mando el General Lanusse e inició las negociaciones para que se realizasen elecciones y así volver al sistema democrático. En este contexto, se impulsó el Gran Acuerdo Nacional (GAN) que eliminó la proscripción del peronismo y permitió el regreso al país de Perón tras 18 años de exilio. El 7 de noviembre de 1972, Perón anunció su retorno que se concretó doce días después: “Por todo ello, pido a mis compañeros que, interpretando mi regreso dentro de tales sentimientos y designios, colaboren y cooperen para que mi misión pueda ser cumplida en las mejores condiciones, en una atmósfera de paz y tranquilidad, indispensables para todo lo que deseamos constructivo. Espero que nuestros adversarios lo entiendan de la misma manera si es que, como nosotros, anhelan terminar con los odios inexplicables y las violencias inconcebibles”.

En las Elecciones que se llevaron a cabo el 11 de septiembre de 1973 ganó la dupla de Héctor Cámpora- Solana Lima, que bajo el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”, sacó el 49% de votos. Si bien el porcentaje aseguraba una gran gobernabilidad, en la conformación del gobierno había una gran diferencia entre los funcionarios peronistas de izquierda y derecha. López Rega, perteneciente a la derecha, con sus labios apretados y los ojos obtusos puestos en los informes sobre militantes y artistas de izquierda, configuró las listas negras en el despacho del Ministerio de Bienestar Social. Los perseguidores apostólicos romanos de Tacuara se

sumaron en fe a su cruz de malta a la Triple A, convirtiéndose en los principales activistas para desarmar al peronismo de izquierda y al llamado “germen comunista”.

Por aquellos años el aire espeso corría por la 9 de Julio y las nubes tapaban el sol de la Plaza de Mayo. Gabis escribía: “Desde que reinan las sombras, hay un terror azul sobre la ciudad”. *“Fue una época siniestra de la Argentina en la que no hacía falta que llegara el hijo de puta de Videla ni todo lo demás. Ya en ese momento la Triple A había montado un sistema de represión infame: se vivía un clima terrorífico de persecución y había desaparecidos. Estoy hablando de 1972, cuatro años antes del golpe militar. Así que dentro de ese clima, digamos que la razón por la que surge ‘Blues del terror azul’ es simplemente el miedo que uno sentía, que aún lo vigilaban, que aparecía en listas o que estaba en la agenda. Muchas veces la historia se cuenta de una manera que no es completa y se piensa que el golpe del ‘76 y la represión sucedieron de la noche a la mañana y que hasta un día antes del 24 de marzo estaba todo bien. Eso es mentira, estaba todo mal desde hacía varios años. Ese día se desbocó y se fue todo al carajo”*.

La letra de “Blues del terror azul” puede retratar perfectamente una situación del ’76, ’77, o ’78. El clima que se vivía en 1972 repetía las sensaciones de miedo, represión y persecución. *“¿Cuánto hace que no escucho gritar con sinceridad? Enloqueciendo en este miedo, ¡enloqueciendo en este miedo!’. En ese clima escribí ‘Blues del terror azul’. Un clima de opresión, de represión y de miedo. Y en la esencia de las palabras que forman a esa canción se encuentra una de las razones por la cual me fui del país”*.

En 1973, Claudio Gabis se exilió voluntariamente porque no soportaba seguir viviendo inmerso en esta esfera de tensiones. Fue así que poco a poco comenzó su mudanza a Rio de Janeiro. Más tarde, emigró a Estados Unidos para perfeccionarse en armonía musical. No retornó a vivir al país hasta poco después del regreso de la democracia.

Memoria 3: *Ciro Fogliatta*

Antes se llamaban zapadas, hoy Jam Sessions. La cita, desde hace cuatro años, es todos los jueves en Tabaco Bar, ubicado en Estados Unidos 265, San Telmo. Pasada la medianoche, *Ciro Fogliatta* enciende su Casio y se reúne a zapar blues y rock and roll con un puñado de músicos que lo acompañan en estas veladas. Las casas de estilo colonial, calles angostas de adoquines, las subidas y bajadas y la cantidad de bares y pubs hacen de San Telmo uno de los barrios con mayor movida cultural de la ciudad.

Un hombre robusto vestido con una camisa negra como las que usaba *Elvis Presley* se paró en la puerta del bar y avisó que *Ciro* iba a llegar más tarde. Abajo, *Luis* -el dueño del bar- acomodaba algunos vasos sobre la barra mientras sonaban rocanroles de los '80. *Javier Martínez*, *Pappo*, *Black Amaya*, *Vox Dei*, *Pajarito Zaguri* y *Oscar Moro* fueron algunos de los músicos que estuvieron presentes en Tabaco en sus veinte años de historia.

Varios minutos pasaron cuando se escuchó el chillido de la puerta y por las escaleras bajó *Ciro*. Estaba con un pañuelo y una bufanda que recubrían el cuello de una camisa amarilla, la abrigada campera de la gira de *The Wall* de *Roger Waters* daba cuenta del frío que hacía esa noche. El tiempo corría y restaban dos horas para que comience con su *Jam*. Después de tomar un alfajor y una Cindor caliente, se sentó en el *shop* de la Shell de Paseo Colón y Estados Unidos y comenzó a hablar.

Ciro Fogliatta nació en Rosario y desde chico decidió que su camino a seguir era la música. Formó diferentes bandas hasta llegar a Los Wild Cats: “*Empecé tocando en una Jazz Band: la Eagle Dixieland Band. Luego armé un cuarteto de swing que se llamaba Los Diamantes: tocábamos música de los '40. El guitarrista era Juan Carlos Pueblas, quien había tenido una de las primeras bandas de rock en Rosario. Con él más tarde armamos Los Wild Cats*”. Sus influencias, como la de todos los artistas de la época, vinieron de artistas norteamericanos: *Elvis* y *Little Richard* y de las primeras bandas mexicanas de rock and roll como Los Teen Tops, Locos del ritmo, y Hooligans. “*Los mexicanos nos dieron la pauta de que se podía cantar rock and roll en español*”.

En Argentina la música popular era el tango, el folclore, el bolero y la música pop de los '50 que venía de Estados Unidos y Europa. Llegaron los singles de *Elvis Presley* y *Little Richard* mientras que en el Reino Unido ya empezaban a surgir las bandas *del Mersey Beat* que todavía no llegaban a Argentina. “*En esa época el rock como cultura no existía, los hippies en Estados Unidos fueron los que acuñaron esa palabra unos años más tarde al ritmo de la música en Woodstock*”. *Ciro* afirma que el mayor impacto que tuvo el rock and roll en los jóvenes fue por el ritmo y la forma con que se bailaba: “*El tango era más difícil de bailar y fue perdiendo el interés de las nuevas generaciones*”. Lo rebelde era otro de sus puntos fuertes, los jóvenes se sentían identificados con la imagen de sus ídolos: “*La misma imagen de Presley reflejaba rebeldía*”.

A principio de los '60 era común tomar prestadas canciones de artistas norteamericanos y reversionarlas al español. The Wild Cats no eran la excepción. Sumando letras propias a su repertorio comenzaron a presentarse en diferentes clubes de Rosario. Habitualmente tocaban en el Club Francés, donde uno de sus espectadores más frecuentes era *Litto Nebbia*: “*Todo ese año tocamos regularmente los fines de semana y uno de los espectadores de lujo siempre era un chico de 14 años, Litto, fanático de la música que no se perdía detalle de las bandas que animaban esas muy calientes veladas*”.

La ropa y la forma de moverse arriba del escenario, el ritmo de sus canciones y sus cortes de pelo mostraban una clara intencionalidad de querer imitar a los cuatro de Liverpool.

La Beatlemania estaba en pleno auge cuando en nuestro país se escuchaban los primeros temas del rock argentino. Las coincidencias eran muchas pero los medios eran incomparables: *“Los Beatles arrancaron en el ‘58 o ‘59 y nosotros a principio de los ‘60. Pero había una diferencia: los tipos tenían toda la información que podían tener, mucho más que lo que había acá. Además, a Los Beatles los llevaron como si fuera de Rosario a Buenos Aires, les compraron equipos y después cuando entraron al estudio estaba George Martin -productor discográfico, conocido como el quinto beatle-”*. Al igual que The Beatles, The Wild Cats nacieron en una ciudad portuaria de mucho movimiento y gran cantidad de inmigrantes.

Escala Musical: el punto de partida

Poco tiempo pasó para que tradujeran su nombre al español y pasaran a llamarse Los Gatos Salvajes. El cantante Rubén Rojas abandonó el grupo y entró Litto Nebbia. Vinieron a Buenos Aires y se presentaron en “Escala Musical”, un programa de televisión que se emitía todos los domingos por Canal 13. El proyecto le gustó a la producción y les hicieron un primer contrato de un mes. Se hospedaron en el Hotel Argentino sobre Avenida de Mayo junto a Los Shakers, banda uruguaya liderada por los hermanos Fattoruso.

El éxito fue tal que les hicieron un nuevo contrato más extenso que incluía además del programa, actuaciones en los bailes auspiciados por esa organización -Club Montañés, Estudiantes de La Plata, Independiente de Avellaneda, Tigre Hotel, Huracán, entre otros- y presentaciones en cuatro radios que pertenecían a la misma productora: *“Les interesó nuestra música y entramos con un contrato largo de seis meses, por lo que tuve que renunciar a mi trabajo en Rosario y radicarme en Capital”*. Con un repertorio que incluía mayoritariamente letras de amor, lanzaron su primer disco homónimo en el ‘65.

— ¿Por qué decidieron radicarse en Buenos Aires?

— Porque en ese momento en Rosario no había prácticamente nada, ni estudio de grabación. Estaba todo en Buenos Aires. Para nosotros era fundamental tener algún lugar donde grabar nuestras canciones y desarrollar nuestra actividad musical con proyección a futuro. Queríamos vivir de la música, teníamos mucha fuerza.

“Cuando el sol no está

Y la tarde cae al fin.

Quiero olvidar los momentos que en la rambla pase”

[“Bajo la rambla”. Los Gatos Salvajes. 1965]

Los problemas con la policía eran frecuentes, su pinta no era la apropiada para los tiempos que se vivían. Ciro recuerda que en una oportunidad lo llegaron a detener dos veces en el mismo día:

- Pero oficial, acabamos de salir de una comisaría
- No, ¿Qué me venís con eso? —replicó una voz gruesa y soberbia
- Es así. Verifique y va a ver que tengo razón
- ¡Anda para adentro!

El Oficial fue al despacho, levantó el teléfono y se dio cuenta que Fogliatta decía la verdad.

En el '66 se les venció el contrato con Escala Musical y el grupo se disolvió. El dúo Sam y Dam fue el que le dio una mano a Ciro cuando más la necesitaba. En ese momento se había quedado sin trabajo pero a diferencia del resto de la banda no pretendía volverse a Rosario, quería pelearla en la Capital.

Un baterista conocido venía de vacaciones y Ciro pensó que era el indicado para sumarlo a su nuevo proyecto: era Oscar Moro, un músico versátil que sabía abarcar diferentes géneros musicales. No tardó en llegar el llamado de Litto Nebbia, que hacía varios meses era bajista de La Cueva y al enterarse que los músicos se iban, los llamó para que formen parte de la banda estable. *“Entramos todos menos Alfredo que era menor pero venía a ensayar a la tarde”*, comenta Ciro. Comenzaban los primeros ensayos de Los Gatos.

— **¿Qué significó para ustedes La Cueva?**

— *Trabajo. Porque cuando se desarmaron Los Gatos Salvajes, quedamos en una situación delicada. Me encontraba solo en Buenos Aires lejos de mi familia y sin trabajo. Era duro. Tocaba donde podía. Esos carnavales del '67 acompañé al dúo Sam y Dan con Moro en la batería.*

Ciro cuenta una anécdota tras otra del tiempo que estuvo tocando en La Cueva de Avenida Pueyrredón y Juncal: el centenar de canciones que formaban parte de su repertorio o la cantidad de veces que los llevaban detenidos porque sí. Entre los notables que pasaban se encontraban Javier Martínez, Litto Nebbia, Moris, Tanguito y Miguel Abuelo. *“A Miguel le gustaba la poesía, venía con su novia y un librito bajo del brazo a ver qué pasaba”*.

Al no haber música en vivo, tocaban toda la noche hasta las cuatro de la madrugada. Más tarde se dirigían al bar La Perla frente a la plaza Miserere. En aquel tiempo era un bar de estudiantes, donde no se podía ni tararear. Eran vistos de reojo y más de una vez se acercaban los mozos para pedirles silencio. Así, Litto y Tanguito hicieron el primer tema del rock argentino, “La Balsa”, en el baño de ese bar. Pero a pesar de todo, además de ser el único lugar que estaba abierto, muchas veces les servía para que la policía no los detenga. Hoy, La Perla se transformó en un bar de reunión y recitales de músicos pioneros: Litto Nebbia, Ciro Fogliatta, Héctor Starc, Javier Martínez, Alejandro Medina, entre otros.

El '67 no fue un año más para la historia de la música argentina. El cambio que se estaba gestando en el rock comenzó a dar sus frutos. Las reversiones de los temas norteamericanos habían quedado atrás y Los Gatos decidieron que el camino era hacer un simple con temas propios: “Ayer nomas” y “La Balsa” fueron los elegidos para su debut discográfico. *“La Balsa salió a la venta en julio pero empezó a tener éxito en noviembre. Quedó en claro que una banda de rock podía competir con artistas grosos como Leonardo Fabio, Frank Sinatra o José Feliciano en el ranking de discos local”*. La convocatoria era cada vez mayor, los recursos no: los escenarios eran pequeñas tarimas y el sonido se armaba y desarmaba en pocos minutos, se tocaba sin hacer ninguna prueba previa y los improvisados equipamientos no tenían la potencia que se necesitaba para realizar grandes conciertos.

*“Estoy muy solo triste, acá,
en este mundo abandonado,
tengo la idea la de irme
al lugar que yo más quiera”*

[“La Balsa”. Los Gatos. 1967]

“Los Gatos fue un éxito muy grande, incluso en algunos países de Sudamérica. Tuvimos discos de oro aunque no se ganaba mucho dinero. Yo alquilaba y los chicos me acuerdo que se compraron coches usados”. El éxito de La Balsa sirvió para la venta de shows de la banda. De tener una presentación de vez en cuando pasaron a tocar hasta cinco veces por fin de semana.

— **¿Cómo ves que a raíz de la música que ustedes hicieron empezaron a surgir diferentes grupos que fueron muy importantes para el movimiento?**

— *Lo veo normal porque en ese momento también había grupos que terminaron desapareciendo, que estaban con nosotros pero no prosperaron. Había muy buenos músicos que no fueron reconocidos y otros que lograron una carrera más sólida. Fue una movida interesante, sobre todo cuando empezamos a tener más público y vender más discos. Además, el rock en Argentina tuvo continuidad. Eso es algo diferente a lo que sucedió en México, por ejemplo.*

Ciro no se familiariza con el término “Rock nacional” y dice que en los ‘70 se decía “Rock argentino”: “Yo no estaba en el país durante la Guerra de Malvinas pero hablando con amigos me contaban que hubo unos meses que se prohibía todo lo inglés. Jazzistas que no les pasan un disco en la puta vida y que se lo terminaron pasando. A lo mejor a partir de ahí comenzó a llamarse ‘rock nacional’”.

* * *

En 1968 realizaron su primera gira por Sudamérica. “Cuando fuimos a sacar el pasaporte no nos querían dar el de Litto y el mío. ¡Resultó que había una ficha en la policía que figurábamos como comunistas! Nos pareció bastante ridículo, teníamos veinte años. Nunca habíamos participado en nada de política, solamente teníamos el pelo como Los Beatles, pertenecíamos a una banda de rock y decíamos algunas boludeces en los reportajes”, comenta Ciro riéndose. Durante dicha gira recorrieron Bolivia, Uruguay, Paraguay y Chile. También participaron del Festival de la Canción de Río de Janeiro, donde presentaron *Seremos Amigos*.

A principios del ‘69, la primera banda del rock argentino se separó. Ciro viajó a Estados Unidos y se radicó en el Greenwich Village, ubicado en el bajo Manhattan, Nueva York: “Ahí sí escuché el rock como se escucha ahora, con un buen sonido, los tipos técnicamente estaban a años luz. Los programas eran terribles: en la misma noche podían tocar Chuck Berry, Santana y Albert King o Procol Harum, Kinks y Mother of Invention”. También tuvo el honor de asistir a la última presentación de Jimi Hendrix Experience en el Madison Square Garden. “Lo de Hendrix fue impresionante. Lo que significaba ese tipo para la gente era increíble por el respeto y la adoración que le tenían”.

La música Country lo dejó afuera de Woodstock

El festival se llevó a cabo en agosto de 1969 en White Lake, Nueva York. Fue uno de los festivales de rock y de congregación hippie más importantes de la historia. La consigna apoyada por más de 400 mil espectadores fue “Woodstock 3 days of Peace & Music”, proponiendo la paz y el amor como forma de vida. En contra de la guerra de Vietnam, Jimi Hendrix tocó el himno estadounidense como signo de protesta. A la actuación del legendario guitarrista se sumaron la de Ravi Shankar, Carlos Santana, Joan Báez, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, The Who, entre otros. Woodstock anunciaba música country para el viernes y bandas de rock para el sábado y domingo. A Ciro la música Country todavía no le había llegado, por eso decidió ir el sábado.

Ciro vivía con un amigo hippie que lo invitó. Pretendía ir los dos días de rock pero cuando lo llamó para ver cómo llegar se enteró que no entraba más gente. ¡Se perdió el festival

hippie más grande de la historia! *“Hubiese estado bueno estar ahí. Los hippies fueron los que me dijeron que el rock era una cultura”*.

Ciro comienza a ver con mayor frecuencia su reloj, el tiempo apremia. Se acercaba la medianoche y sólo faltaban unos minutos para que comience con su Jam. Si bien la presión del tiempo era cada vez mayor, todavía quedaba mucho camino por recorrer y Ciro estaba interesado en seguir un poco más.

El regreso de Los Gatos

Terminaba el año '69, cuando le ofrecieron rearmar Los Gatos y volvió. El guitarrista Kay Galifi se casó y se fue a vivir a Brasil. Vino Pappo. Con nueva formación -Litto Nebbia en voz, Ciro Fogliatta en órgano Hammond, Oscar Moro en batería, Alfredo Toth en bajo y Norberto Pappo Napolitano en guitarra- tocaron en el Gran Rex, en lo que fue la primera presentación de una banda de rock en ese teatro: *“Nosotros fuimos la primera banda que tocamos en el Gran Rex en el '69. No hubo mucha publicidad, ni muchos comentarios posteriores. Se llenó y con las avalanchas se rompieron un par de vidrios de la entrada. Sólo salió eso en la prensa como una noticia policial, que unos tipos habían roto todo en un recital de rock”*.

El gobierno de Onganía decretó la destitución de las autoridades nacionales, disolvió el Parlamento Nacional y las Legislaturas Provinciales, suprimió los partidos políticos y separó de los cargos a los miembros de la corte suprema de justicia. *“En los '70, cuando aparecieron las drogas, se pusieron más duros. Era complicado para la juventud y la pinta de rockero no ayudaba. Cuando volví de Estados Unidos tenía el pelo larguísimo y eso era un problema”*.

Los Gatos emigraron al viejo continente con el fin de grabar y realizar una serie de recitales. En ese momento la banda era un cuarteto porque Pappo se había ido, pero a último momento Litto Nebbia suspendió su viaje y se quedó en Argentina. Fue entonces cuando Norberto Napolitano volvió a formar parte de la banda. El cuarteto compuesto por Pappo, Alfredo Toth, Oscar Moro y Ciro Fogliatta estuvo una semana en Londres antes de llegar a España. En Madrid grabaron dos canciones para el sello RCA.

Al poco tiempo, Toth y Moro se volvieron a Argentina. Entraron David Lebón en bajo y Roberto “Corre” López (ex The Walkers y Los Mentales) en batería. Después, Pappo se fue a Londres e ingresó un guitarrista español, Luis Cobo. Con esa formación siguieron tocando en diversos lugares de la geografía española hasta su vuelta a Buenos Aires.

Sacramento y el disco que no fue

“Al volver, armé Sacramento con Ricardo Jelicié en bajo y voz, Alfredo Toth en guitarra, Corre López en batería y yo en órgano Hammond. Grabamos un disco con esta formación y luego entró Bocón Frascino en guitarra –quién venía de tocar en Pescado Rabioso junto a Luis Alberto Spinetta, Carlos Cutaía y Black Amaya-. Con él grabamos otro disco- ‘Tirando de la carreta’-, que RCA perdió y no se encontró más”.

***Desnuda a tu cuerpo
la música es tu Dios
no esperes ni un instante
despierta y cree en mí***

[“Despierta y cree en mí”. Sacramento. 1972]

— **¿Cómo fue tu experiencia personal con los sellos discográficos?**

— *Siempre hay inconvenientes con esas cosas. No conozco otra forma de funcionar: bandas, temas, representantes, discográficas y difusión. En la Argentina han salido otras maneras como los sellos independientes y la autogestión. Pero yo no me imagino en eso.*

Tras la disolución de este proyecto, Ciro se quedó sin integrar ninguna banda y en ese tiempo le propuso a Litto Nebbia grabar un disco solista en RCA. *“Yo había quedado en buena relación con la dirección artística del sello y me dieron el OK. Así se empezó a gestar lo que fue Muerte en la Catedral (1973), disco que produje junto a Litto y en el cual participaron grandes músicos. También ese mismo año trabajé en la producción del disco de Moris Ciudad de guitarras callejeras”. En Muerte en la catedral tocó “Dios es más” junto a Oscar Moro. Quizá sea el álbum más relevante de la carrera solista de Litto: “Me parece que el disco está bueno, que resiste el paso del tiempo. A veces me hace reír, pensando las locuras que uno hacía en esa época, ¡y había miles de tipos a los que les gustaba!”*, declaró Nebbia a Página 12.

En 1976 se produjo el golpe de Jorge Rafael Videla. Las agrupaciones armadas revolucionarias aumentaron su accionar, teniendo como único objetivo tomar el poder. El centro de operaciones era la provincia de Tucumán, donde miles de personas fueron torturadas “La Escuelita”, primer centro clandestino de detención de la Argentina. El gobierno ordenó una acción represiva, generando en poco tiempo una gran cantidad de víctimas y personas desaparecidas.

Videla nombró Ministro de Economía a José Alfredo Martínez de Hoz, quien llevó adelante un plan económico que incluía: la eliminación del estado de bienestar, la represión a los militantes, prohibición de las huelgas, congelamiento de los salarios por tres meses y liberalización de las tasas de interés. La devaluación del peso llegó a un 400%, lo que generó la caída de la industria nacional, siendo superada por las multinacionales.

“Entre tantas leyes que cambió Videla, una fue la de alquileres. Empezó a haber desalojos y me tuve que ir. En cuanto al consumo de drogas lo que hizo fue unir tráfico con consumo. Entonces vos tenías una semilla de marihuana y te hacían un proceso judicial. Una locura”.

La realidad Argentina empeoraba día a día. A pesar de no estar involucrado en política, para Ciro tenían *“una imagen rara para la época, no era potable”*. Le salió un trabajo para formar parte de la banda de Moris en España y decidió irse por segunda vez en 1979.

