

TODOS ESTOS AÑOS DE MÚSICA

Encuentro con Sergio Marchi,
Claudio Kleiman, Diego Fischerman



40^{el} Rojas
AÑOS

Secretaría de Relaciones
Institucionales, Cultura
y Comunicación

.UBA



TODOS ESTOS AÑOS DE MÚSICA

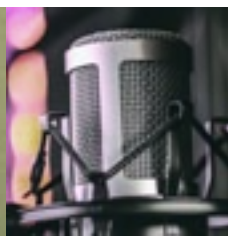
En el marco de las celebraciones por el 40º aniversario del Rojas, tuvo lugar la mesa Todos estos años de música, que se propuso revisar las últimas cuatro décadas de producciones nacionales, su vínculo con la escena porteña en general y con nuestro Centro en particular.

La moderadora del evento fue **Karina Barrozo**, programadora del área de música, y los invitados fueron conductores de los distintos programas de radio que el Rojas ofrece en Radio UBA, a quienes consideramos voces autorizadas tanto por sus trayectorias personales como por su vínculo con esta casa. Ellos son:



Claudio Kleiman, músico y periodista argentino. Fue uno de los fundadores de la emblemática revista *El Expreso Imaginario*, cuyo contenido abarcaba diversos temas desde un punto de vista diferente y alternativo, y uno de ellos era, por supuesto, el rock. Sus artículos sobre música y reseñas de discos fueron publicados en medios especializados como *Rock and Pop*, *Pan caliente*, *El*

Porteño, *Cerdos y Peces*, *Canta Rock*, *El musiquero*, *Fierro* y en diarios como *Clarín*, *Perfil*, *La Nación*, *Página 12*. Y también *El País* de España. Es redactor permanente de la revista *Rolling Stone* desde su fundación en 1998. Escribió también varios libros y conduce actualmente el espacio radial del Rojas Truco Gallo, junto a Alfredo Rosso, los lunes de 22 a 24h por Radio UBA.



Sergio Marchi, periodista argentino de rock. Comenzó su carrera profesional en 1983 y desde entonces ha escrito innumerables artículos sobre la materia en medios de prensa, en radio, televisión y sitios de Internet. Ha escrito varios libros de personajes importantes de la historia del rock argentina, entre ellos la famosa biografía de Charly García, *No digas nada*. Trabajó para el diario *Clarín*, para

la revista *Rolling Stone* y creó revistas y formatos radiales de gran éxito como Rock Boulevard. En 2022 fue declarado personalidad destacada de la Cultura por la Legislatura de Buenos Aires y en la actualidad conduce el espacio radial El Ritmo Divino, los miércoles de 