— **¿Había mucha diferencia entre la España que habías visto en el ‘71 y la que te encontraste en el ‘79?**

— *En el ‘79 fue el destape total. Habían pasado cuatro años de la muerte de Franco. El primer show que hice con Moris fue en Zaragoza, organizado por La Guardia Roja de Aragón, una organización de izquierda llena de pibes jóvenes. Me acuerdo que había un cartel en el escenario que decía “Por la legalización del Porro”, ¡imagínate la diferencia del régimen de Franco a eso!*

Estuvo veinticuatro años en España y al principio le costó adaptarse. Soñaba que estaba en Argentina y se ponía muy nervioso: *“No quería estar acá”*. Seguía la realidad del país leyendo Clarín y La Nación, que eran los únicos diarios que llegaban al viejo continente.

Participó de la grabación del disco de Moris *Mundo Moderno*, dirigió la ópera rock *Hamlet* y a mediados de los ‘80 formó Tráfico de Rubíes junto a la cantante argentina María Teresa Campilongo, conocida como Rubí. Fue invitado por diversas bandas para participar en sus giras o grabaciones, como el caso del ex Manal Claudio Gabis para su álbum *Convocatoria*.

A mediados de los noventa comenzó su carrera solista con “Ciro Fogliatta y los Blues Makers”. Era una banda basada en las raíces de la música negra norteamericana junto a Claudio Gabis, Tito Larregui, Rubén Georgis y Volker Ledwig. Editó *Live in Barcelona* en 1997 y entre los músicos invitados estuvo Andrés Calamaro interpretando el tema de Los Gatos “Mujer de carbón”.

*“Mujer de carbón, te quiero encontrar
a dónde estás, te quiero amar
Mujer... no importa tu color
entrégame tu voz y así libre seré”*

[“Mujer de carbón”. Live in Barcelona. 1997]

Su regreso a la Argentina

Ciro se puso su campera y agarró su morral. Estaba todo listo para que comience la Jam. Veinticuatro años son toda una vida. Muchos de los artistas que emigraron nunca volvieron a radicarse en nuestro país. A Ciro le costó más de dos décadas su regreso. Fueron muchos los motivos y el público argentino cumplió su cuota: *“Estuve dieciocho años sin volver acá. Cuando me metí en la banda de Calamaro, en el '97, empecé a venir y volví a tomarle un gusto por el público”*. Con el Salmón realizó una extensa gira de *Alta Suciedad* y *Honestidad Brutal* por España y Sudamérica.

Ciro apuesta al presente y a la evolución del rock argentino: *“El rock no es un género musical, es una cultura. A veces se le pide demasiado al rock argentino. No puede sacar constantemente grupos impresionantes. Tiene que haber talento, se tiene que dar que justo se encuentren esos tipos y a veces pasa y otras no. El país y la gente también tienen que ayudar en ese momento. Los cambios son progresivos y hay evoluciones e involuciones”*.

Memoria 4: Willy Quiroga

Solo una banda con diferentes formaciones pero bajo el mismo nombre logró recorrer desde los comienzos hasta nuestros tiempos la historia del rock nacional. La misma que a principios de los setenta se planteó musicalizar *La Biblia*, aquel disco que después de muchas críticas logró posicionarse entre las obras musicales más importantes. Aquella que en sus comienzos se supo diferenciar de Almendra y Manal aportando su propio estilo y una de las primeras que entendió que el rock en castellano era posible. Vox Dei, formada en 1967, con más de cuarenta años de trayectoria y quince trabajos discográficos.

En 2010 la continuidad de Vox Dei se vio interrumpida porque les tocó superar como grupo el golpe más duro de su historia: uno de sus miembros fundadores, Rubén Basoalto, falleció a causa de un cáncer de pulmón a sus 63 años. *“Cuando pasó eso todos nos quedamos diciendo: ‘¿ahora qué hacemos?’ Pero el apoyo del público fue enorme y decidimos continuar un tiempo para ver qué pasaba y acá estamos. Decidimos continuar y la gente está de acuerdo”*, relata un conmovido Willy Quiroga sentado en el Café Pertutti, ubicado sobre la Avenida Rivadavia, frente a la estación de trenes de Quilmes. Este fue uno de los tantos escollos que le tocó atravesar a una de las bandas más influyentes de la historia de nuestro rock nacional.

Nacido en Córdoba, en el seno de una familia numerosa, Willy Quiroga tuvo una infancia llena de cambios y conflictos. A los ocho años sus padres se separaron y lo mandaron a un colegio pupilo: *“Ahí estuve hasta los diez y después me mandaron a un colegio que quedaba un poco más lejos. Me querían ver bien lejos”*, comenta entre risas. Terminó sus estudios primarios en Benavidez y emigró a Capital Federal para comenzar el camino que lo llevó tiempo después a ser un músico profesional.

Con pocas clases particulares que le dio un cliente de la panadería de su madre, un grupo de folclore le ofreció formar parte de la banda. Willy aceptó con la condición de que le enseñen a tocar. Dos años más tarde un amigo le prestó un bajo con el que empezó a improvisar las primeras cumbias y rocanroles. En 1962 escuchó por primera vez un tema de The Beatles, banda que marcó un antes y un después en la música mundial y en su vida también: *“En un momento dado, con 22 años, aparecieron Los Beatles y me compre una guitarra eléctrica y empecé a tocar y componer temas en inglés.”*

El joven Quiroga tocaba folclore en Capri, la pizzería de una tana vecina. Susana, que en aquel momento era su novia y hoy su mujer, era amiga de la prima de Rubén Basoalto. Ella le comenta que su primo estaba buscando un guitarrista y le recomendó a Willy. Se contactaron y ahí comenzó todo. *“Empezó sin nombre y había que ponerle uno. Como yo había pasado por la Escuela de Aviación le puse Match 4. Match 1 es donde está la barrera del sonido en aviación. De ahí el nombre”*.

En su momento Match 4 cantaba temas en inglés. Ofrecieron sus primeras presentaciones en Quilmes y Berazategui. Un músico solista los escuchó en un recital y los contrató como cesionistas para su nuevo trabajo. A cambio les ofreció grabar sus primeros dos temas: *“Él grabó algunas canciones melódicas y después nos pagó esas dos grabaciones. Con eso nos empezamos a mover”*.

Un conocido los contactó con una discográfica con expectativas de llegar a mostrar su música en la Capital. Sin embargo, los representantes del sello les expresaron su disconformidad con respecto al nombre del grupo debido a que en ese momento existían muchas bandas que incluían en sus nombres números. “Yo agarro un libro que hablaba de la justicia, se llamaba ‘¿Qué es la justicia?’, de un filósofo alemán. Abrí una página así por leer y leí que muchas veces el que está siendo juzgado no está de acuerdo en ser juzgado porque él siente que lo que hizo está bien aunque la mayoría diga que está mal. Dice que finalmente quien tiene la palabra es la mayoría porque es la que decide lo que está bien y lo que no, porque todos sabemos que *Vox Populi es Vox Dei*. O sea, la voz popular es la voz de Dios. Entonces dije: ‘Vox Dei’”.

Diferentes grupos barriales se habían gestado influenciados por las grandes bandas inglesas, estadounidenses y con la visita de grupos mexicanos. Ninguna de ellas era consciente de lo que se estaba produciendo. Tocaban en fiestas privadas, clubes y carnavales. Poco a poco, los compositores se iban despegando de las letras en inglés, creyendo cada vez con mayor firmeza que la mejor forma de expresarse y llegar al público era componiendo en nuestro idioma. Ahí es donde se produjo uno de los principales quiebres que dieron inicio a lo que posteriormente se denominó Rock Nacional. Los primeros pasos los dieron Manal, Los Gatos y Almendra, bandas con las que Willy se dio cuenta que escribir en español era posible. “Cuando escuché a Javier Martínez cantar, me di cuenta de que se podía cantar en castellano y tener *polenta*”.

La banda nace en un año muy particular, se comenzaban a apreciar las primeras grabaciones del rock en español. Primero fueron Los Gatos con el lanzamiento de un simple que hasta nuestros días sigue siendo un himno de la música nacional: *La Balsa*. Un año más tarde se podía escuchar en las radios: “Para saber cómo es la soledad, tendrás que ver que a tu lado no está, quien nunca a ti te dejaba pensar en dónde estaba el bien, en dónde la maldad”, primeros versos de “Tema de Pototo” de Almendra y las primeras influencias del blues llegaban de la mano de *Qué pena me das*, de Manal.

El país estaba atravesando uno de los peores momentos de su historia. Un levantamiento armado liderado por Pascual Ángel Pistarini, Adolfo Teodoro Álvarez y Benigno Ignacio Marcelino Varela derrocó al Presidente Arturo Illia, otorgándole el mando a Juan Carlos Onganía. Influenciados por la libertad que proponían John Lennon, Jefferson Airplane, Bob Dylan, entre otros, el rock era tomado como una válvula de escape al duro momento que se vivía.

Los grupos no estaban tan pendientes de llegar a tener un *hit* a corto plazo sino que se preocupaban más por la composición y la música en sí. Escribir temas a veces llevaba meses. Largas horas de ensayos, grabaciones y reuniones diarias para hablar de la banda daban cuenta de que estaban convencidos que el reconocimiento iba a llegar.

A los tres años de su formación, en 1970, Vox Dei grabó su primer álbum: *Caliente*. La respuesta del público fue muy positiva. La placa contaba con lo que posteriormente fueron grandes éxitos de la banda, tales como: “Presente” o “Canción para una mujer que no está”.

Había pasado un mes del lanzamiento y se presentaron en el Luna Park, en un concierto que se llamó “Las tres grandes bandas argentinas” donde tocaban Manal, Almendra y Los Gatos. Comenzaron las bandas soportes y Vox Dei tocó en segundo lugar. La gente empezó a gritar y ni los miembros de la banda pensaban que ese día iba a marcar un antes y un después en su trayectoria. “Preguntamos si querían un tema más y todos dijeron que sí e hicimos

‘Presente’. Ahí se pudrió todo. La gente se quería venir al escenario, era un quilombo. Y bueno, al final el locutor dijo: ‘Si había tres grandes bandas en la Argentina, ahora hay cuatro porque se acaba de agregar Vox Dei’. Cada vez que me acuerdo de eso es impresionante”.

Existía una razón por la cual Vox Dei se posicionó entre las bandas elites de los años ‘70. Su estilo particular le aportaba algo distinto a lo que poco a poco iba surgiendo. Lo blusero y lo melódico ya tenían su lugar pero el rock pesado era una asignatura pendiente. Las vivencias y sentimientos que expresaban en sus letras, sumados a la fuerza que generaban con cada nota, despertaban en el público un estilo que hasta ese momento no se había apreciado.

***“No puedo yo entender, si es así la verdad
de que vale ganar, si después perderé
inútil es pelear, no puedo detenerlo
lo que hoy empecé, no será eterno”***

[“Presente (El momento en que estas)”. Vox Dei. 1970]

Cerca de las cinco de la tarde la gente comienza a salir del trabajo y Pertutti de a poco se va llenando. Un hombre de unos cincuenta años se detiene en la vereda y, extendiendo su mano, saluda a Willy. Mientras termina de tomar los últimos sorbos de su café, Quiroga llama al mozo para pedirle una medida de Jack Daniels con una sola roca: “*A mí no me avergüenza. Todo el mundo sabe que tomo Jack Daniels. Lo toma Mick Jagger...*”, bromea. El surgimiento de la banda y la post popularidad ya habían pasado por la mesa y nos acercamos a lo que quizás fue su mayor logro. Un trabajo discográfico que en principio generó incertidumbre pero que con el tiempo logró la aceptación popular: *La Biblia*.

Que unos pelilargos se atrevieran a representar musicalmente el Libro Sagrado era algo llamativo y podría meterlos en problemas ante un contexto bastante represivo y conservador. Pero la banda decidió jugársela pese a las críticas inmediatas que recibieron. La ambición y el desafío se centraban en hacer algo diferente, que supere su primer éxito, debido a que esa era la forma de mantener la popularidad.

Cuando habitualmente 40 horas alcanzaban para grabar un disco, *La Biblia* llevó 150. La Iglesia quiso ver las letras antes de su publicación. Se reunieron en la curia con Monseñor Gracelli, quien empezó a revisar lo que habían escrito y destacando su poder de síntesis reconoció que siendo persona de la Iglesia hubiese necesitado más palabras para poder explicar el Génesis. No sólo aprobó la publicación sino que les dio un papel para que repartan con cada ejemplar que alentaba a los jóvenes a acercarse a *La Biblia* de Vox Dei porque de esa forma se aproximaban a la palabra de Dios.

Cuando estaba por finalizar la grabación, Juan Carlos Godoy decidió irse del grupo. “Apocalipsis”, en su versión original, no pudo terminar de grabarse y se publicó de forma instrumental.

Los diferentes momentos y escollos que Willy tuvo que superar en la historia de Vox Dei se reflejaron en sus letras y títulos de discos: “*Sigue siempre adelante sin mirar atrás total que te importa un escollo más. Esa es mi forma de pensar*– fragmento del tema ‘A nadie le interesa si quedas atrás (Total que)’-. *No lo escribí por escribir sino porque pienso así y todos pensábamos igual. Él sabrá cuales fueron sus motivos pero no fue algo que aceptamos. No fue*

que él dijo: 'Che me voy de la banda' y nosotros le dijimos: 'listo, nos vemos'. No. Y bueno... nos quedamos entre tres para una obra que había sido preparada para cuatro".

Comenzaron los problemas con Mandioca, la compañía que los estaba grabando. Robaron las cintas del estudio y posteriormente tuvieron que devolverlas. Los cráneos de la discográfica publicaron la obra sin preguntar si estaba terminada, cambiando los nombres de las profecías y los Libros Sapienciales. Posteriormente, se cortaron todo tipo de relaciones. Le mandaron una carta documento y ante la falta de respuesta por parte del sello rompieron su vínculo.

Corría el año 1972. La violencia ganaba la escena política. El 22 de agosto en la Base Aeronaval Almirante Zar, las Fuerzas Armadas asesinaron a dieciséis miembros de diversas organizaciones armadas, en lo que se llamó "La masacre de Trelew". Ese mismo año, Vox Dei ingresa a los estudios para grabar lo que sería su tercera placa discográfica *Jeremías pies de plomo*.

***"Jeremías, ya está por llegar,
con su bestia emplumada de libertad.
Quiero ser de los que están de su lado,
y vivir en libertad,
ya no quiero estar amordazado,
ya es tiempo de hablar"***

[*"Jeremías pies de plomo"*. Vox Dei. 1972]

"La música es mía y la letra es de Ricardo. Yo estaba con esa base y no le encontraba la vuelta. No es algo fácil de cantar. Ricardo pasaba y la escuchaba y me dijo: '¿no querés que le ponga algo?'. Le dije que sí y apareció con: 'El cemento se hunde a su paso, el silencio vuela en pedazos, su ojo ve más allá del objeto ideal'. Y me mató".

Un año después de la partida de Juan Carlos Godoy, grabaron el primer disco como trío. En ningún momento pensaron en buscar un reemplazante sino que decidieron seguir adelante: *"El trío hay que laburarlo. Menos de tres no puedes poner en un escenario. Sino es un dúo, como Sui Generis, que hacían un acústico pero cuando querían sonar fuerte ponían músicos atrás"*.

En los tres años posteriores, la banda lanzó seis discos: *La nave infernal* (1973), *Vox Dei para Vox Dei* (1974), *Es una nube no hay dudas* (1974), *Cuero Caliente* (1974) y *Estamos en la pecera* (1975).

Consiguieron el sponsor de una fábrica de alpargatas, *Tapeca*, que les financió una gira por todo el país, donde registraron partes de sus shows: *"Nosotros habíamos hablado con la gente de CBS y querían que trabajemos con ellos. Entonces, los de Mandioca nos pidieron la grabación de un disco para darnos la libertad"*. Por eso decidieron lanzar *La nave infernal*, que tiene la particularidad de ser el primer disco en vivo de la historia del rock argentino. *"El sonido era de terror, no lo puedo escuchar. Nos dio la libertad de los ladrones de Mandioca"*, comenta Willy entre risas.

En la CBS los atendieron bien y editaron *Es una nube, no hay dudas*. Era una época complicada y los artistas tenían que buscar la forma de decir las cosas sin que los militares se dieran cuenta: “‘*Es una nube, no hay duda*’ parece un tema boludo pero cuando termina dice: ‘y además, si me da la gana me lo creo’. Entonces, ahí podías decir ‘yo creo lo que se me canta las pelotas, tengo derecho a pensar lo que quiera y vos no vas a venir a decirme qué tengo que pensar’”.

***“Y sin embargo lo hice
atrapé... una nube
en una jaula de alambre
y aquí estás,
Nube prisionera, en mi mente”***

[“Es una nube, no hay duda”. Vox Dei. 1974]

El 24 de marzo de 1976 un nuevo golpe de estado, encabezado por Jorge Rafael Videla, derrocó al gobierno de María Estela Martínez de Perón instalando una dictadura de tipo permanente. Se llevó adelante el denominado Proceso de Reorganización Nacional que violando los derechos humanos causó la desaparición de decenas de miles de personas.

El público del rock fue uno de los más golpeados de la época: continuamente recibían palizas por parte de los militares, centenares de seguidores iban presos constantemente y muchos artistas ante la persecución decidieron exiliarse. Antes del golpe ya existía la censura y la persecución, el rock ya formaba parte de la lista negra.

— ¿Cómo vivieron la dictadura del ‘76?

—*Mal, porque ibas de un recital a otro y por ahí te encontrabas con una patota que te paraba: “¡Abajo todo el mundo, todos contra la pared!”*. Te apuntaban con las armas a la cabeza y no sabías si te iban a matar o qué. El cagazo no te lo sacaba nadie.

Un día estábamos tocando y se prendieron las luces en el medio del recital. Apareció un cana y dijo: “Apaguen la música y dejen de tocar. Mujeres para un lado, hombres para el otro”. Por ahí veías que sacaban a alguno de los pelos a patadas en el culo y no sabías por qué. También nos ha pasado de llegar al boliche, repleto de gente en la puerta, y enterarte que no podías tocar porque había caído la policía llevándose varias personas detenidas. Eso era cosa corriente, pasaba todo el tiempo.

Sumado a *Ciegos de siglos* de Vox Dei, entre las obras más destacadas se encontraban: *El Jardín de los presentes* de Invisible, *El fantasma de Canterville* de León Gieco y el disco homónimo de La Máquina de Hacer Pájaros.

En el ‘78, Vox Dei editó *Gata de noche*. En aquel momento, Ricardo Soulé volvió a formar parte de la banda pero sólo hasta el ‘81, año en el que se alejó nuevamente. Fueron cuatro las ocasiones en que el guitarrista dejó el grupo. Esto generó cierto malestar en sus compañeros, ya que era muy difícil buscar cada dos o tres años reemplazantes, pasarle todos los temas, ensayarlos y salir a tocar. “Te tiraba todo el tablero a la mierda. Vos estás jugando al

ajedrez, vas por la jugada dieciséis y viene un tipo y te tira el tablero a la mierda. Tenés que volver a ordenar de nuevo y empezar de cero. Buscar nuevos músicos, pasarle los temas”.

A pesar de todo, Willy y Rubén Basoalto tenían bien en claro que querían seguir con Vox Dei a morir. Incluso, contaban con el apoyo de sus seguidores que constantemente los alentaban a seguir adelante a pesar de las idas y vueltas de Soulé.

“Podes llamarme Tío B. B”

En 1980, el rey del Jazz blues, B. B King, visitó por primera vez nuestro país. Por un contacto de su manager, Willy Quiroga tuvo la posibilidad de asistir a la conferencia de prensa y conocerlo personalmente. No sólo fue a ver el concierto sino que también compartieron una cena y lo fue a despedir a Ezeiza cuando regreso a Estados Unidos.

Una de las tantas anécdotas que les contó fue la razón por la que puso Lucill a su guitarra: *“Resulta que cuando él era joven estaba tocando en un boliche que era de madera y había mesitas con manteles y velas. Zapaban secciones de treinta minutos y salían un rato a fumar. En una de esas salidas, sintió que adentro se armaba quilombo y vio que la gente se estaba agarrando a las piñas. Las mesas se caían y empezaban a prenderse fuego. Entonces me dijo: ‘Yo a lo único que atiné fue a subir al escenario, agarrar mi guitarra y salir’. Al otro día se enteró que habían muerto varias personas y que todo había empezado por dos tipos que se peleaban por una mujer que se llama Lucill. ‘Le puse Lucill a mi guitarra para no olvidarme jamás de que dos hombres no deben pelear por una mujer’. ¡Qué groso!”*

A Willy se le llena el rostro de alegría al contar los momentos que vivió con el maestro. Relata detalladamente cada escena que compartió en esos días, pero más contento se pone aún cuando recuerda la respuesta que le dio a su hijo. Simón le pidió a su padre que le preguntara: *“¿Qué siente al ver la alegría y la sonrisa en la cara de la gente cuando está tocando?”* El “Viejo” se largó a reír y le respondió: *“Siento la misma alegría que al ver tu carita hermosa en este momento. De ahora en adelante puedes llamarme tío B.B”.*

A principios de los ‘80, Vox Dei decide grabar su segunda obra conceptual: *El Cid Campeador*. Comenzaron a componer y a ensayar los temas que iban a formar parte del disco pero el sello discográfico Polydor se negó a grabarlo. A raíz de esto, problemas internos hicieron que el grupo se separase temporalmente en 1981.

Todavía en Argentina seguía instaurada la dictadura militar y las empresas discográficas se caían a pedazos. Willy prefiere no hablar de eso, parece ser una de las partes que más le duelen de la larga y exitosa trayectoria que tiene la banda. *“Nos descorazonamos con que no encontrábamos compañía para grabarlo y Ricardo se fue del país”.*

“La despedida en Obras fue una locura. Nos estábamos despidiendo y la gente abajo nos gritaba: ‘¡No se separen!’ Era una de las cosas de las que yo estaba seguro de que debían ser así. En realidad, el que se iba era Ricardo. Fue algo bastante impuesto. No es que queríamos separarnos, sino que se iba uno y bueno...”

Tras la disolución de Vox Dei, Willy armó Destroyer, banda con la que editó un disco homónimo en el ‘82. Pese a que el trabajo cumplió con sus expectativas, tanto el público como

los sellos discográficos le pedían que vuelva Vox Dei. “Nos decían: ‘Está muy bueno lo que hacen pero lo que tienen que hacer ustedes es Vox Dei’”.

— **¿Cómo viviste la formación de Destroyer?**

—*Fue divertido. Los temas son muy buenos. El único error que cometí fue no haber cantado más pero fue muy lindo. Es distinto a lo que venía haciendo con Vox Dei. Tiene arreglos muy grosos.*

“Hoy los tiempos han cambiado

Quizás también las palabras

Pero estoy casi seguro que

De cosas parecidas me reí”

[“En un pequeño bar, en la gran ciudad”.Destroyer. 1982]

Habló con Rubén Basoalto -quien en ese momento también estaba en un nuevo proyecto Rompe Ases- y ambos decidieron dejar sus respectivas bandas para volver a ser Vox Dei, con la incorporación del guitarrista Carlos Gardellini. “*Fue el único que nos entendió*”. Con esta formación se plantearon: “*Vamos a hacer Vox Dei hasta que se nos cante el culo, hasta que nos muramos, sólo Dios tiene la última palabra para decir Vox Dei terminó*”.

Memoria 5: Kubero Díaz

Para cebar mate durante una hora con la misma yerba tenés que tener experiencia y serenidad. Los rasgos del rostro del guitarrista entrerriano cumplen con los dos postulados. Bajo la luz de una lámpara de pie, acomoda la yerba de hierbas con la bombilla mientras reflexiona sentado delante de sus pinturas.

Kubero Díaz mide las palabras y completa las frases con su mirada punzante. Hombre de río que desembarca en carcajadas en los benévolos recuerdos y se acuesta sobre el respaldo cuando la memoria revela imágenes nostálgicas y dolorosas.

Oriundo de Nogoyá, tierra del chamamé, donde se escuchaba mucho folclore y tango, fue acercándose cada vez más al rock y la bossa nova. *“No sé si me fui apropiando o me apropiaron, porque según dice un amigo que hace folclore: ‘El rock and roll te robó del folclore’. Quedó enojado por el resto de su vida, el chabón”.*

Si bien el padre de Kubero era radiotécnico y se encargaba de que la radio permaneciera encendida todo el día en su casa, fue el hermano quien le dio el indicio de que las radios uruguayas estaban más adelantadas en lo musical que las emisoras argentinas. *“Mientras ellos tenían programas sobre Los Beatles, nosotros no teníamos nada en aquella época. Radio Sarandí hacía ese programa que empecé a escuchar gracias a mi hermano que me pasó la onda. Pasaban todo lo que sucedía con Los Beatles: últimos discos, últimos temas. ¡No me lo perdía ni un día! Salía corriendo del colegio para ir a escuchar eso. Sería en el ‘63, cuando tenía 12 años”.*

La familia Díaz había alquilado un teatro en Nogoyá. Kubero con sus hermanos eran conocidos como “Los cuatro locos Díaz” porque pasaban las tardes corriendo e improvisando en el escenario. Eso le permitió estar siempre ligado al arte sumado a que su hermano era armoniquista, uno de sus tíos era concertista y otro, presidente de una peña. Rodeado de una armonía musical, Kubero comenzó su camino autodidacta conociendo la sonoridad de cada acorde de la guitarra.

Pegado con The Beatles, empezó a sacar sus temas. En una fiesta del Colegio Nacional se encontró con que dos pibes más grandes que él interpretaban las mismas canciones, compartiendo la misma pasión. *“Dije: ‘¡Uy, hay alguien más que sabe algo de Los Beatles!’”* Los muchachos eran Morci Requena y Eduardo Paz. *“Había fallecido mi madre cuando tenía 15. Estaba de luto y me vinieron a buscar para hacer el primer grupo de rock del pueblo: Los Grillos”.*

Los Grillos empezaron haciendo covers de The Beatles, The Shadows y algunos temas de Los Iracundos. Pero pronto aparecieron Los Gatos Salvajes y los motivó a hacer sus propias producciones. *“Comenzamos a componer. Al principio tuvimos el incentivo de poner letras en castellano a temas en inglés de Los Beatles, una cierta traducción inventada”.* La banda se presentaba en la confitería de la esquina de la casa de Kubero: *“Venían todos los pibes del colegio, era un éxito total. Aparte nos mandamos a hacer los trajecitos iguales, re beatles”.* Los Grillos dejaron de tocar cuando Eduardo Paz y Morcy Requena terminaron el colegio y emigraron a La Plata para comenzar la vida universitaria. Kubero repitió tercero y abandonó la escuela.

“Si querés andate pero no te voy a dar un mango”

Unos años más tarde, Requena y Paz volvieron a Nogoyá con la intención de volverse a La Plata con Kubero. Querían volver a tocar juntos pero su padre de Kubero no estaba muy de acuerdo con que se fuese. *“Mi viejo me dijo: ‘Si querés andate pero no te voy a dar un mango’. Yo no venía a estudiar, iba a seguir con la música. No quería parar de tocar, eso lo tenía bien en claro. Si me quedaba en mi pueblo tenía que empezar a laburar de otra cosa y no tenía ni ganas. Así que por ser el menor de la familia logré zafar”.*

Cuando llegó a La Plata se instaló en 13 y 41 donde ya funcionaba la Cofradía de La Flor Solar. Los vecinos se acercaban a tomar mate porque hacían las artesanías en vista a la calle con las ventanas abiertas. Por la noche, ensayaban. *“Un día estaban Morci con Rocambole en mi pueblo y vieron que la construcción de la Iglesia de la Virgen de Nogoyá decía: ‘La Cofradía de la no sé qué’. Entonces le gustó lo de La Cofradía. Tomaron eso y “de la Flor Solar” porque de alguna manera teníamos una ligación con la imprenta De La Flor Solar, de Miguel Grinberg, -donde se publicaban revistas bastante underground-”.*

Rocambole, Morcy y Paz, al ser estudiantes universitarios, iban a almorzar todos los mediodías al comedor. Hasta que Onganía, después de La Noche de los Bastones Largos, decidió cerrar todos los circuitos y lugares donde se agrupaban y reunían los estudiantes. Pese a eso, en los mediodías Kubero se preparaba unos mates y se subía al techo a tocar la guitarra en soledad. *“Componía melodías para mí mismo. Sentía placer de conseguir hacer algo original y que me encantara. Después, me metí en la composición de temas. Había un letrista muy bueno con nosotros que se llamaba Néstor Candi, estudiante de cine que hacía la mayoría de las letras”.*

Por la Cofradía pasaban muchos jóvenes, estudiantes y viajeros. Cuando las Fuerzas del Orden empezaron a tener un régimen de control mayor sobre las reuniones estudiantiles, los encuentros universitarios pasaron a otros ámbitos. Kubero curtía otro mambo. No pertenecía a ninguna agrupación política pero tenía en claro que estaba en contra de todo lo establecido. *“Los chicos nos pedían permiso para hacer algunas reuniones políticas y las hacían en casa. En plena efervescencia del momento, que era bastante fuerte, veíamos que terminaba la reunión y cada uno agarraba el auto de papá y se iban a la casa. Nosotros decíamos: ‘¡Loco, ¿de qué hablan ustedes?! Nosotros ya estamos viviendo como dicen: comunidad, compartir, todos iguales. Ustedes terminan la reunión y se van a casita con el autito de papi. Nosotros acá nos bancamos el alquiler, el morfi y todo. No tenemos ni a papá ni a mamá”.*

La única constante es el cambio

“Hay cosas que no se piensan, son. Es como cuando te copa una mina, cagaste... ¿Cómo te enamoraste? No sé... Pasó demasiado rápido, pareció que fue mucho tiempo y fueron tres o cuatro años como mucho. Naturalmente surgió: ganas de crear, de encontrar y de juntarse con gente que piensa como vos. Un montón de gente pasó por la Cofra, pero los que vivíamos ahí no éramos más de ocho”. Un día se acercaron los hermanos Bellinson, dos pibes que en su afán de viajar conocieron tierras indias y europeas. Cargaron sus maletas de discos psicodélicos y trajeron la novedad del Hachís. Skay trajo discos de Jeff Beck, Led Zeppelin, Pink Floyd y los cófrades quedaban inmersos en una bruma de sonidos nuevos. *“El lema era: ‘Lo único constante es el cambio’. O sea, nos guiábamos viendo qué había de nuevo para hacer. Salía un disco nuevo de Los Beatles y nos lo morfábamos. Cuando vino Skay con una pila de discos, nos dimos una panzada impresionante y de ahí sacamos una bocha de ideas*

ycosas. *El primero de Pink Floyd era psicodelia a full y eso nos volaba el bocho, nos encantaba; te empujaba a inventar locuras sobre un instrumento*". La cara visible de La Cofradía era el grupo musical pero por dentro pasaban muchas otras actividades, tales como: artesanías, pintura y serigrafía.

La parte musical de la Cofradía estaba muy trabajada. Además del virtuoso Kubero en guitarra, llegó otro personaje a la casa que le dio un elemento característico y único que los distinguía de las demás bandas del rock. Quique Gornatti había llevado un violín eléctrico de su casa pero nadie sabía tocarlo. Una tarde, entró Pinchevsky y se quedó fascinado. Empezaron a zapar y comenzó a tocar en la Cofradía. *"Se volvió loco, porque conoció un violín eléctrico que no había visto en su vida"*. Al tiempo, hicieron un recital en el Auditorio de Bellas Artes y Billy Bond quedó asombrado por la solidez que tenían tocando en vivo. Les ofreció grabar utilizando unas horas que le había sobrado en el Estudio Ponla. Repitieron tres veces cada tema y quedó grabado el disco homónimo de La Cofradía de la Flor Solar, editado en 1971 por el sello Microfón.

En los Shows, La Cofradía no sólo impactaba por su fuerza y prolijidad musical en el escenario sino que estaba potenciado por la puesta en escena. *"Mi primera compañera y madre de mis primeros hijos, Isabel Vivanco, hacía toda la parte de la iluminación. Era súper adelantado porque en aquella época no había psicodelia en imagen, como ahora que tenés los leds y es más fácil. Era recontra artesanal: vidrios de colores, un proyector, un disco de aceite que giraba y mezclaba los colores y caireles"*. También tenían muchos amigos del Instituto Di Tella a los que les gustaban las cosas que hacían e intercambiaban ideas. Llegaron a hacer un Happening inspirado en un cuento de Bradbury.

Además tenían muy buena relación con Almendra, Miguel Cantilo y Alejandro Medina. Muchos se quedaban anonadados cuando llegaban a la casa de 13 y 41 y se encontraban con un equipo Marshall que había traído Skay de Estados Unidos. *"¿Un equipo Marshall? ¡No existía acá! Venía Almendra y decían: '¿Ustedes tienen un Marshall? ¡No puede ser!' En su vida habían visto un Marshall de verdad. En aquella época eran todos Robertones"*. Almendra ya le había prestado los equipos a la Cofra para que tocaran en el *Festival Pinap '69*. Otro punto de encuentro habitual era el Sótano Beat de Liliana Caldini, donde el Flaco llegaba y le mostraba sus últimos temas.

Rock hasta que salga el sol

A diferencia de La Plata, Capital Federal empezaba a tener un circuito por el que transitaba el rock nacional: las guitarreadas de Miguel Abuelo y Tanguito en Plaza Francia, las noches de zapadas de Pappo y Los Gatos Salvajes en La Cueva de Once, los amaneceres de Litto Nebbia en la cafetería de La Perla, Almendra y Manal tocando en los Happening del Di Tella y los festivales que florecieron como espejo del Woodstock estadounidense. *"En La Plata no había ningún circuito. Había dos o tres bandas que funcionaban en algunos pocos clubes, como el Jockey Club. Estaba el grupo de Mario Serra –baterista de Charly y de Virus-, después aparecieron unos pibes que eran Los Dulce de Membrillo, que más tarde fueron Virus. Federico Moura y Daniel Sberra aparecían por La Cofradía cuando eran chicos"*.

Pese a la carencia de lugares comunes para las bandas de rock platense, los cófrades siempre intentaban inventar una fecha para tener más incentivo. El tren del rock no estaba en marcha pero en el aire se percibía el vapor que iba transmitir la energía imperante de empezar a crear, a componer, a ser inquietos y experimentar. *"Con el hecho de que nosotros existiéramos,*

comenzaron a surgir un montón de bandas, porque nosotros ensayábamos con las ventanas abiertas a la calle y venían los vecinos. Ahí les picó el bichito a varios y empezaron a surgir bandas por todos lados”. Para principios de los ‘70, ya se podía empezar a hablar de un cúmulo de artistas que caminaban en la misma dirección, daban pasos firmes hacia la libertad y constituían un movimiento contracultural en el mapa hegemónico argentino. En abril, los cófrades redoblaron la apuesta y convocaron a un mega recital en el Club Atenas, inaugurando los ciclos de rock con treinta horas consecutivas de música en vivo: Almendra, Manal y Arco Iris fueron los grupos más destacados. Los jóvenes dormían en el lugar y fue una exteriorización de cómo vivían en comunidad en la casa de 13 y 41.

En el escenario de La Perla, sentado frente al micrófono, Emilio del Guercio rascaba su Taylor mientras entonaba “Que el viento borró tus manos”, de Almendra. Casi medio siglo más tarde, Kubero refrescaba los recuerdos en una entrega de diplomas. “*Me hizo acordar a una tarde en un ensayo en la casa del Flaco que estaban cantando ‘Dónde estás ahora, que el viento borró tus manos’*”. En aquellos años, tenía cada vez más relación con músicos de Buenos Aires. Junto a Pinchevsky y el negro Medina empezaban a pasar más tiempo con La Pesada y de a poco la parte musical de La Cofradía comenzaba a dispersarse. Morci Requena retornó de Brasil con su novia mientras los cófrades estaban en Mar del Plata. Una noche, cuatro tipos de civil reventaron la puerta de la casa de 13 y 41 y se llevaron a Morcy en un Falcón. A los días, apareció todo golpeado y los cófrades decidieron ponerle fin a la vida en comunidad en La Plata.

Cuando Requena y Paz estaban en Brasil, Kubero se quedó solo e hizo una formación “B” para tocar en el segundo BA ROCK. Esa fue la última vez que apareció Kubero con La Cofradía y en el repertorio agregó temas que luego incluyó en su disco solista. Estuvo acompañado de Skay Bellinson y el Topo D’aloesio. En aquel momento, ya habían tocado junto a Sui Generis -que daba sus primeros pasos- y Pedro y Pablo en Mar del Plata. Cantilo y Durietz tenían una casa en la calle Conesa en el Barrio de Belgrano, donde Kubero continuó con la vida en comunidad hasta que decidieron irse a El Bolsón. “*Éramos una bola que tomamos un tren, compramos 80 kilos de arroz integral y nos fuimos al culo del mundo, a la nada total, a ver qué era de nosotros, a ver si nos encontrábamos*”.

Cuando Kubero recuerda su viaje al sur, su cara se ilumina. Se aferra al mate pero no lo toma. Piensa y sonrío. “*Si pudiera hacer una película sobre eso, sería fantástico. La filmación que tengo en mi cerebro es increíble*”. Los seis meses que pararon en el barrio Las Golondrinas, en la Estancia Cruz Diablo de la mujer de Miguel Cantilo, les bastó para dejar fluir toda su locura. “*Bastaba con tomarse una pepa que un holandés te había regalado, viste. Uno llegó a construir hasta una especie de cárcel para encerrarse a sí mismo. Empezamos: ‘Flaco, ¿Es para encerrar a la loca? ‘No, no. Es para encerrarme yo’. Era un estudiante de Psicología. ¡El psicólogo se hizo una jaula para él mismo, boooluudo! Pasaban cosas que eran o muy trágicas o muy graciosas*”.

Las Golondrinas estaba a doce kilómetros del pueblo donde había un almacén central y todos compraban ahí. En invierno las noches eran largas así que durante el día hacían suficiente leña para que el fogón continuara hasta la madrugada. Las guitarreadas y carcajadas eran interminables bajo los efectos del LSD. Algunos decidían a irse de la cabaña, saludaban y salían caminando esbozando vapor al respirar. Pero no llegaban a hacer diez pasos que los monstruos brotaban de la oscuridad. Volvían corriendo y se quedaban apretados a la puerta

esperando que las pulsaciones bajaran. No les quedaba otra que quedarse tirados en el sillón hasta que amaneciera.

Una mañana aparecieron dos gendarmes a caballo bajando por la montaña. La cocina era una nube de humo de marihuana. Uno de ellos los invitó a pasar. El gendarme más petiso sonrió al ver la guitarra sobre la mesa.

—*Yo sé tocar.*

Tomó la guitarra y tocó unas chacareras. Se tomaron unos mates y se fueron. Los gendarmes campechanos que rondaban por el interior, lejos de donde se disputaba el poder, tenían un aire más benévolo con los muchachos. No tenían el mismo accionar que las fuerzas que poco a poco les enseñaron el sendero para salir del país porque sus hábitos no respondían a los deseos de la cúpula militar.

Cuando regresaron a Buenos Aires, ya no contaban con la casa de Conesa y mucho menos con la de 13 y 41. Las persecuciones crecían en la ciudad y los motivos de arresto eran cada vez más prejuiciosos acerca del largo de la barba y el cabello y la vestimenta importada de The Beatles, Rolling Stones y Led Zeppelin. Los cófrades y Miguel Cantilo pararon en una habitación que les ofreció Piero hasta que sufrieron un nuevo allanamiento.

El espacio de La Pesada del Rock le permitió a la mayoría de los músicos de la escena del rock grabar sus propias producciones. Kubero le mostró el material a Jorge Álvarez y a Billy Bond y se metió al estudio. Billy contaba con una gran experiencia de grabación y los medios técnicos a su disposición. Le propuso a Kubero que el arte de tapa quedara a cargo de José Luis Perotta que ya tenía contacto con él de cuando habían hecho unas fotos en La Cofradía para la Revista Panorama.

La portada del disco *Kubero y La Pesada* (1973) es impactante. Tiene una estética psicodélica y diabólica. Hasta el Flaco Spinetta se quedó impresionado por la fotografía cuando se topó con ella en los escritorios de Jorge Álvarez. “*Estando en el estudio, Perotta me dijo que quería escuchar el disco antes de sacar la foto. Luego, puso un fondo con nubes -que era de una publicidad que había hecho para las cremas Pons-, me puso un ventilador enorme adelante, y me pintó de plateado con un aerosol hasta la mitad del cuerpo. Después, prendió el ventilador y me puse a hacer caras, como si fuese un tipo que quería escapar del cautiverio*”.

De repente, la cara del entrerriano se pone tensa y apura un mate para pasar la bronca. “*Mi disco lo editaron mal. No tenía ni casa acá, andaba muy en el aire. Entonces, no era un tipo que podía seguir paso por paso cómo venía el disco: grabé y chau. Pero la primera edición salió para el orto. El lado A era mi disco y el lado B, de un grupo inglés. Ya la primera tanda fue truchada. A partir de ahí, me quise ir de mi país. Me dije: ‘¿Qué me voy a quedar grabando acá si mi primer disco me lo truchan?’ Venía la gente y me preguntaba por qué cantaba en inglés. Era todo trucho*”. Además del problema de la edición, Kubero había hecho un dibujo para el diseño interior del disco y desapareció. Muchos años después, se enteró que Jorge Álvarez se lo había regalado a Migliano, director musical de Music Hall. “*Eso también me dio por las bolas. No me pidió permiso ni me consultó nada al respecto. Tenía mis rayes con Álvarez, con Billy también*”.

Kubero era un hombre que hablaba poco. Ante las eventualidades prefería callar y dejar que el tiempo acomodara el curso del río. Pero un episodio ligado a la Triple A lo conmovió de cerca. El 12 de mayo de 1974, *Clarín* publicó en el pie de su portada lo acontecido el día anterior: “El sacerdote Carlos Mugica fue muerto a balazos en un atentado”. Había sido acribillado cuando salía de dar una misa en la Iglesia Francisco Solano. El cura, perteneciente al Movimiento de Sacerdotes Tercer Mundo, luchó incansablemente por mejorar la vida de los vecinos humildes de la Villa 31 de Retiro. Allí lo acompañaban La Pesada y Pedro y Pablo, haciendo recitales desde el techo de las casas. “*Eso fue bastante fuerte. Ibas caminando y despacito te seguía un Falcon a la par tuya. ¿Qué mierda ibas a hacer en este país? ¿Me puedes explicar? No daba...*”.

Emigrando deportado

Muchos músicos emprendieron diferentes salidas de Argentina, escapándose de persecuciones y la asfixia que ejercía el aparato de control del Estado. Los principales destinos se repartían entre México, Brasil y España. Kubero y Pinchevsky decidieron partir rumbo a Inglaterra. Morcy Requena y el Gordo Pierre -productor- aguardaban por ellos. Los esperaban con la casa decorada con la estética de La Cofradía y estaban ansiosos por grabar en Virgin Records. Pero Pinchevsky había ocultado una bolsita con marihuana en el interior de su violín. Tras el interrogatorio en la aduana, un móvil de Scotland Yard frenó en la puerta de la casa y Requena y Pierre tuvieron que juntar sus cosas y fueron deportados a Francia.

En París, Kubero empezó a construir una amistad con Miguel Abuelo. Al tiempo optó por continuar su rumbo hacia Ámsterdam, donde tenían lugar para parar. “*Estuve haciendo, más que nada, artesanías. También hacía tapices en cueros pirograbados. Con eso podíamos subsistir. A veces aparecía Miguel y nos íbamos a tocar a algún bar*”. Al año se mudaron a Ibiza donde se encontraron con un clima social totalmente inverso al que se respiraba en Argentina. Había un movimiento hippie muy fuerte que les permitió volver a vivir como lo habían hecho en los comienzos de La Cofradía. Fue así que volvieron a articular el grupo musical e incluyeron a Black Amaya en batería. A partir de entonces, Kubero empezó a tener una comunicación mayor con Miguel Abuelo a la hora de componer. En un primer momento se presentaron como La Cofradía de la Nada aunque no tardaron en volver al nombre original.

España estaba reacomodándose después del franquismo y el rock cantado en castellano era una novedad. “*Imaginate que el rock se cantaba en Inglés. Nosotros íbamos haciendo nuestro repertorio y los gallegos nos decían: ‘¿Cantan en Español?! ‘Sí, ¿Por qué?’. Ohhh, se quedaban enloquecidos*”. Kubero se radicó por cuatro años en Ibiza. Tuvo la propuesta de Miguel Cantilo de ir a Mallorca para hacer Punch, pero estaba muy cómodo con los músicos con los que estaba tocando. Se quedó allí hasta que unos amigos argentinos lo convencieron de volver. “*En ese momento, pensaba seguir viajando hacia la India o cualquier otro lugar. Lo que pasó es que empezaron a aparecer un montón de amigos como Charly, los GIT y también volvieron Miguel Abuelo y Cachorro López. Todos iban allá a grabar y me decían que volviera. A Miguel y Cachorro les iba muy bien con la nueva formación de Los Abuelos de la Nada y Miguel me decía: ‘¡Vení, que quiero tocar con vos!’.* Me subí al avión y me vine. Medio que me agarró un ataque de histeria en el vuelo: no podía creer que este volviendo a la Argentina”.

En el país, la vuelta a la democracia dejó un mapa más fructífero para las bandas de rock. Pero muchas cosas habían cambiado. Kubero se encorva y piensa. Recuerda cuando se paró en el medio de El Bolsón y el cableado de la ciudad ya no lo dejaba

ver el cielo. Pero quizás, lo que más le replanteó si había hecho bien en volverse fue un episodio en el *Festival Rock & Pop* de 1985 donde tocó con Los Abuelos de la Nada. “*Los Gallegos me decían: ‘¡Ehh, allá son salvajes!’ ‘¿Qué salvajes? Salvajes son ustedes’. Llegué acá y dije: ‘Sí, somos salvajes’. Fui a tocar a Vélez con Los Abuelos de la Nada y fue el día que a Miguelito le tiraron un botellazo y le partieron la cara. Ahí reconocí a los gallegos que decían que acá eran todos salvajes. En ese momento, medio que me arrepentí de haber venido. Pero dije: ‘Ya fue, estamos acá...’*”.

Memoria 6: Emilio Del Guercio

Los box set de Almendra y de Aquelarre están exhibidos en uno de los primeros escritorios. Al otro lado del pasillo esta su oficina, donde los libros y los discos ocupan la pared de la derecha. A la izquierda, una guitarra de caja en su funda. Durante toda la entrevista tuve la intriga de saber si era la “Taylor” que utiliza en sus conciertos.

Coghlan es un pequeño barrio que nació en el siglo XIX alrededor de la estación del ferrocarril, obvio, Juan Coghlan –técnico de los ferrocarriles ingleses-. Ubicado en la zona norte de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde a pocos metros del tráfico de las avenidas la vida es más tranquila, los ruidos se alejan y las antiguas construcciones bajas de estilo inglés insinúan un paisaje de vieja época. Vecinos charlan en sus veredas.

La misma serenidad trasmite Emilio Del Guercio, quien hace unos años eligió este barrio para montar su productora. Es alto, robusto y serio. La mirada detrás de sus lentes redondos inspira sabiduría, lucidez y sensatez. “¿No vendrás a robarme, no?”, preguntó sonriendo. Es una tarde de septiembre, el reloj marca las seis. En lugar de retirarse, hoy hace una excepción, apaga su computadora y comienza a hablar.

Hijo de madre cantante, la música estuvo presente desde que dio sus primeros pasos. Melodías clásicas y folklóricas fueron las primeras que llegaron a sus oídos. El jazz y el tango fueron otras de las influencias de su infancia. A los dieciséis fue a ver a Ray Charles y, un año más tarde al estreno de *María de Buenos Aires*, la obra de Astor Piazzolla.

Le gusta el dibujo tanto que, a los dieciséis años, salía del secundario e iba a estudiar ilustración a un instituto ubicado en la intersección de las calles Florida y Tucumán en el que enseñaba Alberto Breccia: “*Breccia no sólo fue uno de los dibujantes de historietas más importantes del mundo. Fue un genio, alguien que rompió el molde. El viejo revolucionó los medios expresivos y el sentido mismo de la historieta como soporte, como instrumento narrativo*” así lo describió Juan Sasturain en su libro “Breccia, el viejo.

Emilio cuenta que era chico cuando empezó a ir al cine con sus compañeros. Por ahí no entendían del todo las películas que veían, pero estaba asociado a lo que buscaban en ese momento. A comienzos de los sesenta el cine europeo tenía bastante prestigio. A nuestro país llegaban las películas de Bergman, cine francés y sueco. “*Se te quemaba la croqueta pensando eso. Pero de alguna manera ese fue el ejercicio intelectual que nos obligó a no ser cómodos. En general, estuve leyendo cómo funciona el cerebro: aprende una cosa y ya lo estandariza. Por un lado, tiene el beneficio de sistematizar el pensamiento –por eso la especie humana evolucionó- y, por el otro lado esa sistematización, que es poder reconocer cosas ya aprendidas y metodizarlas, también implica que el cerebro se achancha con esas cosas y mecanismos que incorporó y ya sabe. Por eso a la gente le resulta difícil ingresar nuevos conceptos, nuevas cosas en la música. Éramos raros en la música*”.

Emilio lo explica todo. Su cerebro es una máquina de producir conocimientos, nunca dejó que se sistematice y siempre buscó ir más allá. Aquelarre podía ser una banda más, pero Del Guercio se encargó de no repetir lo que venía haciendo, de no contar de nuevo la misma historia de la misma forma. Lo complejizó. Con letras con mayor contenido social y una producción musical más elaborada, lo poético y lo lírico también cumplieron un factor

fundamental: “Nosotros teníamos bien en claro una cosa. La poesía es un lenguaje que puede hablar de cosas que son innombrables, que en nuestra charla coloquial no podemos involucrar claramente aunque uno lo exprese. Cierta tipo de sentimientos o sensibilidades, y eso lo provee la poesía. Es una forma medio loca, sobre todo la que no es muy explícita, sino que apela a combinaciones de sonidos que aunque lo que se está diciendo no se entiende, claramente el efecto es mucho”.

— **Era una manera más difícil de que te censuren...**

—Por otra parte, sí. Algunas cosas las encapsulábamos en una segunda lectura. Digamos, ese juego de leerse con otro sentido lo hacíamos también. Había mucha gente que lo entendía y otra que no.

Violencia en el parque es un ejemplo. Relata la violencia que se veía venir. Del Guercio cuenta que a veces el artista tiene sensaciones que captan algo que va a suceder. Mucha gente se preguntó si la letra relataba los hechos que se dieron en la Masacre de Ezeiza, pero es un tema que compuso antes de la llegada de Perón. “Yo percibía que se vivía un clima pesado, que iban a producirse cosas de tipo violentas”.

**“Violencia en el parque de la ciudad,
terror en las rutas hay
y así convierten tus manos en fuego, mañana”**

[“Violencia en el parque”. Aquelarre. 1973]

No es meticuloso solo a la hora de componer, también lo es con las imprentas y los sellos discográficos a la hora de sacar un nuevo material. En Aquelarre se dedicó al arte de las tapas de los discos, y habitualmente discutía con las imprentas porque no realizaban el trabajo como se los había pedido. “Cada vez que venía de la imprenta se brotaba diciendo: ‘Hicieron esta cagada, hicieron lo otro’”, comentó Héctor Starc.

En el colegio San Román de Belgrano conoció a su compañero de trinchera, alguien con quien compartir su amor y compromiso por el arte. Una tarde se enfrentaban 1° A contra el B. Emilio –que nunca fue bueno jugando al fútbol- le pegó un pelotazo a un flaquito, se acercó para preguntarle si estaba bien y charlaron. “Con Luis teníamos muchas afinidades. Éramos pibes inquietos, nos gustaba mucho la música, la poesía, el cine y el dibujo”. Además de componer y cantar a dúo en el colegio, editaron un diario con ilustraciones y noticias absurdas que se llamó “La costra degenerada”. Se estaba gestando el embrión de Almendra.

Costaba mucho conseguir un instrumento, y aprender a tocarlo era un tema aparte. Emilio entraba a la habitación de su casa en Belgrano y se ponía a practicar con el bajo. Antes de acostarse, el padre se lo sacaba de encima a su hijo que se había quedado dormido. En aquellos años, no existían los profesores de bajo. Copiando y uniendo información fue descubriendo cosas solo. “El beneficio de la oreja es muy grande pero nos costó mucho sacrificio. Estaba todo el día con el instrumento”.

“Ahora hay muchos pibes que, medios giles o no, no tienen incentivos, elementos que los aglutinen o cosas para hacer. Pierden su vida y su tiempo boludeando”. Un paralelismo con

la actualidad lo explica todo. Emilio no solo cuenta su vida y su obra, sino que se preocupa por dejar una enseñanza en cada palabra que transmite: “*La vida no es tan larga, uno cree que es larga. Ahora a la edad de ustedes tienen una tarjeta de crédito para gastar y gastar. A mi edad, no te digo que se haya agotado, pero el paso del tiempo es totalmente diferente*”. Tiempo, es lo que más invirtió para ser quien es.

Almendra se formó en 1967, en medio de una revolución artística y cultural en el mundo. Aparecían destacadas obras literarias: *Un kilo de oro*, de Rodolfo Walsh, *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar y *El medio pelo en la sociedad Argentina* de Arturo Jauretche. El 9 de octubre era asesinado en La Higuera, Bolivia, Ernesto Che Guevara. En el Instituto Di Tella se conocían Javier Martínez y Claudio Gabis, quienes en 1968 formarían Manal. El hippismo norteamericano cobraba más fuerza y, en junio, se llevó a cabo el Festival Pop de Monterey, en el que participaron The Who y se lanzó a la fama el legendario guitarrista Jimi Hendrix.

La aparición de The Beatles produjo en ellos un nivel de excitación especial. Elaboraron un lenguaje basándose en el empujón que los cuatro fantásticos provocaron. Se dieron cuenta que podían hacer una música así pero en nuestro idioma.

Los miembros de Almendra, cuando la mayoría de los chicos salían a bailar, se quedaban ensayando. Estaban tan concentrados en lo que hacían que esas actividades pasaban a un segundo plano. Incluso, con Luis Alberto, decidieron no ir a su viaje de egresados porque sentían que en ese momento lo primordial era ensayar.

Spinetta vivía en la esquina de Arribeños y Quesada, en el barrio de Núñez. Era una casa de ambientes altos y grandes ventanales. En una sala grande que daba a la calle se juntaban cuatro o cinco veces por semana a ensayar. “*No hay cosa más linda que zambullirse de cabeza en lo que uno disfruta y ama. Es lo más lindo que hay. No importa si después vas a ser famoso o no. La sensación placentera que genera el acto de la creación es enorme*”. Terminaban agotados porque a veces estaban días intentando sacar un fragmento de alguna canción. Pasaban mucho tiempo en el “taller” hasta lograr la solidez y perfección que buscaban en cada tema.

—Tenemos que hacerlo más cortito, ¿Eh? ¿Ok? —comenta Luis.

—¿Querés tocar vos ahí?

— ¿Eh? No, que lo saque Emilio.

—La instrumentación tiene que ser bien pesada, porque no quiero que salga con ese carácter bossanovístico que te dije hace un ratito.

— ¿Cómo sería?

—Es una inversión de un La bemol séptima mayor, así... ¿Entendés? Marco como si fuese un La menor. Pone un La bemol en la sexta y después Sol menor séptima, normal.

— ¿Así?

—No, marca el acorde como si fuera en Do menor. Esto, mirá, esto acá, estos tres.

Era una tarde de 1969 y Edelmiro se había juntado con Luis para pasarle un nuevo tema: “Aire de amor”.

La convivencia también fue un factor fundamental. Terminaban los ensayos y se quedaban tomando un café con leche hablando de lo que estaban haciendo y lo que iba a venir. La familia también se involucraba en las decisiones, en la elección de los nombres. Por ejemplo, participaban los hermanos de Emilio o de Luis.

Entre los primeros temas que ensayaron se encontraban “Muchacha”, “Campos Verdes”, “Final”, “Hoy todo es hielo en la ciudad”, “Gabinetes Espaciales”, “Hermano Perro” y “Tema de Pototo”, que formó parte de su primer simple lanzado en 1968 junto a “El mundo entre tus manos”.

***“Por más que sea el amo de las cosas,
por más que yo te pueda hacer feliz,
no se si he de llegar a lo que buscas
porque siempre te has negado para mí”***

[“El mundo entre tus manos”. Almendra. 1968]

“Nosotros sabíamos que lo que hacíamos era una cosa original pero es como estar en tu propia película, no te la creías. Nos encantaba lo que hacíamos, teníamos un fuego interno enorme y un entusiasmo impresionante. Creo que también eso influye mucho. Digamos, vos tenés que hacer tu trabajo bien pero además tenés que tener una convicción, ir al frente y ser muy unido. Éramos un grupo muy cohesionado. Estábamos muy involucrados, muy convencidos en lo que estábamos haciendo. Entonces era muy probable que a pesar de que no nos diéramos cuenta eso se irradiara. La imagen del grupo evidentemente irradiaba algo que trasuntaba lo musical”.

Con su primer trabajo, ingresaron en el circuito y comenzaron a relacionarse con grandes formaciones de la época, tales como: Manal, Vox Dei y Los Gatos. Las primeras presentaciones se dieron en clubes, fiestas, carnavales y bailes. *“El tema del teatro lo tuvimos que impulsar nosotros y Los Gatos. El concierto no estaba masificado como ahora”.*

El país se encontraba en pleno auge de la dictadura de Juan Carlos Onganía. *“Cuando nosotros éramos chicos, el tema del Golpe de Estado era una cosa integrada a nuestra vida. En los jóvenes se percibía como una cosa moral. Hubiera preferido que se quede en eso pero después cada nueva dictadura fue perfeccionando su monstruosidad”.* Emilio cita un largometraje para comparar lo que se vivía en ese momento. *“Es como la película de Bergman que se llama ‘El huevo de la serpiente’ porque años después vos te enteras de que los que estaban en la dictadura de Onganía habían estado en el golpe del ‘55 de Perón. Algunos habían estado bombardeando la Plaza de Mayo y eso se fue convirtiendo en una cosa cada vez peor, porque los tipos veían que la juventud se había convertido en algo peligroso”.*

—Ustedes, quizás sin buscarlo, habían potenciado eso en la juventud...

—Sí, desde el arte, no desde otro lugar. Siempre me interesó la política y lo social, especialmente la visión del peronismo. Pero nosotros no teníamos una pretensión de merodear o evangelizar las cabezas políticamente a través de las letras. Siempre nos pareció que el arte era más importante. Incluso en la época de Aquelarre -que fue un grupo comprometido social o políticamente- si bien algunos temas tenían una intencionalidad, como en “Cruzando la

calle”, siempre nos importó más la calidad artística. Lo social nos importaba mucho pero si no tenía calidad artística para nosotros no servía lo que comunicábamos”.

***“América vibra, mi mente quiere libertad,
La muerte te ronda, la muerte nos quiere ganar.
Cruzando la calle, cruzando la puerta de tu hogar,
Tu hermano se muere, mi hermano no podrá esperar”***

[“Cruzando la calle”. Aquelarre. 1973]

Del Guercio afirma que el rock nacional nunca fue un movimiento organizado sino que fue algo muy espontáneo. Si bien algunos estaban más involucrados con la militancia que otros, existía una circulación de ideas muy interesante. Principalmente, apuntaban a cuestionar la paquetería de la sociedad de ese momento, el poder. *“Uno caminaba en dirección a la búsqueda de romper los estándares que genera que la gente no piense. Lo básico que se buscaba era cuestionar todas las cosas con las cuales nos habíamos cuidado, releer nuestra realidad”.* Alejandro Medina, ex bajista de Manal, cuenta que una vez estaba viendo a Almendra en el Teatro Payró y de repente ingresó la policía e intempestivamente ordenó que pararan la música. *“Le pegaron un sopapo a Emilio Del Guercio. Esa parte de la historia fue muy fea”.*

En 1970, Almendra grabó su segundo álbum *Almendra II* y se separó. El desgaste de tener muchos shows en una misma noche, tocar cuatro veces el mismo tema y pasar de una cosa muy lírica e intensiva a la batalla de los shows fueron algunos de los motivos que Emilio describe como “contables” por los cuales se disolvieron.

Interrumpe unos minutos la charla para atender al cerrajero que vino a solucionarle un problema que tuvo con la puerta que da a la calle. Mientras hacía tiempo, hablamos un poco de los nuevos talentos que están surgiendo. Principalmente, destacó a Juan Pablo Rufino, hijo de Machi, que siguió los pasos de su padre y se inclinó por el bajo. En este recreo le pregunte si hoy seguía escuchando los temas de Aquelarre y Almendra. *“A veces lo escucho, no muy seguido. Más que nada en la radio, sobre todo Almendra, que es un grupo que se difundió más y algunas de esas canciones las sigo tocando”.*

Un universo de fondo. Rayasque forman un hombre con sombrero y anteojos que come una sopaplagada de guitarras eléctricas, saxos, baterías, amplificadores y bajos componen la tapa del álbum debut de Aquelarre en 1972. *“Fue algo muy interesante porque nosotros traíamos esa cosa poética de Almendra y Héctor y Hugo traían el rock y el blues. Estábamos con el interés de trabajar más sobre los arreglos instrumentales además de la canción. Hay letra, canción y melodía pero también hay mucho desarrollo instrumental”.*

En esta etapa, Emilio ya tenía todas las experiencias vividas con Almendra: las dificultades que podían tener con un manager o con las empresas discográficas las conocía como la palma de su mano. Decidieron tener una organización autogestionada, en la que cada integrante cumplía su función. Del Guercio era el encargado del área de comunicación y diseño de posters, volantes y arte de discos. *“La autoría de las canciones las firmábamos todos, a pesar de que muchas las hice yo y, otras, Héctor y Hugo. Cada uno le ponía su aporte personal*

y la canción sufría un desarrollo en el aspecto instrumental que también era una manera de creación. Por eso socializamos la firma de las canciones”.

Inventaron circuitos donde no los había para difundir su música. Uno fue en los auditorios de los colegios: los cursos que juntaban plata para su viaje de egresados los contrataban ocupándose de la producción y la venta de entradas; los afiches y el andamiaje artístico y técnico le correspondía a la banda.

A diferencia de Almendra, las letras tenían un compromiso social más fuerte debido al contexto que se vivía. Tanto Emilio como Rodolfo tenían interés por lo político y lo social y, en menor escala, Hugo y Héctor, pero todos estaban de acuerdo con esta ética. Si bien muchas de sus letras pretendían ser testimoniales, siempre buscaban ante todo la calidad poética.

—“Aves rapaces”, por ejemplo ¿Es una de ellas?

—Sí, es una canción que hice para la época del Golpe de Estado en Chile. Con los años, dije: ‘La podría haber escrito más accesible’. Pero era eso lo que pasaba en ese momento, esa era nuestra intención.

**“Gente del valle que se va, buscando el fruto que les da la paz
cercana a la cordillera, la fiebre se despereza.
Cuando aves rapaces nacerán, de la noche”**

[“Aves rapaces”. Aquelarre. 1974]

En 1975, el temor a una nueva dictadura estaba presente en nuestro país. “Como grupo no nos perseguía nadie, pero no dimos oportunidad para que eso sucediera”. Esto no motivó a Aquelarre a emigrar al viejo continente, sino que después de haber sacado cuatro discos sentían que tenían un techo a nivel artístico y querían pasar a otro plano.

— ¿Notaste alguna igualdad entre el presente de Argentina y lo que se encontraron en España?

—No. A pesar de que aquí había un miedo de dictadura, lo de Franco se ve que fue tremendo. Era un nivel de control de la sociedad pesado. Nosotros nos quedamos unos días en Madrid antes de ir a Barcelona. Allí se estilaba que la gente joven se podía alojar en posadas u hospedajes que daban señoras que tenían ocho habitaciones. Nos quedamos en un lugar donde a la noche, al regresar -que tampoco volvíamos muy tarde-, había que palmar y venía un viejo de dos cuadras caminando con un guardapolvo gris. Era un ex combatiente de La Falange que tenía un llavero grande como el de las películas y te abría la puerta de tu casa. Contaba con todas las llaves de las casas de cuatro manzanas a la redonda. Con eso, los tipos tenían un control, sabían quién entraba y quien salía a cualquier hora. Cuando murió Franco estábamos en Barcelona y todavía la gente hablaba un poquito en voz baja. Le había quedado la costumbre.

Musicalmente, el panorama español era muy similar al que se dio en Argentina diez años antes. La censura impuesta por el franquismo había causado una grieta enorme en lo cultural. Había músicos muy talentosos y con buenos equipamientos pero no tenían un lenguaje

muy desarrollado. Muchos catalanes que conoció en sus años en España sabían hablar su idioma pero no escribirlo. Era tanto el control que existía que no lo usaban fuera de su casa. *“El franquismo les puso un tapón”*.

El momento que estaba atravesando nuestro país era algo que los tenía preocupados. Seguían la realidad mediante cartas o algún diario que llegaba a la capital española. Emilio cuenta que algunas de las cartas que mandaban eran un poco delicadas: *“Me acuerdo que a mi papá le mande una carta con una foto de una revista de allá, con una conferencia de Montoneros. A mi viejo se le deben haber puesto los pelos de punta porque te llegaban a abrir esa carta y estabas en problemas. Era medio inconsciente con esas cosas”*.

Seis meses habían pasado de su viaje a España cuando en Argentina se dio el golpe de Jorge Rafael Videla. *“Lo que produce una dictadura es una cosa muy profunda. Todavía en nuestro país estamos viviendo rezagos de las mismas. Generan miedo, represión al arte y trae inevitablemente una baja del nivel cultural. La violencia que se da hoy en la calle es producto de eso, la gente se embrutece. El tema de las dictaduras es un mal extraordinario, es lo que hay que impedir que suceda en un país a toda costa”*.

El arte mediante todas sus expresiones siempre mostró su postura en contra de los gobiernos dictatoriales apuntando siempre al cambio y a la extinción de este tipo de políticas. *“Nosotros, con nuestra música, luchamos en contra de eso. No con la intención de bajar línea, pero el arte siempre recuerda que las personas somos seres espirituales. Tenemos un montón de otras cosas pero la emocionalidad y la espiritualidad es lo que de alguna forma te impulsa. Nuestra especie evolucionó por esos intereses. Entonces, el arte siempre está como un reaseguro para tratar de que la humanidad no se embrutezca”*.

En el '77, sintieron que ya no tenían más objetivos por delante, que ya habían cumplido todo lo que se habían planteado y decidieron regresar al país para realizar un concierto de despedida y separarse. La cita fue el 17 de diciembre en el Luna Park, donde Carlos Cutaia fue invitado para reemplazar a Hugo González Neira que se había quedado en España.

En su regreso al país, Emilio formó La Eléctrica Rioplatense junto a Alfredo Desiata en saxo, Eduardo Rogatti en guitarra, Eduardo Zvetelman en teclados y Gabriel Díaz en batería. Había traído otras ideas musicales del viejo continente y sentía la necesidad de tener un período de experimentación. De esta etapa no quedó ningún registro discográfico: *“No quería grabarlo porque era un período de transición. Había incorporado a mis composiciones nuevos elementos de tipo latinos, folclóricos y tangueros”*. Hicieron sólo una presentación en vivo junto a Spinetta Jade en el estadio Luna Park.

“La fiesta de Almendra” tituló Expreso Imaginario en enero del '80. En la nota realizada por la revista, Emilio declaró: *“Para nosotros, aparte de ser una cosa que hacemos con súpergusto, es también algo muy arduo. Repasas cosas que tocabas antes y no suenan de la manera que querés y las tenés que volver a hacer. No es una cosa que se junta Almendra y ya está todo solucionado: implica todo un trabajo, en principio musical, y además de relación grupal, porque en cualquier tipo de organización que se da en un grupo hay una especie de sublimación. Se trata de un complejo que le muestra arte a la gente y se subliman más otro tipo de cosas respecto a las relaciones interpersonales y posturas frente al arte”*. Almendra volvía a los escenarios.

El regreso de Almendra comenzó a gestarse en la etapa final de Aquelarre en España. Emilio se carteaba mucho con Luis. Además de informarse del presente que estaba viviendo cada uno, comenzaron a manejar la posibilidad de volver a juntarse. Uno de los motivos fue la manera explosiva de terminar en 1970. La situación los desbordó pero siempre sintieron que había quedado algo para hacer por el vínculo y la música que habían hecho.

En 1981, viajaron a Los Ángeles donde tuvieron un mes de ensayos intensivos preparando el disco de estudio. *El valle interior* fue presentado ese mismo año con una extensa gira que recorrió más de treinta ciudades. Para ellos, volver al estudio fue algo muy estimulante y natural. Cada uno ocupó el lugar que tenía durante los primeros ensayos en la casa de Luis en Belgrano. “*Esas cosas las tenés incorporadas, fijadas en la memoria.*” A fines de ese año, la banda volvió a separarse.

A diferencia de la primera etapa, la composición fue más dividida. Si bien la mayoría de los temas pertenecían a Spinetta, Del Guercio aportó “Las cosas para hacer” y “Cielo fuerte”, en el álbum de estudio, y “Cambiándome el futuro”, en el disco grabado en vivo en el estadio Obras. “*Lo que pasa es que Luis era una máquina, sacaba temas de todos lados*”, comenta Emilio.

***“Todo lo que vez, cambia de juego cuando empieza,
el firmamento, a quemarte de amor...
la ceguera nos da, presentimientos...
Ah, que hermosa que es tu voz, cambiándome el futuro...”***

[“Cambiándome el futuro”. Almendra. 1980]

El 14 de junio de 1982 se firmó la rendición de las tropas argentinas, las fuerzas británicas retomaron el control de las islas poniendo fin a la Guerra de Malvinas. Leopoldo Fortunato Galtieri, al mando del gobierno de facto, renunció tres días más tarde y llamó a elecciones democráticas. El 10 de diciembre del ‘83, Raúl Alfonsín asumió como Presidente de la Nación tras obtener en octubre el 51% de los votos.

En este contexto, Emilio lanzó lo que hasta el momento es su único disco como solista *Pintada*. En este trabajo muestra un lado diferente, con un estilo más acústico e influenciado por el folclore y la música latinoamericana. Si bien en Aquelarre se podían apreciar algunas cosas de tipo folclóricas, Del Guercio quería que aparecieran de manera más explícita, sobre todo la música latina que es de sus preferidas.

“*Si vieras cómo te extraño*” es la primera frase que da inicio a “Trabajo de Pintor”, canción que abre el disco. Emilio toma como ejemplo este tema para explicar su composición musical: “*El artista, en general, compone desde un lugar un poco indescifrable de su emocionalidad, indescifrable incluso para él mismo. Por eso, cuando hago las canciones, surgen de un tramo de letra como el caso de ‘Trabajo de pintor’, que dice: ‘Si vieras cómo te extraño’ fue la primera frase y quedó así. Esas son llaves evocativas que de algún lado vienen y las conservo porque me sitúan en el ambiente que trae la canción. Por ahí, la frase no surge al principio de la canción sino en una parte interna. Esa frase me lleva al lugar, al arcón del cual vos extrajiste los elementos para hacer ese tema*”.

En un comienzo, el conflicto con las discográficas fue lo que desanimó a Emilio a producir nuevos discos. Se encontró con un ambiente que no tenía afinidad con lo que él hacía. Ser ilustrador y diseñador le dio ciertas herramientas para preservar la composición y hacer otro tipo de cosas. Además, tampoco pretendía pedirle a la música que le diera todo lo que necesitaba. *“El arte es una cosa que tiene que ser libre. Si un día te va bien y te pagan dos millones de pesos por cada vez que cantas una canción, es genial. Pero vos no podés producir tu trabajo dirigido a eso. Hay gente que lo hace pero no es el arte que a mí me interesa”*.

¿Cómo puede explicarse que un artista que ama tanto a la música haya estado tanto tiempo sin editar un disco? Entre Emilio y el arte existe un compromiso que va más allá de todo: *“A mí no me gusta grabar cualquier cosa que compongo porque no creo que todo lo que haga sea bárbaro. Por ejemplo, el pintor francés, Henri Matisse, llegó a hacer 3.000 bocetos de una obra. Yo nunca haría eso porque no estoy tan loco pero sí tengo canciones que tienen meses o años. No tengo urgencia de grabar temas. Ese formato me ha funcionado porque puedo corregir algunas cosas que con el tiempo son iguales. Hay pintores que han pintado cuadros sobre otros cuadros, tipos conocidos... vas tratando de mejorar. Por eso, del periodo de La Eléctrica Rioplatense, quedaron muchas canciones que todavía las tengo guardadas pero que nunca las grabé ni las volví a tocar, porque me parece que les falta algo para estar como uno quiere”*.

—¿Qué pensas del artista y el mercado?

— *Se claramente lo que es el mercado. A mí lo que más me interesa es conservar ese espíritu que tenés cuando sos niño y jugas. O sea, te metiste en ese interés que es el acto creativo genuino y eso es lo que trato de conservar en mi vida. Por eso no tengo una carrera prolija -si se puede decir- no grabo hace muchos años ni toco muy seguido. Tengo otros intereses. No he sido muy promiscuo en una carrera pero también me ha dado mis satisfacciones, por ejemplo, el programa de televisión que estoy haciendo.*

Hoy se encuentra en plena producción de la tercera temporada de “Como Hice”, su programa televisivo que él mismo conduce por canal Encuentro y que rescata las canciones que marcaron diferentes épocas. *“Yo estoy formado en la canción, a mí siempre me gustó la canción”*. Con este proyecto, logró unir dos de sus grandes pasiones: lo musical y lo visual. *“Fundamentalmente mi programa tiene que ver un poco con recuperar esa parte de la historia de la canción ligada a la vida de la gente, además de que el público sepa quién hizo tal tema”*.

Memoria 7: Black Amaya

Parece que la realidad se abstraiera y una lente imaginaria hiciera foco en el morocho de remera negra y zapatillas de lona que camina por la zenda peatonal como si fuese Mick Jagger. Con su pinta Stone, cruza la esquina de San Martín y Juan B Justo en el barrio porteño de Villa Crespo, cuando el reloj de la Casa Lotería Nacional marca las 17. El asfalto hierve como cada diciembre, los frenos de la línea 15 chillan como cada día.

Black Amaya no frena. Interrumpió su estadía en Buenos Aires para resolver cuestiones de su divorcio y enseguida retornó para ensayar la vuelta con Los Robertones y festejar los 20 años de Tabaco, bar ubicado en San Telmo que los vio nacer. Además de querer ocultar con su timidez, sentado en el banquillo, escondido detrás de los bombos y platillos, pongo a juicio si su hiperactividad le hubiese permitido tocar otro instrumento que no haya sido la batería.

Entra al bar, ubicado en Fragata Sarmiento al 1800, mira a un costado y, sin decir más, frunce su ceño al ver al ciudadano que con un pucho en la mano anillada de oro fanfarronea con vozarrón mientras escupe el humo sobre el plato de medialunas. Sigue hasta la barra donde el dueño, un español calvo de cejas grandes, friega una taza en su delantal blanco. Black le dice:

—Mira, yo soy músico. Vamos a hacer un reportaje mientras tomamos un café. ¿Todo bien?

El cantinero sin dejar de fregar la taza, lo mira de arriba a abajo y asiente con soberbia. *“Me cansé un poco de esto, del maltrato de la gente”*. Black hace casi 8 años dejó la ciudad para irse a vivir a Concarán, en la provincia de San Luis. Si bien disfruta de cuidar sus ovejas y sentarse a tomar mates bajo la sombra de los árboles, cada tanto vuelve a inyectarse un poco de rock a la ciudad de la furia. *“Yo vengo acá y me agarra nostalgia. Muchos amigos que no están, la casa de mis viejos... Pero me gusta venir a tocar”*.

Las tazas de café están sobre la mesa y se olvida del altercado con el cantinero. Black está sentado junto a una heladera de Coca Cola, sonriente como en la calle. Deja atrás la nostalgia y recuerda cómo fueron sus primeros contactos con la música. De pibe, vivía en un conventillo que desde su ventana se asomaba y veía a una pareja de jóvenes que escuchaban rock and roll en la radio. Él bajaba todas las tardes y allí le enseñaron a bailar como Elvis Presley. Unos años más tarde, llegaron The Beatles y, a los 15 años, la música le pegó de otro modo e improvisaba tocando con baterías caseras.

Pero un día, mientras caminaba por Rivadavia y Liniers, cerca de la General Paz, pasó por un Frávega y, entre las heladeras y cocinas, vio un cartel de “novedades en discos”. Black fue a la góndola y quedó impactado con la imagen de unos jóvenes de flequillo que posaban de costado. Pidió la placa y se metió al cubículo-similar a las cabinas de teléfono- para escucharla. Era el primer disco homónimo de The Rolling Stones y quedó atónito con sólo escuchar *Route’66*. *“No tenía un mango, pase para escucharlo. Cuando lo devolví, me dio vergüenza así que le dije: ‘No, no me gusta’ y me fui. A partir de ahí, me quedé pegado con los Stones.”*

No tardó en empezar a tocar con los discos. Cuando quedaba sólo en su casa, ponía el Winco en velocidad 16 y escuchaba los pases, los ritmos y el bombo de los temas. *“Ringo Starr me era difícil de entender los arreglos que hacía pero Charlie Watts, de los Stones, me caía mejor para tocar”*. Para su cumpleaños de 17, dejó de acumular tachos y ollas para improvisar

su batería. El viejo llegó con la sorpresa de que le había comprado una Rex. Lo primero que hizo fue tirarle el diario Clarín sobre la mesa para que se buscara laburo de músico. En eso, encontró un aviso de una banda de Mataderos que necesitaba un batero y la prueba era tocar temas de The Rolling Stones. Al otro día lo pasaron a buscar en una rastrojera y lo llevaron a la casade un talFrancés, donde ensayaban Las Piedras. *“Fui al ensayo y estaba Eduardo Martí, que le decíamos Dylan (el fotógrafo del flaco) porque tenía rulos. Estaba tomando mates ahí con el Francés que competía con Pomo Lorenzo (baterista de Pappo’s Blues e Invisible) a ver quién tenía el pelo más largo. Iban a las discotecas, escuchaban los Beatles, los Who, bailaban y elFrancés quería derrocarlo. Mientras me cebaba mate, me decía: ‘Vos sos el mejor baterista’. ¡Entré bien!”*.

Las Piedras debutó en el Salón Mariano Acosta interpretando temas de The Rolling Stones. Carlos Amado, alias el Cuervo, impostaba la voz como Jagger en el medio del escenario. A su lado, estaban Eduardo García, que tocaba un bajo Höfner como el Paul McCartney, y el guitarrista Héctor Starcque en un principio tenía una relación distante con Black. Detrás, estaba él, sentado en el banquito con una camisa con rayitas marrones y blancas, una corbata fina y un chaleco negro como el que usaba Charlie Watts. La presentación fue un éxito: la gente terminó bailando “Ruta 66” arriba de las mesas. *“Cuando salimos me agarró Héctor, me pegó un abrazo y me dijo: ‘¡Yo no te quería porque eras negro, pero ahora te amo!’ A partir de ahí, me llevó a todos lados. Me llevó a la casa de Pappo, ellos ya se conocían hacía un año. Yo era de provincia y no conocía el centro. Él fue una guía para mí”*.

Cuando fueron a la casa de Pappo, el Carpo estaba resfriado. Abrió la puerta vestido con un sweater marrón de su padre, las medias arriba del pijama a rayas y chancletas. *“Héctor disculpen pero yo me voy a la cama. Pero pasen que están los muchachos en la cocina.”*, dijo antes de acostarse. Black pasó el pasillo y se encontró en la cocina con Miguel y Alberto Abuelo, y Pomo. Ahí hizo el primer contacto con Pappo. Después comenzó a ir a La Cueva de Billy Bond, donde junto a Héctor acompañaban a Moris en sus presentaciones. A La Cueva solía ir Sandro con su Fiat 600, lo estacionaba en la puerta y bajaba al sótano con un pucho en la boca donde la moda de las minifaldas y pantalones a rayas desfilaban al ritmo de James Brown. En los momentos en que quedaba el escenario vacío, Black le pedía permiso a Billy para tocar la batería. *“Una noche, mientras tocaba la batería, vino Javier Martínez y me dijo: ‘Eh pibe, tomatela’. Después de laburar unos años con Pappo, lo agarré y le dije: ‘Javier Martínez te acordas que vos...’ y no se acordaba. ‘Vos me dijiste tomatela pibe. Decímelo ahora’.*Se lo dije en joda pero un poco en serio por la manera en que me lo había dicho. Viste, él es así...”

En Argentina, el gobierno de facto de Onganía había proscripto los partidos políticos y los jóvenes florecían en organizaciones juveniles. En San Francisco, la juventud, que repudiaban el proceder bélico de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, llegó a la ciudad para celebrar el primer *Verano del amor* en el que a modo de himno sonó el tema de John Philips: *“Si vas a San Francisco, no te olvides de llevar flores en el cabello...Si vas a San Francisco, el verano será una celebración de amor”*.

En el ‘67, la semilla del rock empezaba a germinar y Los Gatos lanzaron el primer brote con el simple *La Balsa*, que vendieron 200.000 copias y adquirieron gran popularidad dando cuenta de que Argentina era una tierra fértil para que la juventud florezca bajo una nueva cultura popular que más tarde se llamó rock nacional. Tras el primer distanciamiento de los integrantes de Los Gatos, se sumó Pappo en la segunda formación y fueron a tocar a Mar del Plata. Starc y

Amaya también emigraron a La Feliz. Tocaban en un bar, a unas cuadras de la discoteca donde se presentaban Los Gatos. Cuando terminaban los shows, Pappo y Moro se iban al bar a zapar con Black y Héctor. Allí los bateristas se hicieron amigos y un día Moro lo invitó al show de Los Gatos. Black se quedó sentado en un banquito detrás del escenario viendo cómo Moro utilizaba el doble bombo. Pero lo más trascendente para el pibe fanático de los Stones fue cuando al finalizar una zapada, Pappo se lo quedó mirando y le dijo: “*Cuando vayamos a Buenos Aires quiero grabar un disco y que vos toques la batería*’. *Me agarró un cosquilleo de vuelta. ¡Iba a grabar un disco y con Pappo, loco! No entendía nada. Después nos hicimos re amigos*”.

Al regreso de Mar del Plata, Pappo junto a Black Amaya y Rino Rafanelli comenzaron con Pappo’s Blues. Unos meses más tarde, Rafanelli tuvo que entrar a la colimba y les recomendó a un joven talento. Era David Lebón que hacía poco había arribado a la Argentina tras su larga estadía por Estados Unidos donde incursionó en guitarra, bajo y batería. “*Pappo lo vio y me dijo: ‘Mirá, negro. Éste entra. Es rubio, tiene pinta, habla en inglés y toca todo*’. *Pappo me consultaba*”. Con esta formación, grabaron el disco *Volumen I* entre diciembre del ‘70 y enero del ‘71. El disco fue producido por Jorge Álvarez y Pedro Pujó, creadores de Mandioca que ya estaban en conexión con Pappo desde Los abuelos de la nada.

Álvarez insistía en que Pappo debía transitar su recorrido por una banda solista en la que pudiera explayar su delirio que florecía cada vez que el Carpo tocaba su guitarra. En esa tónica la mayoría de los temas del *Volumen I* responde más a un rock psicodélico que al blues. “*En realidad, Pappo’s Blues no fue tan blusero. Nosotros éramos una onda más Cream, más JimiHendrix. Éramos más rock, más psicodélico, más experimental*”. En esta época, se intensificó la amistad entre Pappo y Black Amaya. En una oportunidad fueron presos por vestirse como Led Zeppelin queriendo imitar la imagen que les llegaba de las revistas. “*Fuimos presos por la pinta que teníamos... Éramos pibes, teníamos 20 o 21 años. Yo creo que había visto una foto de Led Zeppelin que estaban vestidos con sobretodos y en zapatillas. Entonces, nos vestimos así. Todos sucios con una barba de cuatro días. Era para dar la imagen de reventado. El rock es de reventado. Creo que venía por ahí. Antes, en Lacroze, había puestos de panchos. Una noche nos fuimos a comer, pedimos unos panchos, unas cervezas y nos sentamos mirando a la caja. En eso vino un policía a mangar las pizzas o empanadas diarias y nos miró. Cuando me señaló, dije: ‘¡Ya está...!’ Nosotros tomamos un trago de cerveza mientras él fue al auto a hablar con los otros. Dejó la pizza y volvió: ‘Los vamos a llevar por averiguación de antecedentes’. Nos hicieron pagar lo que no comimos ni tomamos y encima nos llevaron en cana*”.

***“No creo que nunca
Sí, que nunca
Creo que nunca la hemos pasado tan mal”***

[“A dónde está la libertad”. Pappo’s Blues. 1971]

Los músicos de rock estaban gestando un movimiento de jóvenes que se identificaban con las letras, con la imagen del pelo largo y la barba, con un mensaje que proponía una nueva forma de expresarse con respecto a la música popular de la época. Para principios de los ‘70, los

recitales tenían gran masividad y, tanto la Policía Federal como Las Fuerzas Armadas irrumpían los locales donde Pappo's Blues, Los Gatos, Aquelarre, Vox Dei o La Pesada hacían sus presentaciones. *“Nosotros sabíamos que el enemigo era la policía. Vos veías a la cana y se te ponían los pelos de punta porque te cortaban el viaje, todo. Te metían preso. Teníamos 20 años y sabíamos que estaban los militares. El rock nace también de esa etapa, de ese ambiente militar que se juntó con la despedida del tango de nuestros viejos y que venía con otra etapa política, cultural y social. Tanto yo como la gente que conocía, no teníamos ninguna idea política. Creo que la mayoría de los que tocábamos no tenía idea para nada”*.

Hacia fines de los '60, los Estados trataban en sus agendas cómo abordar el tema del consumo de drogas. En el '68, se dictó en Argentina la Ley 19.567 que posicionaba en la mira la comercialización de las drogas y no sancionaba a quién consumiera. Pero a principios de los '70, las Fuerzas del Estado tenían en vigilancia a los jóvenes que pertenecían a una corriente “contracultural” y empezaron a arrestar basándose en el prejuicio hacia un estereotipo. Black explica que confundían el olor a marihuana con el olor a la planta india de Pichuli, que era usada para perfumar la ropa. *“Tenías olor a Pichuli y te metían preso porque decían que si tenías ese olor era porque tenías drogas. Se confundían. También, si tenías el símbolo de la paz, te decían que fumabas y ahí caíamos todos en la misma bolsa. Nos perseguían por eso, no porque éramos de un partido de izquierda”*.

En La Paternal, la casa de Pappo no era un salón de reuniones de izquierda pero sí el lugar donde se reunían violeros, bajistas y bateristas, entre otros personajes, a zapar. Una noche, Luis Alberto Spinetta y Black compartieron un vino en la punta de la mesa.

—Tengo un proyecto en el que me gustaría tocar con vos.

El negro sonrió. En ese momento, Pappo pasó por el pasillo hacia el baño. Black pispó que no viniera e intercambiaron los teléfonos. Era su sueño tocar con el Flaco desde que lo había visto en el Teatro El Globo tocando con Almendra con sus botas de gamuza cortadas en los dedos.

Pappo's Blues recién había terminado de grabar *Volumen I* pero la presentación del disco tuvo que esperar. El Carpo armó las valijas y se fue a Inglaterra. Así que Black no tardó en comunicarse con Luis Alberto.

—Hola Luis, mirá te habla Black, el negro Black. Mirá loco, Pappo se fue así que vamos a tocar juntos. ¿Querés?

—¡Dale! ¡Te espero!

Se tomó un taxi y fue para la casa del Flaco en el barrio de Núñez. Cuando llegó lo vio sentado en el umbral de la casa con las rodillas arriba mirando el suelo. *“Le dije al chofer: ‘Tóquele bocina’. Le pagué, nos dimos un abrazo y nos dijimos: ‘¡Vamos a tocar juntos!’. Como en una pareja, que te gusta una chica, yo sentí eso con él”*.

Tras la disolución de Almendra y el posterior trabajo *Spinettalandia*, Luis hizo un viaje por Brasil, Estados Unidos y Europa. En la frontera inglesa le negaron el acceso pero quedó fascinado por su estadía en Francia. El aire del Viejo Continente le refrescó su espíritu. Regresó

loco por las palabras de Chopin y con la idea musical de hacer algo como Led Zeppelin: encontrar equilibrio entre la melodía y la fuerza. En la escena local, Pappo había impuesto su impronta derivada del gran Jimi Hendrix y el Flaco quería hacer su recorrido hacia ese horizonte. “Él quería hacer una banda pesada. Yo le dije: ‘Pesadez, polenta y oído tengo’. Tuve que entenderlo y aprender la técnica porque no me daba para hacer tantos arreglos”.

Uno de los primeros temas que Luis le mostró a Black fue “Blues de Cris”: retrataba la ruptura de su primer amor con la “Muchacha ojos de papel”, Cristina Bustamante. A diferencia de la etapa de Almendra, le cantaba un blues enérgico que se distorsionaba para terminar de romper el color que alguna vez le pudo robar.

**“Y si la vez pasar y no habla,
Es porque sabe que
Atado a mi destino
Sus ojos al final olvidaré”**

[“Blues de Cris”. Pescado Rabioso. 1972]

Una tarde agarraron el Citroën 12v del Flaco y se fueron a Castelar a ver a Bocón Frascino. Él estaba muy metido con la guitarra y les costó convencerlo para que tocara el bajo. A fines del ‘71, presentaron el trío Spinetta-Amaya-Frascino y lo dieron a conocer con el nombre de Pescado Rabioso. “Un día estaba en la cocina con mi vieja, entró Luis y me dijo: ‘Black, tengo el nombre para la banda. ¿Qué te parece?... ¿Los Diaguitas o Pescado Rabioso?’ Elegí Pescado Rabioso”.

Durante la primera formación de Pescado, Jorge Pistocchi -que ya había colaborado con Almendra tras cobrar una herencia-, les alquiló una quinta en Ituzaingó para que hicieran la música de *Desatormentándonos*. Además, le consiguió una batería a Black que en aquel momento no tenía. En esta primera etapa, Bocón tuvo una fuerte participación en el armado de algunos temas, como en el caso de “Algo flota en la laguna”. “En el primer disco, Luis tuvo la grandeza de estar siempre esperando ver qué mostrábamos. En Pescado Dos, cambió. Ya se estaba perfilando más a componer”. Pese a su aporte en la composición, Bocón quería hacer su carrera como guitarrista. Una vez terminado de grabar el disco, se alejó de la banda y Carlos Cutaia -que había sido invitado en *Desatormentándonos* para tocar el órgano Hammond en “Serpiente (viaja por la sal)”- pasó a ser miembro permanente de Pescado. “La parte linda que siempre conservo en el corazón es cuando quedamos como trío, donde Cutaia hacía los bajos con el Hammond. Medio como fue Génesis después”.

Desatormentándonos es el coletazo eléctrico del pescado que viborea enganchado al anzuelo encarnado con liberación y libertad. Rabioso se desatormenta con la poética que le da materialidad a la música y esboza, en un fragmento de tapa, una imagen de lo que fueron los años ‘70. “El pueblo es la estrella mágica. Todos la vemos parecerse al río. Los gusanos de los emperadores trepidan en apocalíptico festín. Ellos no tienen tiempo de recurrir a las armas. La estrella las fusionó todas en un plano infinito. La cabellera de los torturadores sangra en mi carro. Nosotros: desatormentándonos para siempre. PD: Yo te amo Beatles”. El mensaje poético no se desentendía de la realidad Argentina que corría en septiembre de 1972. Un mes antes, el 22 de agosto, habían sucedido los fusilamientos en la Base Naval Almirante Zar en manos del

navío Horacio Mayorga, que dejaron un saldo de 16 militantes del ERP, Montoneros y FAR muertos. Los hechos, conocidos como *La masacre de Trelew*, tuvieron lugar la misma noche que se sancionó la Ley Nacional 19.797, que prohibía la difusión de información de organizaciones guerrilleras. “*Estábamos retratando un poco la situación del momento. Ya había pasado lo del fusilamiento de Lanusse. Ya se comentaba que había persecuciones con los sindicalistas. Quizás el que estaba más enterado era Luis porque leía mucho los diarios*”.

Durante ese mismo mes, se realizó el recital en el teatro Olympia, donde el director Aníbal Unset filmó “Post-crucifixión” y “Despiértate nena” para incluirlos en su película *Rock hasta que se ponga el sol*. Aquella noche, el Flaco salió al escenario con una sirena roja en la espalda, ironizando la represión y violencia que se respiraba en las calles. Al año siguiente, conformada la banda como un cuarteto con la incorporación de David Lebón en el bajo, grabaron un sketch para la difusión de la película de Unset. La secuencia está realizada desde la misma tónica, utilizando el humor para seguir desatormentándose y encamina el rumbo hacia lo que fue *Pescado Dos*, su segundo disco. “*Eso fue idea de David y de Luis. Ya se sabía lo que se venía. El gordo del auto era bajista de Palito Ortega y el rubiecito, Robi, era amigo de David. ‘Taradito’ le dijo, y le pegó con el chinchulín. Yo me enteré cuando íbamos caminando, no sabía que iba a pasar todo eso. Me acuerdo que antes de dar la vuelta a la manzana, Luis nos dijo: ‘No hagamos como los Beatles. ¡A los saltitos tipo ‘yeah yeah yeah, no!’ Luis estaba en todas*”.

—Mirá a quién te traigo— dijo el Flaco señalando a Lebón.

Black se quedó inmóvil con los palillos en la mano sentado en la batería de la sala de ensayo. “*A mí mucho no me gustó porque no éramos amigos con David. No había mucha relación. Él estaba tocando en Color Humano y lo vi ahí... como que me salió medio la mala onda mía, porque quizás me puse medio celoso. Siempre comíamos en casa con Luis, andábamos para todos lados juntos con Cutaia en el autito, íbamos al cine y cuando vino David, se hizo más amigo de él. Entonces, me puse medio celoso y me quedé medio en banda*”.

El cuarteto se puso en marcha a los dos meses y en noviembre del '72 empezaron a grabar el disco doble *Pescado Dos*. El pez vigoroso, en forma de anguila, que despliega corcheas en la tapa, fue diseñado por Gustavo Spinetta con la colaboración de Jorge Álvarez. Los árboles horizontales recuperan el jugo de cada raíz que crece en las letras inmersas en bosques y selvas. “Ámame peteribí” cierra el primer disco pero sus ramas abren el segundo con “16” de peteribí”, que da una continuidad sonora a la obra. La placa está acompañada por un libro de 52 páginas escritas a mano donde explican los temas y la esencia de continuidad de ambos discos. El libro comienza con un poema del poeta francés Rimbaud, que inspiró a Spinetta en “Iniciado del Alba” y “Poseído del Alba” teniendo como eje la relación de las primeras luces del día con la apertura del alma hacia la capacidad compositora de los poetas.

El disco lo cierra el tema “Cristálida (Aguas del Olimpo)”, que fue grabado por una banda sinfónica del Colón, dirigida por el “Profesor” Carlos Cutaia que era el único de los integrantes de *Pescado* que sabía escribir y leer partituras. El Flaco le pasaba los arreglos con la boca a Cutaia y él los escribía. “*Fue mi experiencia profesional máxima. Me escribí todo en un machete. Había una piba que había sacado unas fotos que se perdieron todas. Yo me había pegado el machete en la pared. Donde iba la letra puse: platillos, bombo, ritmo, matices, ¡Ojo!*”

¡Cuidado!, ¡Corta!, ¡Empieza de vuelta! Porque se grababa en cinta y si yo me equivocaba había que volver a grabar todo. Tuve una experiencia hermosísima. En ese tema me cerró Pescado. Toqué este tema y en la segunda toma quedó grabado para toda la vida. Grabamos con cincuenta músicos del Colón y Cutaia nos miraba a todos de reojo”.

El disco se lanzó en febrero del '73 y al poco tiempo se empezó a disolver la banda. Al recordar el cierre de Pescado, el Negro Black mira hacia el centro de la mesa como aconseja el libro de Pescado Dos y deja correr la nostalgia de los recuerdos. La voz risueña del fanático de los Stones se quiebra y, tristemente, lamenta no haber grabado Artaud. *“Con Artaud me quedé medio mal porque yo había ensayado casi todo el disco. Primero se fue Cutaia, después se fue David y Luis me preguntó: ‘¿Vos también te vas negro?’ ‘Sí, yo también me voy Luis’. Estaba saturado pero no era que me quería ir. Yo tenía ganas de ir más para el rock and roll y el blues pero Luis se alejaba hacia otro lado. Ya estaba haciendo Invisible”.*

Black había ensayado varios de los temas pertenecientes al disco Artaud, entre ellos “Superchería”, “Bajan” y “Cementerio Club”. *“Me sentí re triste al escucharlo. Me dije: ‘¿Para qué me fui?’”.* Se sumó a La Banda del Paraíso, que estaba integrada por Ciro Fogliatta, Rubén León y David Mancini. Ellos tenían que grabar con RCA Víctor y estaban haciendo la música para una obra llamada Yogurt. *“Me llamaron para que toque la batería. Ellos hacían rock y blues pero me sentía vacío porque no estaba en esa época para tocar esa música. Haber tocado con Luis era como haber tocado con Jimi Hendrix. ¿Con quién tocas después? De los que tengo en la vidriera, Pappo y el Flaco son los más reales y honestos que hicieron música de corazón, de barrio, de poesía, con el ángel que tenían ellos. No se casaron nunca con nadie y nos enseñaron muchísimo. Son lo más grande que hay”.*

El vacío que experimentó Black tras irse de Pescado fue diferente al que sentía el pueblo chileno cuando a las 9 de la mañana del 11 de septiembre de 1973, el Presidente Salvador Allende pronunciaba sus últimas palabras por Radio Magallanes: *“¡Yo no voy a renunciar! Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que hemos entregado a la conciencia digna de miles y miles de chilenos, no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos”.* Mientras tanto, las Fuerzas sublevadas bombardeaban y descargaban su furia contra el Palacio de La Moneda. Poco después de finalizada la transmisión, encontraron al Presidente muerto. Si bien no se tiene la certeza de si se trató de un suicidio o un homicidio, el acta oficial determinó que la bala salió de su fusil de asalto AK-47 que en una chapa dorada decía: *“A Salvador Allende, de su compañero de armas. Fidel Castro”.*

La situación política en Latinoamérica se encaminaba hacia regímenes de dictaduras que lejos estaban de desatormentar a las sociedades latinas. Black estaba atormentado internamente y, a fines del '73, emigró a España y decidió alejarse de la música. *“Pasé por el alcohol y la droga. Estaba confundido. Me gasté toda la plata. No sabía quién era. Dije: ‘Bueno, voy a España a ver quién soy’. Vendí la batería y con eso pagué el pasaje y viví un mes”.* En el Viejo Continente trabajó de artesano haciendo pulseras y aros, fue a la vendimia de Francia y juntó naranjas en Valencia donde tuvo a su hija en el '77.

Había llegado a la España franquista y en su estadía murió el dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975. El pueblo español se libró del poder dictatorial tras 36 años. *“Yo estaba en Barcelona. Fue una alegría bárbara. Pero seguía sin querer tocar. Cuando escuché ‘Brown Sugar’ de los Rolling Stones, una amiga me dijo: ‘¡Por qué no tocas y te dejás de joder! Si a vos te gusta tocar’. Y arranqué con los Stones de vuelta.”* “Brown Sugar” se lanzó en el disco *Sticky Fingers* (1971), que no pasó la censura franquista porque la tapa diseñada por el artista plástico Andy Warhol permitía bajar el jean del actor Joe Dallesandro, dejando entrever sus calzoncillos. Esta placa fue la primera que lanzó el sello autónomo de la banda e hicieron una nueva imagen de unos dedos que salían de una lata de miel para que pudiese entrar al mercado español. Poco se conoce sobre su difusión pero es probable que en España se haya popularizado una vez finalizada la dictadura.

En el ‘76, Black volvió a tocar como baterista junto a La Cofradía de la Flor Solar. En España no había bandas que tocaran rock en castellano y causaron una gran innovación musical junto a otros músicos argentinos. En nuestro país, el 24 de marzo se empezó a vivir el calvario de la dictadura que ya azotaba a otros países. Las noticias que le llegaban de Buenos Aires no eran buenas. Por un lado, el Gobierno de Facto instauraba un plan regido por el temor social. Por otra parte, el corazón de su padre ya no funcionaba bien. Pese a que el país seguía bajo sombras, en 1979, decidió volver para que su padre conociera a su hija. *“La situación con la que me topé fue peor que cuando me había ido. En la musicalidad, también. Fui a verlo a Luis y estaba empezando con Spinetta Jade. Estaba de moda el rock fusión, a mí el jazz rock no me gustaba. Pappo iba a empezar a hacer Riff y a mí el heavy metal no me gusta. Entonces, junté a Alberto García -que estuvo en Memphis-, Claudio Rodríguez y Jorge Capelo y les dije: ‘Chicos, hago Black Amaya y Sus Satélites, ¿Les parece?’ Ahí salí con mi nombre y me avivé que tenía que empezar a hacer lo mío”.*

Black Amaya y Sus Satélites fue el primer proyecto del negro como solista. Si bien en España había logrado hallarse y vuelto a tocar, en Argentina se empantanó nuevamente en el consumo de drogas y alcohol, creando una severa adicción. Recién en el ‘91, cuando Pappo lo llamó para grabar *Blues Local*, pudo alejarse de las adicciones. *“Ahí dije: ‘Chau, no tomo más’. Me di cuenta que para tocar no es necesario drogarse. Tampoco soy un pastor pero no recomiendo tomar drogas y alcohol a los que piensan que te hace tocar bien. Es una porquería. Yo les diría a los que hicieron guita escribiendo sobre las drogas que les den una mano a los pibes que se quedaron pegados. En el Sindicato de los Músicos yo quería que haya un médico para tratar las adicciones pero nunca me dieron bola. Muchos músicos murieron: Moro murió por el alcohol”.*

Memoria 8: Jorge Durietz

En Tortuguitas se respiran aires particulares. No sobresalen los potreros sino el Club de Polo y Golf. Los perros no abundan en las calles y sí en las vidrieras a precios astronómicos. En Tortuguitas no existen los monoblocks y las viviendas tienen ese acento inglés que distingue. Tortuguitas es vida *country*.

En el Café que está dentro del hipermercado Disco, Jorge Durietz espera en una de las mesas, distraído con su celular. Llegó con tiempo de Pilar donde habitualmente da clases de guitarra a los chicos de la familia Blaquier, dueña de la empresa argentina líder en el mercado de azúcar y papel.

Estar en contacto con gente de clase no es para él algo nuevo. De chico vivió en el coqueto barrio de Belgrano, solía calzar mocasines Guido y todos los domingos iba a ver rugby con alguna chica que había conocido en una fiesta de colegios privados. *“No era un pibe que tenía calle. Nunca salía a joder, no iba al potrero a jugar a la pelota y vivía en el departamento. Era un maricón”*. Vaya paradoja entonces que este hombre de 64 años le abriera las puertas al hipismo y la vida en comunidad en los ‘70.

Jorge heredó la personalidad de su padre. Es un tipo tranquilo, habla pausado y tiene mirada tristoná. Da la sensación de que puede estar cayéndose el mundo y él no va a hacerse demasiado problema. Su mamá también le dejó algo y vaya si lo marcó: el gusto por la música. Cuando ella empezó a tomar clases de guitarra, él siguió sus pasos y comenzó a improvisar variados estilos: desde folclore y samba hasta boleros y guarañas. Años después se interesó por la música melódica (Chubby Checker, Neil Sedaka o Paul Anka), la Bossa Nova de Joao Gilberto y las pegadizas canciones de los Teen Tops. Pero claro, tal como les ocurrió a muchos artistas de entonces, hubo algo que cambió rotundamente sus preferencias musicales: la aparición de Los Beatles.

Por esos años, las bandas de colegio ya eran algo habitual y muchas de ellas hacían covers de los *fab four*. Durietz tenía la suya, Los Wise Guys (Los chicos piolas) y solían ensayar en su casa. Invitado por Guillermo Cerviño -integrante del grupo-, una tarde fue a tocar un pibe del barrio que también tenía un conjunto del mismo estilo. Entre punteo y punteo, Jorge supo que con él tenía una química especial: *“Pegamos onda y ya ese mismo día compusimos ‘Noche Gris’, una bossa nova muy linda que nunca se grabó. Me acuerdo que él se sorprendió y me dijo ‘Tenés el mismo talento que yo’”*. El sorprendido era Miguel Cantilo y ambos acababan de dar forma al primer tema de Pedro y Pablo. Pero aún falta para esa historia.

Verano de 1969 en Punta del Este. Las tardes de sol, arena y mar eran el condimento ideal para las zapadas que se extendían hasta las noches de fogón. Muchos grupos de jóvenes lo hacían y no fue la excepción para Durietz, Cantilo y Cerviño, que visitaron la costa uruguaya con ganas de mostrar sus habilidades. Cantaban a tres voces algunos temas de Los Beatles y no pasaron muchos días para que Los Cronopios -sí, el boom cortazariano inspiró el nombre de la banda- empezaran a convocar una buena cantidad de gente en la playa.

Los dueños del Café La Fusa, cuna de intelectuales y aristócratas uruguayos, le echaron el ojo de inmediato y los invitaron a tocar en su reducto. La buena aceptación de los presentes hizo que se ganasen un lugar en el escenario durante todas las noches aunque sin retribución

alguna. ¿Qué importaba? Ellos no necesitaban el dinero y sólo buscaban divertirse haciendo lo que más les gustaba.

Telonearon durante el mes de enero los shows de varios artistas de renombre: Nacha Guevara, Les Luthiers, Carlos Perciavale, Horacio Molina, entre otros. Los Cronopios despertaron el interés de Molina, quien les ofreció presentarse en CBS-compañía en la que grababa-. Durietz y Cantilo, entusiasmados, aceptaron la propuesta no así Cerviño, hoy Presidente del Banco Comafi, que decidió seguir con sus estudios.

Además de covers hacían algunos temas en castellano: “Hay una vanguardia que se esfuerza por cambiar el equivocado mundo actual”, cantaban en La Fusa. *“Esa canción era re comunista. La gente que iba ahí nada que ver, anda a saber qué pensarían. La escribió Miguel, que estudiaba Filosofía y Letras y además leía mucho de curas tercermundistas”*. Lejos de los libros y tal como anhelaba su padre, Jorge tenía aspiraciones de ser arquitecto. Pero inevitablemente, la relación con Cantilo lo fue acercando a ciertos temas de la realidad social argentina que nunca creyó que podía acercarse. *“De pibe siempre querés cambiar el mundo. Miguel estaba más interesado en la injusticia social, la represión o la falta de libertad. Él era muy lúcido en eso y yo lo apoyaba aunque no fuera algo que naciera de mí para investigarlo. Éramos muy pacifistas y no nos interesaba la revolución armada que nos propusieron poco tiempo después. No quería cambiar el mundo matando gente”*.

— **¿En qué sentido querías cambiarlo?**

—*Que nos quisiéramos más, que hubiera más cuidado ecológico, más naturaleza. Yo vivía en un mundo cósmico y veía más al planeta como la humanidad y no como una facción peleada con otra.*

El soldado que sonaba en la radio

El dúo tenía buenas canciones, carisma y el apoyo de una discográfica. Pero le faltaba algo fundamental un nombre. ¿Jorge y Miguel? Era más propio *decoiffeurs* que de un binomio musical. Cantilo & Durietz seguía la línea de usar los apellidos trazada por los estadounidenses Paul Simon y Arthur Garfunkel (Simon & Garfunkel), aunque no era pegadizo. Entonces, no quedó otra que pensar en La Biblia y en Los Picapedras: Pedro y Pablo encajaba mejor.

Ambos tuvieron como fuente inspiradora al *Movimiento del Nuevo Cancionero* que - impulsado entre otros por Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Armando Tejada Gómez y Nacha Guevara- venía siendo fundamental en el desarrollo de la música popular argentina desde principios de los ‘60.

El simple *Yo vivo en esta ciudad/Los caminos que no sigue nadie* se grabó en noviembre de 1969 y en enero del año siguiente llegó a las calles. Las canciones, que describían la vida en la Ciudad de Buenos Aires, tuvieron una buena aceptación del público y comenzaron a sonar en las radios. El éxito fue tal que CBS les ofreció grabar un Long Play, pero a Durietz había algo que lo condicionaba bastante: *“El día que salió el simple me tocó entrar en la colimba. Fue una experiencia dura porque venía de vivir entre algodones y de golpe estaba en un galpón con 200 tipos que no conocía. Nos levantaban a las cinco, hacíamos ejercicio y, en invierno, las duchas de agua fría eran horribles. Me sentía una señorita que se estaba por desmayar. Igual, me hizo bien en el sentido de endurecerme y de darme cuenta que la vida no era tan fácil”*.

Su traumática experiencia en la conscripción se suavizó en parte gracias al éxito de Pedro y Pablo. Las canciones llegaron también al cuartel donde cumplía el servicio y su Jefe, el Sargento Chacana – “*era un cholulo*”- no sólo empezó a llamarlo “Soldado Pablo” sino que le daba permiso para ir a tocar con Cantilo algunos fines de semana. También aprovechó esas salidas para grabar nuevos temas y darle forma junto a su compañero al primer disco de Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, publicado en octubre de 1970.

Hubo varios temas del disco que pegaron en la gente (“Catalina Bahía”, “Dónde va la gente cuando llueve”, “Andando a caballo” -único de tema de Durietz-) pero uno se llevó todos los elogios: “La Marcha de la Bronca”, una de las canciones más contestarias del rock nacional. Quizá porque en su letra expresaba lo que muchos pensaban pero nadie se atrevía a decir abiertamente. “*Cuando salió La Marcha no la censuraron porque era una cosa nueva. Con el gobierno de Onganía, si bien era una dictadura, nohabía empezado todavía la lucha subversiva. Nosotros arrancamos antes de que se empezara a acallar*”. CBS vio en “La Marcha de la Bronca” un gran negocio y pidió al dúo que compusiera un hit del mismo estilo. Así nació “Pueblo nuestro que estás en la tierra” pero ese tema sí fue censurado por las autoridades poco tiempo después.

***“Bronca cuando ríen satisfechos
al haber comprado sus derechos
Bronca cuando se hacen moralistas
y entran a correr a los artistas
Bronca cuando a plena luz del día
sacan a pasear su hipocresía
Bronca de la brava, de la mía,
bronca que se puede recitar***

***¡Marcha! Un, dos...
No puedo ver
tanta mentira organizada
sin responder con voz ronca
mi bronca
mi bronca”***

[“La Marcha de la Bronca”, Pedro y Pablo, 1970]

El éxito de *Yo vivo en esta ciudad* dio sus frutos en materia económica. Tal es así que ambos compraron instrumentos, una camioneta Chevrolet carrozada para hacer las giras y hasta alquilaron una casa en Belgrano a la que llamaron Conesa porque así era el nombre de la calle en la que estaba ubicada. “*Cuando fuimos al SADAIC a cobrar los derechos de autor, no podía creer la cantidad de guita que era porque nunca había tenido plata propia. No trabajaba, sólo estudiaba*”. A partir de allí, Durietz dejó Arquitectura y se enfocó de lleno en su carrera musical.

Conesa: el compromiso hecho canción

El celular de Jorge empieza a vibrar. Aleja su mirada de la pantalla con los ojos achinados, espera un segundo y atiende. Son sus hijas, de 9 y 11 años, que se quedaron solas en

su casa y tuvieron un problema con una bolsa de basura. *“Viste cómo somos los matrimonios separados. Por lo general, en la semana están con la mamá y el finde, con el papá. Ahora es al revés, están viviendo conmigo porque la madre está de vacaciones”*. Por percances como estos es que siempre está conectado y atento a su aparato blanco y pequeño, con el cual maneja hábilmente las aplicaciones de moda.

Le acaba de surgir una duda. No recuerda qué bandas tocaron en la segunda edición del BA ROCK (1971) pero tiene la solución: *“Debe estar en alguna crónica. Me puedo fijar en el Google ahora. Tiene que estar”*.

Se pone sus anteojos, googlea “BAROCK 71” y enseguida advierte: *“Pará, pará. Acá tengo un dato importante: ‘A lo largo de cuatro sábados de noviembre se hizo el BA ROCK II en el Velódromo reuniendo a un total de 50.000 personas. La lista de los participantes es extensa...’ ¡Ahí está! Era lo que buscábamos”*, dice satisfecho luego de nombrar todos los artistas que formaron parte del festival, entre ellos Pedro y Pablo.

Para ese año, Conesa era el lugar donde el dúo pasaba la mayor parte del día. Acondicionado el living como sala de ensayo, -algo que no muchos músicos de entonces tenían- invitaban a varios colegas a tocar. Había dos jóvenes de 19 años que iban seguido y que terminaron siendo muy amigos de Jorge y Miguel. Habían dejado atrás una banda anterior y se disponían a formar también un binomio artístico: Charly García y Nito Mestre. *“Les propusimos que vinieran a tocar con nosotros ese verano al Teatro La Comedia de Mar del Plata donde hicimos temporada. Hace poco les hicieron una estatua frente al teatro y Charly se acordó de nosotros y nos agradeció por haberles dado la oportunidad”*. García no se equivocó con ese gesto de gratitud: aunque la popularidad de Sui Géneris se dio en gran parte por el talento que tenían, no menos importante fue que Durietz y Cantilo los invitaran a sus shows y se movieran para conseguirles las primeras audiciones en grabadoras.

Pero Conesa no sólo era una sala de ensayo. Era un estilo de vida. Allí habitaban Miguel Cantilo, el bajista Daniel Russo y Roque Narvaja, todos con sus parejas. Durietz, si bien iba todos los días, prefirió seguir viviendo con sus padres. Conesa significó la etapa más radicalizada de Pedro y Pablo, la de vida en comunidad junto a otros músicos y artesanos: *“Estábamos muy hippies porque veníamos con toda la influencia de Woodstock y además se nos acopló La Cofradía de la Flor Solar, que llevaba ese estilo de vida en La Plata. Kubero Díaz vino a vivir con su mujer y el resto de la banda y, en esa convivencia, empezamos a tocar juntos. Nosotros no éramos guitarristas tan eléctricos y talentosos como Kubero, lo admirábamos muchísimo. Me acuerdo de haber estado tocando con él de noche medio fumado con un vuelo de aquellos”*.

En la casa de Belgrano, el consumo de marihuana y ácido era una especie de ritual. Un vehículo indispensable hacia la liberación personal y la imaginación constante. *“En mi vida si tomé diez ácidos es mucho”*, advierte Durietz. *“Una vez tomamos mezcalina –componente similar al ácido lisérgico- con otros seis y descubrimos que estábamos vivos, que formábamos parte de la naturaleza y teníamos que abandonar la ciudad. La vida era un milagro y de una intensidad tan fuerte que cómo no nos habíamos dado cuenta antes. Sentíamos que todo el mundo estaba dormido y nosotros, realmente vivos”*.

Recuerda también que, durante un ensayo en su departamento, la paranoia se apoderó de él en un momento. Tomó un cuarto de ácido que le habían regalado e inmediatamente entró en

pánico porque pensaba que no iba a poder controlarse en el show que iba a dar esa noche. Algo tembloroso, se puso un sombrero hasta las pestañas y subió al colectivo camino al concierto.

— **¿Y cómo te fue?**

—*Toqué bárbaro, me encantó. Cuando volví a casa en el micro sentía que el ruido del motor eran todas guitarras eléctricas que hacían “gui, gui, guiiiiii”. Fue divertido, sentía que estaba en contacto con la naturaleza.*

La experiencia colectiva de Pedro y Pablo se plasmó en su segundo disco que, como no podía ser de otra manera, se llamó *Conesa* (1972). Si algunas letras del grupo habían llamado la atención del COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), las de este disco despertaron más rechazo aún por parte del órgano regulador. “Apremios ilegales” -que retrataba la tortura de las fuerzas del orden-, “Padre Francisco” -un homenaje Carlos Mujica y a los curas tercermundistas- y hasta la dulce “Catalina Bahía” fueron apuntadas como peligrosas. A propósito de este último tema, hubo un conflicto con la discográfica que los marcó: “*Ni bien grabamos Conesa le hicimos juicio a CBS para que nos devolviera el contrato porque nos habían pedido que cambiáramos las letras. Empezaron con ‘Catalina Bahía’, que les parecía muy fuerte y pornográfica. Nosotros no queríamos cambiarla, les hicimos juicio y nos devolvieron el contrato. Fuimos a ‘Trova’, un sello argentino más chico que CBS, pero que nos dejaba hacer lo que queríamos*”.

***“Apremios ilegales, abusos criminales
Tu condición humana violada al placer
Los perros homicidas mordiendo tus heridas
Y el puñetazo cruel que amorata la piel***

***¡Socorro! ¡Socorro! ¡Socorro!
¿Hasta cuándo la tortura criminal?
Reventados emisarios del mal”***

[“Apremios ilegales”. Pedro y Pablo. 1972]

Cuantas más restricciones les imponían, más radicales se volvían. *Conesa* no sólo significó la etapa más comprometida del dúo -tocaron dos veces en un festival artístico organizado por el Padre Mujica para la gente de la Villa 31 de Retiro-, sino también la del regreso al *under*: “*Para esa época empezaron a joder con el tema del pelo largo y, simultáneamente, nos hicimos más hippies todavía con el pelo más largo y comenzamos a fumar un poco más. Pasamos a una parte más oscura del espectáculo*”.

El paisaje natural de El Bolsón era por esos años uno de los lugares predilectos para la comunidad hippie argentina. Con ganas de dejar atrás la asfixiante ciudad, Miguel Cantilo y Kubero Díaz partieron en 1973 hacia la ciudad rionegrina para radicarse en compañía de sus mujeres y amigos ¿Jorge? Se quedó en Buenos Aires y sólo viajó al Sur en el invierno para visitarlos quince días.

—**En Conesa estabas todo el día, pero no habitabas. A El Bolsón fuiste de visita pero no te quedaste: ¿no te convencía plenamente la vida en comunidad?**

—No me involucraba del todo porque era más burgués, conservaba parte de mi identidad concheta y, al igual que hoy, me gustaban las dos cosas: la comodidad y la experimentación. En mi vida, nunca estuve puramente metido en algo, siempre estuve mirando todo.

Chau Pablo, Hola Jorge

Una noche del '74, los bosques de Palermo estaban repletos de autos con las luces apagadas. Era el escenario perfecto para que cientos de parejas encontraran su momento de intimidad. En eso andaban Jorge y su novia cuando en medio del silencio y la oscuridad alguien golpeó el vidrio del vehículo con una linterna.

Jorge se puso rápidamente los pantalones, abrió la puerta trasera del coche y se encontró con un policía a caballo.

—Documentos, por favor.

—Pero... Oficial. Nosotros no estábamos...

— ¡Documentos, dije!

Ambos obedecieron. El policía miró la identificación de la chica, luego a ella y, tras meditar unos segundos, les dijo:

—Saben que no pueden estar acá, así que circulen.

El Oficial se fue presuroso, dejando a Jorge y a su novia atónitos, con las palpitaciones a mil.

—**La sacaste baratísima...**

— *¡Sí! Tuve la suerte de que mi chica era hija de un General groso así que el tipo no se atrevió a meternos en cana. Con mi suegro me llevaba bien. Me acuerdo que cuando lo conocí me preguntó qué pensaba de los militares y yo le dije que los ejércitos debían desaparecer de la faz de la tierra. Después le comentó a mi novia: 'Este muchacho es un poco hippie, ¿no?'. Le fui sincero, nunca tuve problemas con él. Al contrario, fue mi salvación.*

Esos años fueron los más difíciles para Pedro y Pablo. Las persecuciones y detenciones eran una constante, las canciones más contestarias del grupo estaban censuradas y la programación de conciertos se volvió cada vez más difícil. Cantilo decidió partir a España en el '75 y escapar de la represión artística mientras que Durietz volvió a la tranquila vida junto a sus padres en Belgrano.

A pesar de la separación, las repercusiones que el dúo había generado aún estaban frescas y las autoridades no quisieron dejar ningún rastro. Un día, tres tipos de civil fueron al estudio de grabación de Trova y allí se encontraron con el dueño. Le preguntaron dónde estaban Pedro y Pablo y él con seguridad les dijo que se habían ido a Europa. "Eran del servicio de gobierno o del Ejército. Tuve la suerte de que el dueño de Trova pensó que yo también estaba en Europa sino me encontraban. Igual, era cuidadoso. Me acuerdo que un compañero del colegio, hoy desaparecido, estaba re metido en el comunismo y quería convencerme de la revolución. Hasta me regaló un libro del Che que no me acuerdo si lo quemé o lo tiré por el cagazo que tenía de que me encontraran con eso. Era una onda Fahrenheit 451, de Bradbury, bomberos que prendían fuego los libros en vez de apagarlos. Una locura".

Las experiencias de Durietz posteriores a Pedro y Pablo no fueron masivas ni duraderas. Él rescata a Melimelum, banda que formó junto a Daniel Russo en bajo, Eduardo Figueroa en guitarra, Nicky Mitchell en batería y Fernando González en flauta y que sacó un disco homónimo en 1976: *“Melimelum era yo, todos temas míos. En esa época, el tiempo se vivía más despacito y yo estaba en otra sintonía. Hay tres temas que se llaman ‘Liberiola’ porque con Eduardo -que estudiaba psicología- estábamos copados en buscar la libertad personal, cómo podías ser realmente libre. Leíamos mucho de Carlos Castaneda, un antropólogo peruano que tenía otra concepción del universo”*.

Consumado el Golpe Militar del ‘76, nadie pudo escapar al terror. Ni los comprometidos con la causa revolucionaria ni los espectadores neutrales de una película sangrienta. Directa o indirectamente, el frío de la noche eterna que vivió la Argentina alcanzó a todos, sin excepciones.

Una madrugada Jorge estaba durmiendo en su habitación. De pronto, escuchó unos gritos que venían de la calle y un Falcon que detenía su marcha. Espió por la ventana y vio a un tipo apoyado contra la pared. Otros dos lo revisaron de pies a cabeza y luego lo esposaron. “¿Por qué no traje el arma, carajo?! ¿Por qué no traje el arma?!”, gritaba desesperado. Le dieron un culatazo en la panza para que se callara, lo metieron dentro del auto y desaparecieron en la oscuridad. *“Éramos varios mirando desde los edificios pero nadie se metía. Había un clima de guerra que asustaba. Podías estar en un lugar y que se desatara una balacera en cualquier momento. Yo no estaba de acuerdo ni con que mataran a nadie ni con que cambiaran a la fuerza las cosas. Nosotros éramos re pacifistas, por algo ‘La Mancha de la Bronca’ termina: ‘Sin fusiles y sin bombas’. Eso nos valió algunos reproches de la izquierda pero la verdad era que no estábamos comprometidos del todo, no queríamos tirar bombas”*.

El Durietz solista y su mundo cósmico

Durante los últimos años de los ‘70, la vida de Jorge cambió radicalmente. Se casó, tuvo su primer hijo y, junto a un amigo, abrió un negocio de alquiler de toallas. Sin embargo, el regreso de Miguel Cantilo al país, en 1980, lo metió nuevamente en la escena musical. El estilo *new wave*, que su ex compañero trajo de Europa y plasmó en Punch, no convenció a un público que sólo lo aceptaba como cantante de protesta. Fue inevitable entonces que se contactara con Durietz para planear el regreso de Pedro y Pablo que se extendió hasta 1985 e incluyó tres discos de estudio (*Apóstoles*—grabado en 1975 pero editado en 1981-, *Contracrisis* -1982- y *Corazón Sudamericano* -1985-) y dos en vivo (*Pedro y Pablo en vivo* -1982- y *Pedro y Pablo en gira* -1984-). *“La gente se acordaba de los temas de la dictadura y, además, de a poco se empezó a hablar de democracia. Con el mito de que habíamos estado exiliados éramos un grupo prestigioso”*, recuerda.

Para Durietz, la Guerra de Malvinas no sólo marcó la aparición del concepto de “Rock Nacional” sino su explotación por parte de medios de comunicación y productores con fines de lucro. El movimiento, contestatario y disfuncional al sistema en los ‘60 y ‘70, abandonaba su esencia: *“El hecho de que se prohibiera la difusión de música en inglés durante la guerra ayudó al destape de nuestro rock. Pero a la vez, el sistema empezó a comérselo. Cuando nació el nombre se acabó el alma, se cerró un ciclo”*.

— **¿Qué postulados tenía ese ciclo?**

—*Hacer música por amor a la música y ser originales. No estábamos motivados por una necesidad de ser famosos sino por formar parte de una actividad que era contracultural. Ahora, ser músico es más parecido a ser un abogado, se lo toma como una carrera.*

Pero no todas son críticas para la música actual. Jorge cree que la tecnología aplicada ha sido un acierto y prueba con un “Ahhhhhhh” el afinador digital instalado en su teléfono móvil: *“Si bien creo que sería mejor afinar siempre por oído y después controlarlo, está bueno escuchar la afinación perfecta porque eso te ayuda a memorizar cuál es la correcta”.*

Hoy siente que está viviendo la mejor etapa de su vida en el plano musical. Tiene en mente sacar su segundo disco solista, el que suceda al folclórico *Jinete de a motor* (2000), y hace poco subió a su página web -musicaalagorra.com- tres de sus próximos temas. No toca frecuentemente, pero cuando lo hace es gracias a gente que se contacta con él por Facebook y le propone hacer algún show ¿Pedro y Pablo? Cada tanto hace algunos conciertos junto a Miguel en distintos puntos del país y no descartan hacer un nuevo álbum en un futuro con canciones nuevas que fueron surgiendo de distintos ensayos.

A los 64, Jorge Durietz está en un proceso de autoconocimiento e investigación cósmica de su ser. *“Siempre me interesó lo mágico”*, asegura. De joven, leyó *La astrología como ciencia oculta*, de Oscar Adler y en los últimos años se hizo distintos estudios astrológicos que lo ayudaron a comprender su personalidad. Su hija, astróloga, le regaló para su cumpleaños una carta natal que determinó diferentes aspectos de su vida personal y social a través de los astros. *“La astrología tradicional me brindó cierta explicación a algunas conductas a las que me vi inclinado a caer a lo largo de mi vida. Por ejemplo, tengo el ascendente en Géminis y la Luna también en Géminis y el Sol en Escorpio. Escorpio es afín a lo oculto, misterioso y subterráneo, mientras que la personalidad de Géminis requiere de la comunicación, la palabra y la visión dual. Es decir, a cada situación le veo más de un posible costado o interpretación. De ahí la duda y dificultad para tomar partido definido y absoluto por esto o aquello. También encontré la explicación de mi sensibilidad a lo artístico por alguna otra conjunción de cuerpos celestes”.*

Ahora cobra más sentido esa “campana cósmica” en la que alguna vez vivió el pelilargo Durietz junto a su anhelo de una vida natural. *“Como en una época me esforcé por cambiar al mundo hoy me esfuerzo más por cambiar el mío. El planeta tiene muchas energías de gente distinta y no vas a cambiar todo de golpe”.*

Memoria 9: Héctor Starc

Hay tipos a los que no les sale mentir. Que no se ponen la careta y miden sus dichos con tal de que escandalicen lo menos posible. La sinceridad y frontalidad, son sus cartas de presentación. A ese gueto pertenece Héctor Starc: *“Nunca me dediqué a la música. Quizá sí laburé a full en la época de Aquelarre, pero jamás me consideré con talento como para encarar una carrera solista. Siempre fui un guitarrista de una banda”*. Lo dice alguien que tocó y compartió íntimos momentos con Charly García, Luis Alberto Spinetta, Pappo, David Lebón y tantos músicos más de la escena inicial del rock argentino.

La cita con él es en un bar de Villa Crespo, donde vive buena parte de la colectividad judía que habita la Capital Federal y abundan los comercios atendidos por sirios libaneses. Los enormes árboles apostados en las veredas de la zona y los contados bocinazos y trajes de oficina, desmienten en parte esa idea de que la ciudad está cada vez más irrespirable. En este barrio, Beto tiene un depósito repleto de amplificadores y guitarras que muchos artistas, tanto nacionales como internacionales, le alquilan asiduamente para sus shows. Una vez que decidió alejarse de la actividad profesional de la música, a principios de los ochenta, comenzó a incursionar en este negocio.

Starc nunca fue considerado por la crítica un histórico del rock argentino y no tuvo, sobre todo en los últimos años, un gran reconocimiento. Su primer y único disco solista recientemente editado (*Héctor Starc*, 2013, Aqqua Records) lo devolvió a los primeros planos aunque, lejos de empalagarse, rezonga por los reportajes que le hicieron los grandes medios en el último tiempo: *“La nota de Clarín salió mal porque el periodista que me la hizo tiene mala onda conmigo. Me puso muchas malas palabras, como si yo fuera un ‘chabón, viejita, chabón’ y yo no soy así. Y el de La Nación me pintó como si fuera un ejecutivo y también se fue a la mierda”*.

Verborrágico, transparente y desbocado, tiene esa forma tan *argenta* de referirse a los otros. Así lo hace con Black Amaya-mítico baterista de Pappo’s Blues y Pescado Rabioso-, una de las grandes amistades que le dio la escena musical: *“Vos no sabes lo que fue verlo a Black cuando se vino a probar ¡Era demasiado negro! Tenía una batería negra forrada en contac, los palos negros y los parches de cuero pintados también de negro. Ya había parches de plástico pero Black era más pobre que una rata. Tenía la impronta stone: pantalón de corderoi negro y campera negra y flequillo. Y, además, tenía una asistente que le armaba la batería ¡¡Era un negro muerto de hambre y ya tenía una asistente!!”*.

“Soymedio facho”, dice, pero que rompiera tres parches en diez minutos bastó para que aprobara su ingreso a Las Piedras, banda de corte *stone* que ambos integraron con sólo 16 años. *“Los bateros argentinos siguen sin pegarle a la batería. Todos los argentinos tocamos rock como el orto porque el rock es yanqui o inglés, pero al que más se le nota es al batero; tiene miedo de romper los palos por lo que salen”*.

—Pero Gustavo Ciardi, el que toca con vos, le pega bastante...

—Es un puto. Ahora está enyesado.

Made in Floresta, Las Piedras llevaba la bandera del rock en los barrios. En ese aspecto, Starc marca la cancha: *“Los grupos de rock salieron de las zonas pobres, de las conchetas salió*

Banana Pueyrredón. El rock sale de una historia social, nunca salió un rock de los millonarios”.

Héctor siempre fue quilombero. Lo era de chico cuando lloraba toda la noche y no dejaba dormir a sus padres. También cuando empezó el camino de la música, a fines de los '60 y Billy Bond lo inmortalizó como “Bola de Ruido” por el volumen descomunal con que sonaba su guitarra en tiempos de La Cueva. Hoy, a los 63, es quilombero para hablar: *“En el año '64 se había puesto de moda el folclore y en Canal 13 había un programa que se llamaba Guitarreada Crush, que llevaba a 60 mil nenes del colegio con guitarras a tocar ‘Samba de mi esperanza’, todo como el orto. No sabían los acordes. Yo miraba del otro lado, quería entrar ahí como los asesinos seriales y matarlos a todos por hijos de puta. Porque no me bancaba Los Chalchaleros, ni Los Fronterizos. Pero como estaba prohibido matarlos, quería hacer eso con la guitarra, a todo volumen. Poner cinco Marshall y que se les caiga la cabeza”.*

Un rock, entre bombas y cuarteles

Hijo de un aviador italiano empleado de la Dirección Nacional de Aeronáutica Civil y una aborígen chaqueña, Starc nació en Tres Arroyos, se crió en Pergamino y se radicó en la Capital Federal. No era el jazz americano de Louis Armstrong o de Ray Anthony que tanto le gustaba a su padre o la música chaqueña que agradaba a su madre algo que lo fascinara demasiado como para interesarse por la música. Pero ocurrió algo que rompió sus esquemas para siempre.

El 16 de septiembre de 1955 no fue un día más. Ni para la Argentina ni para Starc. *“(…) Para que nunca más sea necesario volver a derramar sangre de hermanos, en lucha por la libertad duramente conquistada (...)”*, rezaba esa mañana un comunicado por la radio. Los padres de Héctor, ambos en su habitación reposando por un fuerte resfrío, escuchaban atentos y preocupados. El General Eduardo Lonardi, desde Córdoba, había empezado a dirigir las operaciones para dar la estocada final a Juan Domingo Perón. Pero para su pequeño hijo de cinco años, nada era más importante que sus juguetes y el sonido de la radio no era más que un ruido insignificante para sus oídos. Luego del comunicado, comenzaron a sonar los primeros acordes de “See you later Alligator”, de Bill Haley & His Comets. De inmediato, el niño se vio envuelto en un frenesí y una locura tal que el ruido se transformó en música.

“Esa guitarra eléctrica hasta el día de hoy me sigue produciendo la misma emoción. Ese rock, el de los '50, te ponía los pelos de punta, pero desapareció rápidamente porque no tenía una ideología. La música de Presley era grossa y movediza, pero vacía: ‘Nena, nena. Subite a mi Cadillac’. Los Beatles o los Stones tuvieron vida más larga porque era un rock comprometido, tenía una clara ideología y era también una forma de vida”. No es inocente esta aclaración: en cierto modo, a esa ideología-adaptada al contexto argentino- se aferraron unos años después tanto él como los artistas que dieron inicio al movimiento de nuestro rock.

Sin embargo, al principio no parecía que el pequeño Héctor estuviera dispuesto a vivir de la música. Desde chico tuvo fuertes raíces militares y su tío, Brigadier General de la Fuerza Aérea, le inspiró pasión por los aviones. *“Yo quería ser aviador militar como él y volar aviones de guerra”.* Fue por eso que a los doce años ingresó al Liceo Militar General San Martín donde estuvo tres años.

Pero hubo algo que lo marcó a fuego durante su etapa en el Liceo. Cuando transitaba su primer año en la institución, su padre falleció. *“Eso me cambió. Arranqué a escuchar rock, me*

empezaron a gustar las minas y la cabeza me hizo 'boom'". Otro de sus tíos –uno de los fundadores de OCA- le regaló una guitarra para que no se desanimase y practicara algunos temas de la banda instrumental inglesa The Shadows, uno de los grupos de transición entre el rock de los '50 y la aparición de Los Beatles.

Curiosamente, Beto comenzó los primeros ensayos con su guitarra entre la disciplina y la rudeza de la academia militar. Junto a un grupo de cadetes que también disponían de instrumentos, aprovechaba cualquier momento para poder tocar. Sin embargo, eran vigilados de cerca y no podían hacerlo libremente. Las crecientes ganas de ensayar no hicieron otra cosa que acelerar el fin de sus aspiraciones como aviador: *"Del Liceo me terminaron echando por la música pero no lo hice a propósito. Uno de los cadetes que tocaba la trompeta me dijo una vuelta: 'Boludo, hay una onda para quedarse en la enfermería y no hacer instrucción militar. A la mañana vamos al aula y a la tarde nos quedamos en la enfermería tocando'. Cada vez que nos descubrían, nos sancionaban con una quita de puntos que todos los cadetes teníamos. Creo que terminamos con -32 puntos y ahí nos echaron a la mierda".* Quizá sin darse cuenta, Starc comenzó a cambiar el ruido del motor de avión por el de la viola. Y no se iba a arrepentir.

No terminó vistiendo uniforme ni manejando aviones de guerra, es cierto. Pero su corta instrucción militar le sirvió para adoptar muchas costumbres que hoy rigen su vida: la puntualidad, hacer la cama todas las mañanas, bañarse diariamente y ser un tipo de palabra. *"Son cositas militares que me quedaron adentro".* Enseguida esboza una sonrisa y recuerda una anécdota con el Flaco Spinetta: *"Una vez lo re cagué a pedos por algo y al toque dijo: '¡Menos mal que Héctor no se recibió! Porque si se recibía, Videla era un boludo al lado de él'".*

Del "mejor chupame un huevo" a La Cueva: tres anécdotas memorables

Hay momentos que pasan desapercibidos pero que tienen una importancia tan grande como su desconocimiento. Muy pocos saben que en la casa de Floresta donde Starc vivía con su madre, tuvo lugar un momento bisagra para el nacimiento de nuestro rock. Dueño de un amplificador con cuatro entradas, un día Héctor invitó a unos pibes algo mayores que él y miembros de una banda del barrio para que tocasen en su habitación.

En un tramo del ensayo, sonó el tema de Donovan "Mellow Yellow". Nada podría haber salido de los carriles normales si el baterista de ese conjunto no hubiese cambiado el estribillo de la canción que dice "They call me Mellow yellow" por un "¡mejor chupame un huevo!"

El ensayo se interrumpió. El pibe que con su broma causó la sorpresa de todos dirigió la mirada hacia la mamá de Starc y le dijo: *"Chela, hay que dejarse de hinchar las pelotas y cantar en castellano"* ¿Quién era ese joven batero de barrio? Un tal Javier Martínez. Fue ese el instante preciso en el que el futuro baterista de Manal comenzó a cuestionar la supremacía absoluta del rock cantado en inglés y a pensar que la idea de interpretarlo en nuestro idioma no era algo tan descabellado. *"Después nunca más lo vi a Javier. Era un baterista como cualquier otro pero cuando años más tarde vi a Manal y estaba él, no lo podía creer",* recuerda Starc.

Luego de la efímera experiencia con Las Piedras, a Beto no se le pasaba por la cabeza otra cosa que seguir tocando y a sus dieciséis se presentó a una prueba. Se encontró con un tipo que le llamó muchísimo la atención por su estética beatle: *"El mono tenía flequillo, el saco gris con cuello de pana, los botones...bien caretita ¡Me lo quería garchar! Era Alfredo Toth. Al toque, el tipo me dijo que tenía una banda que se llamaba The Rush y que quería invitarme a*

uno de sus shows. Cuando los vi, te juro que eran Los Beatles ¡Igualitos! Me gustó la onda del saquito con corbata y enseguida empecé a tocar con los tipos. Fue impresionante”.

Por esos años, el programa televisivo *Escala Musical* representaba la primer gran experiencia de alcance masivo que tenían los artistas que iniciaban su camino en la música y en la que, de tener una buena performance, alcanzaban la consagración. Allí se presentó The Rush con la inclusión de Starc y ganó el concurso. Sin embargo, en el mejor momento, Toth dejó el grupo para sumarse a Los Gatos Salvajes, posteriormente Los Gatos: *“Nos dejó clavados. Cuando él se fue con Los Gatos Salvajes, yo empecé a ir a todos los ensayos y shows por el hecho de conocerlo. Así que conozco la historia de Los Gatos desde que empezó”.*

Una noche de 1969, Starc regresó solo de un ensayo junto a Trieste -proyecto del que formó parte junto a Black Amaya y Machi Rufino (futuro bajista Pappo’s Blues, Invisible y Tantor)- y tomó el 89 en Plaza Italia. El micro iba vacío y se ubicó en uno de los asientos del fondo, donde según él *“siempre se sientan los quilomberos como yo”.*

En la siguiente parada, se subió un tipo con los pelos revueltos, desfachatado y que no llevaba más compañía que su guitarra. Tenía muchos asientos para elegir, pero prefirió sentarse al lado de Starc. No lo saludó.

(Beto agrava su voz) —*Yo te conozco. Vos tocas bien y en La Cueva son unos hijos de puta que no te dejan tocar. Vos vas a entrar conmigo, vas a tocar y le vas a romper el culo a todos”.*

Ese tipo rudo formaba parte de Los Abuelos de la Nada, se llamaba Norberto Napolitano y le decían Pappo. Si le preguntan a Starc cuán importante fue para él dirá que, además de un gran amigo, fue la palanca que necesitaba para insertarse en el ambiente del primitivo rock argentino.

Ambos no se habían visto más que una vez durante un encuentro casual en los estudios de Radio Nacional. Pero eso le bastaba a Pappo para saber que Beto tenía condiciones para tocar: *“Lo que pasa es que en esa época al tipo que le veías pinta de músico, era músico. Que tuviera esa pinta significaba que todas las noches estuviera en cana. Éramos tan pocos que cuando veías que uno tenía un poco de onda, decía: ‘Este tipo toca bien’. No es como ahora que todos tienen pinta y ninguno toca nada”.*

Esa noche, el Carpo lo invitó a comer unas empanadas a la rotisería Quitaucho y luego fueron a La Cueva en taxi. *“Yo nunca había subido a uno. Antes de gastarme guita en eso, me compraba un juego de cuerdas. Él se daba el lujo de tomar un taxi porque ya era una estrella y, además, lo mantenía el viejo”.*

La Cueva fue un reducto que albergó a los primeros rockeros argentinos. Hasta ese momento, a Starc le había sido difícil ganarse la aceptación del resto: *“Siempre íbamos con el Negro Black para ver si podíamos subir al escenario a tocar algo. Pero los Almendra, Manal y Los Gatos no nos dejaban tocar porque no éramos conocidos. Sólo ellos y Pappo tocaban”.* No se trataba de La Cueva original, ubicada en Recoleta sobre la Avenida Pueyrredón y que funcionó entre el ‘64 y el ‘67, sino de la segunda Cueva, regentada desde 1969 por Billy Bond sobre la Avenida Rivadavia en Once. *“Una vez que fui con Pappo, ya tocaba todos los días”,* recuerda Héctor. Años después, hizo lo propio con David Lebón, un joven guitarrista que traía una prestigiosa formación musical desde los Estados Unidos.

Barba larga versus la persecuta letal

El Hotel Provincial de Chapadmalal fue construido en 1946 por el gobierno de Juan Domingo Perón como parte de su Primer Plan Quinquenal. Héctor, como todo aquel que era hijo de algún empleado del Estado, disfrutaba frecuentemente de dicho alojamiento en compañía de su madre.

Una tarde de enero del '67, un movedizo rock and roll atrapó a cientos de personas en un gran salón del hotel que hacía las veces de pista de baile. Starc, de 17 años, movía sus brazos y piernas frenéticamente, al compás de un solo de guitarra. De repente, un tipo de civil se le acercó y le dijo:

-¿Qué hacés con esa barba? Vení.

-Pero...

-Vení, carajo.

Él no entendió la situación, pero siguió al hombre. Lo subieron a un Torino, lo llevaron al puesto caminero de la policía local y, una vez allí, lo obligaron a afeitarse. De paso, cortó el pasto de la comisaría. *“Fui preso hasta por llevar puesta una camisa floreada. Mira las vueltas de la vida: cuando estaba en el Liceo, Onganía vivía ahí, en un chalet. Después se fue y me metió en cana todos los días. Te tenías que quedar mosca y, si bien en esa época todavía no había desaparecidos, por ahí te cagaban a palos. Te jodían por hippie pero no había algo ideológico. En cambio, con los milicos a partir del '76 fue más jodido, aunque para ese año ya no estaba en el país”.*

Hay una particularidad de Starc: si bien fue detenido varias veces, no fue de los músicos que más sufrió en ese aspecto. Criado en el seno de una familia recta y disciplinada y aplicado desde chico en su empleo en OCA junto a su tío, su perfil no se emparentaba tanto con el típico rockero que adoptaba estilos de vida contrarios a los tradicionales. En un reportaje para la revista *Mavirock*, describió con claridad a esa persona responsable y ordenada: *“Soy considerado un careta dentro del rock, porque nunca me gustó ni el hipismo, ni la mugre, ni ‘qué hacé loco’, ni el ‘hola, men’.* Nada de eso. En los '60 vino la onda de fumar marihuana y estar todo sucio y todo cagado, hecho un trapo de piso como andaban Pappo y todos los demás. Yo trabajaba en la empresa de mi tío, me interesaba más tener un Peugeot 504 y dos Les Paul que andar sucio con un fasito en la oreja”.

Pero a pesar de su aspecto disciplinado, también vivió alguna vez en carne propia la persecución. Uno de los procedimientos más comunes al que se veían expuestos los músicos era el de Toxicomanía, vinculado al consumo de drogas. Recuerda que, cada noche que salía de la casa de Emilio Del Guercio, un Falcon de civil esperaba a Luis Alberto Spinetta para llevárselo. En su caso, le tocó sufrirlo en el '78, tras el regreso de Aquelarre de España: *“Nos llevaron de un boliche que se llamaba Jazz y Pop porque un policía mató a un tipo y al final el único que zafó de ir en cana fue el policía”.*

— **Y una vez que te llevaban, ¿cómo era el trato?**

—*Mientras te hablaba, el comisario ponía en la mesa drogas (cocaína, marihuana y otras) para ver si mirabas. El tipo te hablaba con estilo psicológico mientras la mesa estaba llena de drogas. El tipo que es drogadicto... A mí me pones un mantecol y empiezo a mirar el mantecol ¿Entendés? Yo no miré porque no tomaba nada pero lo hacían para ver si mirabas. Si lo hacías, te decían: ‘Ah, vos fumás’. A mí no me agarraron con nada.*

“Diez boludos” declaran la guerra

Si hubo algo que siempre despertó en Starc un odio visceral fue el rock y pop comercial de los '60, como Trocha Angosta, Pintura Fresca, Palito Ortega y otros tantos intérpretes que le cantaban al amor con sus letras melosas. Dicen que el tiempo todo lo cura. No para él: *“El otro día lo vi a Palito por primera vez en mi vida y le conté que el único profesor de guitarra que tuve duró un solo día porque me quería enseñar con una partitura de ‘La Felicidad’. Le dije: ‘Te imaginarás que ese tipo nunca más volvió a pisar mi casa con ese tema tuyo de mierda’. Palito se cagaba de risa y yo le agradecí por salvar a Charly, como para balancear. Al toque me dijo: ‘Hubiese sido un placer que toques conmigo’ y yo le dije: ‘Para mí no’”*.

Starc nunca se consideró un tipo que haya tenido una carrera profesional como Spinetta, Charly o Lebón pero sí se siente parte de un reducido grupo de artistas que no vendió en ningún momento sus ideales y proponía generar algo distinto: *“El rock a partir de los '60 tuvo una ideología. Donde más noté eso fue con Rodolfo y Emilio, dos tipos súper políticos y ni hablemos con Luis Alberto. No me refiero tanto a qué partido político perteneces sino a una idea que sobre todo tenía Luis de que la música debía ser totalmente inviolable, infranqueable y honesta. Por supuesto que me siento parte de esa ideología y sigo pensando lo mismo que cuando tenía 14 años. Trocha Angosta, Los Náuticos o Pintura Fresca siempre fueron mis enemigos y sigo creyendo en la música de rock por más que el rock hoy no exista. Bersuit terminó tocando cumbia para vender más discos, cosa que no hicimos ni Spinetta, ni Javier Martínez, ni yo, ni nadie. Nosotros éramos un conglomerado de diez boludos que nos cerramos para que el rock nacional existiera. De otra manera, no hubiera existido”*.

Esa tozudez del rock argentino de los '60 de la que habla, plantea de alguna forma la batalla cultural que desató ese “conglomerado” frente a la música acrílica alentada por las grandes compañías discográficas. El rock irrumpió con fuerza para hacer de la música una forma alternativa de ver el mundo y poner en crisis lo establecido. Claro que no fue una disputa sencilla: *“En el primer disco de Almendra, la compañía RCA quería poner una mina en bolas en una piscina ¿Por qué al final terminó saliendo el tipo con la goma arriba de la cabeza? ¿Porque Luis Alberto se peleó hasta con el Papa! ¿Quién le daba pelota a un pendejo de 17 años? Una mina en bolas valía más. Era ese manoseo de las compañías y de los mismos tipos que tocaban, ¿viste? Yo sigo tocando porque es mi vida pero había un montón de gente que sólo tocaba para levantarse minas y ganarse unos mangos. En nuestra época, eran todos así y había tres boludos que eran Spinetta, Litto Nebbia y Javier Martínez. Era todo tan en contra del rock que la única manera de trascender era ser totalmente cerrado. Por eso, creo que la idea del movimiento siempre fue la libertad de palabra, expresión y, sobre todo, la honestidad”*.

El año 1970 sorprendió al mundo y al continente por hechos de distinto calibre. Fue el año en que la excesiva ingesta de alcohol apagó la vida de Jimi Hendrix con tan sólo 27 años. También en el que se cerró una etapa y se inició un mito con la separación de Los Beatles. En Chile, el triunfo electoral de la Unidad Popular de Salvador Allende generó expectativas de cambio en el país trasandino y en Latinoamérica. La Argentina veía en el secuestro y “ajusticiamiento” -por parte de Montoneros- del Teniente General y ex presidente de facto Pedro Eugenio Aramburu el inicio de uno de los capítulos más sangrientos de su historia. Para el rock nacional, ese año también fue importante. Considerado por muchos el “Woodstock argentino”, se realizó la primera edición del B.A. ROCK (Buenos Aires Rock), evento que impulsó al movimiento de nuestro rock hacia la masividad. Con el *Festival Pinap de la Música Beat y Pop 1969* como antecedente inmediato, los periodistas y editores de la revista *Pelo*,

Daniel Ripoll y Oscar López, organizaron este evento autogestionado y totalmente independiente de la política, los medios masivos, las productoras de espectáculos y las compañías grabadoras. La consigna era dar a conocer al público la idea libertaria y contracultural que representaba el incipiente rock argentino, ajeno a la música chata y comercial impulsada desde las grandes radios.

El *B.A ROCK I* –con posteriores ediciones en 1971, 1972 y 1982- tuvo lugar en el Velódromo de Palermo y durante cuatro sábados y un miércoles de noviembre congregó a unas 30.000 personas. Se presentaron distintos artistas y grupos como: Moris, Manal, La Cofradía de la Flor Solar, Engranaje (Pappo), Miguel Abuelo, Arco Iris, Pappo's Blues, Almendra, Vox Dei, Pajarito Zaguri, Los Gatos y muchos más.

Héctor Starc se siente un privilegiado e infla el pecho para contar que a él le tocó abrir las dos primeras ediciones del festival: *“Fue grosso, porque hasta esa época había dos loquitos en la esquina, cinco allá. Pero cuando subí primero a tocar con Trieste (con el ex Arco Iris Alberto Cascino en lugar de Black Amaya), nos mandaron a la matanza total porque había 16 mil personas adelante nuestro. No pensábamos que había tantos tipos escuchando esta música”*. En el segundo *B.A ROCK*, también abrió el telón aunque junto a su Starc Trío, banda posterior que formó junto a Black Amaya y Reinaldo Rafanelli en el bajo.

Poco antes de dar inicio a la primera edición, Starc fue al camarín de Almendra donde el baterista Rodolfo García estaba esperándolo para contarle algo importante:

— *Héctor, hoy hacemos nuestro último show.*

Starc se quedó pensando varios segundos, atónito.

— *Pero, para. ¿Me estas jodiendo?*

— *No, no te jodo. Las cosas se dieron así. Con Emilio tenemos ganas de hacer algo nuevo y queremos que vos participes.*

Starc miró a García con rostro pasmado y sólo asintió.

Que dos integrantes de una de las bandas del momento se interesaran en él no era poca cosa pero el sentimiento que lo invadía no era de alegría sino todo lo contrario: *“Cuando me dijo que era la última vez que Almendra iba a tocar, casi me puse a llorar. No lo podía creer. Me impactó más que la banda se separara que me convocaran para tocar en el nuevo grupo”*.

Ese nuevo proyecto se llamó Aquelarre y primero comenzó con un trío - Starc, García, Del Guercio- hasta finalmente incluir al tecladista Hugo González Neira como cuarto integrante. La experiencia que aportaban García y Del Guercio, complementada con la vertiginosidad y potencia de Starc en la guitarra y las raíces bluseras de González Neira, hicieron de Aquelarre una de los conjuntos más frescos y originales del momento, ganándose el mote de banda progresiva.

Cuatro discos editados y un presente exitoso en el país fueron motivos suficientes para que probaran suerte en tierras españolas. Mal no les fue. Allí estuvieron de gira durante dos años aunque al principio no les resultó nada fácil. Llegaron en septiembre del '75, dos meses antes de la muerte del General Francisco Franco. Durante los 37 años de su gobierno, el dictador había dispuesto una centralización absoluta del idioma: estaba prohibido hablar en otro dialecto que

no fuera el español. Esto afectaba sobremanera a las regiones (catalana, vasca, gallega) que tenían su propia lengua y debían adaptarse a las imposiciones del poder de turno. A propósito, Beto recuerda una graciosa anécdota durante su estadía en la península: *“Cuando fuimos a Barcelona, capital de Catalunya, justo se murió Franco; No sabes lo que fue! Ni bien pasó eso, cada región de España empezó a hablar en su idioma. En Catalunya, los monos salían a las calles y autopistas a cambiar el idioma de los carteles con cal en mano. Dio la casualidad que justo debutamos en Barcelona cantando en castellano. Los tipos habrán pensado que éramos franquistas porque no les gustó un carajo”*.

Ya durante su experiencia con Aquelarre en España, tanto Starc como García habían estado desarrollando algunas ideas referidas a la música instrumental. Todo lo que se les ocurría, Beto se lo mandaba a Machi Rufino para que agregara las partes del bajo. Tenía ganas de explorar nuevos sonidos y así fue que luego de la vuelta y disolución de Aquelarre en 1977, formó Tantor junto a Rodolfo y Machi. *“Ya en el último disco de Aquelarre hay un tema mío que se llama “Siesta cambiada” y que va por la onda instrumental. En ese momento tenía ganas de tocar eso y estuvo bueno porque aprendí nuevos acordes y un par de cosas más que no sabía. En el ‘82, ya con Bagú Cerviño en teclados y Marcelo Torres en bajo, un día me llamó David Lebon para tocar con él y cuando escuché ‘Suéltate rock and roll’ dije: ‘¡Esto es lo mío! ¿Qué me estoy haciendo el Al Di Meola?’. Así que fui al ensayo, los senté a todos y les dije: ‘Muchachos, se acabó’ y ahí me fui de Tantor. Fue una moda que me agarró y me vino bien”*.

Tras la experiencia con Tantor, comenzó a alejarse poco a poco de los escenarios y afianzó su labor como sonidista que había iniciado tras la separación de Aquelarre y que lo tuvo trabajando nada menos que con Serú Girán, mítica banda con la que se dio el gusto de tocar en vivo en algunas ocasiones.

Besar la lona y seguir de pie

“Mi viejo siempre decía: ‘Lo peor que le puede pasar a un hombre es ser político o jugador’. Y yo salí bien: borracho y drogón”. Unas risas y luego, un breve silencio. Enseguida advierte: *“No hablamos todavía de eso”*.

La vida de Héctor Starc dio un giro poco feliz a inicios de los ‘80. En la época de Aquelarre, comenzó a beber con asiduidad y en grandes cantidades. Para que los efectos del alcohol no lo afectaran en su rutina diaria buscó en la cocaína algo que lo mantuviera *“despierto”*. *“Hace 19 años que estoy recuperándome, porque uno nunca termina de recuperarse. Desde entonces no consumo nada y lo que me queda de esa época de locura fueron canciones. Creo que lo que me ayudó mucho fue la educación de mis viejos y, obviamente, conocer a mi segunda mujer, Graciela, quien me ayudó a internarme en el ‘95. Siempre supe que lo que hacía estaba mal pero me gustaba. En los años con Charly en Serú Girán fue una buena época pero fue buena porque la puedo contar. Pappo no la pudo contar”*.

Tan mal estuvo Héctor que llegó a abandonar su empresa y hasta su mujer e hijas. Pero cree que hubo algo superior que lo ayudó: *“Existe algo que no puedes decir que es Dios, no se sabe quién es, pero que te ayuda porque sino no salís. Gracias a Black Amaya, que también hace veinte años que no consume, deje de tomar porque el alcohol era mi disparador. Ahora mi vida es otra: le dedico mi tiempo al motociclismo y trato de no ver gente que consume porque me choca. Te tomas un whisky y ya no te veo más”*.

A principios de 2000, la paulatina recuperación de sus adicciones le permitió fundar en sociedad la empresa Starc Barreiro, una de las firmas de alquiler de instrumentos y amplificadores más importante de la Argentina. No todo el dinero que invierte en equipos es en función de su trabajo. Muchas veces, esta actividad tiene que ver con la nostalgia, los recuerdos y una forma de materializar en el presente el rock argentino de los '60 y '70. Por eso también se dedica a coleccionar instrumentos de gran valor simbólico para nuestro rock, los que para él “*tienen una historia*”: guitarras, amplificadores y cabezales de las mejores marcas y de todas las épocas, además de algunos órganos y pianos.

En su departamento de Olivos, tiene la Fender Stratocaster 1964 con la que Luis Alberto Spinetta grabó *Artaud*; también es de su propiedad una Gibson Les Paul 1962 que usó Pappo durante dieciocho años en Pappo's Blues e incluso atesora el histórico órgano Farfisa que usó Ciro Fogliatta en Los Gatos para grabar “La Balsa”, considerada la primera canción del rock argentino. “*Es mi mayor tesoro porque con ese órgano empezó todo. Un día Ciro vino a casa, me lo firmó y le dije: ‘Vamos a tocar ‘La Balsa’ con el Farfisa’ y el tipo no se acordaba. Después, se encargó de ecualizarlo exactamente como lo hizo la primera vez*”.

Pero no se conforma con lo que tiene y quiere más: “*Hace poco encontré una guitarra de los Teen Tops, que todavía el dueño no me la vendió y debería mandarlo a matar*”.

—Si tenés que elegir una, ¿cuál es la mejor guitarra?

—*La que usas para tocar, en mi caso una Fender Stratocaster común. Las guitarras son como las mujeres: tenés sesenta pero siempre una es la predilecta.*

Aún le queda pendiente un proyecto que, de llevarse a cabo, permitirá agigantar aún más a ese “conglomerado de diez boludos” que no cedieron en ningún momento para que el rock nacional existiera. Planea comprar un galpón enorme que sirva de espacio para montar un museo de nuestro rock, con dos secciones principales dedicadas a Pappo y Spinetta y en las que se expongan todos los instrumentos, amplificadores y otros objetos que alguna vez pertenecieron a ellos y, hoy, atesora con orgullo. Por ejemplo, tiene un Mercedes Benz celeste que le compró al Flaco hace 34 años.

En 2013 volvió a los escenarios con motivo del lanzamiento de su último álbum. Gran parte del material lo grabó diez años atrás pero nunca había sido publicado por falta de interés de las compañías discográficas. Con el empuje de Lito Vitale que insistió para que retomara el proyecto y el ofrecimiento de Aqqua Records para sacarlo al mercado, se decidió a terminarlo. “*Lo saqué para que los nietos escuchen algo de lo que hice*”. Él sabe perfectamente que el Starc del disco ya no es el mismo que el de hoy. Una patología neurológica afecta el control voluntario de sus dedos al momento de tocar la guitarra. Sin embargo, eso no le impide hacer algunas fechas en distintos locales de la Capital.

Cuando en alguna ocasión se junta con sus ex compañeros de Aquelarre, muchos jóvenes quieren sacarse fotos con ellos y eso es algo que lo sorprende y lo reconforta a la vez: “*A La Perla vienen muchos pibes y yo les pregunto: ‘¿Qué hacen sacándose una foto con un montón de viejos chotos? ¿Los traen sus viejos amenazados?’ Ellos me dicen que no, que les gusta Aquelarre y Pescado Rabioso porque lo de ahora es todo una mierda. Me encanta que se saquen fotos con cuatro viejos pelados y creo que pasa eso porque algo quedó de esa ideología de la que hablaba. Por más que no me guste mucho lo que se toque ahora, existe porque Litto Nebbia empezó con La Balsa. Esto es por el rock*”.

Con la visión experimentada que tiene de la música, cree que los jóvenes artistas de hoy son originales y desarrollan ideas interesantes. Toda una antítesis de la pobreza cultural que para él caracterizó al menemismo: *“Los pibes de hoy vienen bárbaro. Hay mil chicos que tocan bien y que no sufren el drama que sufrieron los pibes que tenían 18 o 19 años en los ‘90. Esa es una generación perdida y devastada culturalmente, que se crió con el gobierno de Menem, la cumbia, Los Cadillacs y Los Pericos. Por ejemplo, yo tengo una hija de 34 que canta y un día estábamos viendo en la tele los Grammy Latinos y cantaban a dúo Vicentico y Ricky Martin. En un momento ella dijo: ‘Ay, ¿qué hace Vicentico cantando con ese grasa?, como si para ella Vicentico fuera Spinetta. Y yo le dije: ‘Perdón, Ricky Martin canta, el que no canta es ese hijo de puta’. Cada generación tiene su ídolo. Si tuviera que elegir entre los dos, me quedo con Ricky Martin, que por lo menos se baña”*.

Bola de ruido tiene la certeza de que armará una gran banda en un futuro. No sabe cuándo pero sí dónde y con quiénes: *“Cuando me muera, ya avisé que quiero que me entierren con un bajo Fender. ¿Por qué no con una guitarra? Porque la viola es de Pappo y él siempre tocó mejor que yo. La banda va a ser Moro en batería, Diego Rapoport en piano, Pappo en primera guitarra, Luis segunda y yo en el bajo. Me voy a juntar con todos mis amigos”*.

Índice:

Introducción.....	2
Biografía.....	3
Agradecimientos.....	4
Memoria 1: Rodolfo García.....	5
Memoria 2: Claudio Gabis.....	14
Memoria 3: Ciro Fogliatta.....	22
Memoria 4: Willy Quiroga.....	29
Memoria 5: Kubero Díaz.....	36
Memoria 6: Emilio Del Guercio.....	43
Memoria 7: Black Amaya.....	52
Memoria 8: Jorge Durietz.....	60
Memoria 9: Héctor Starc.....	68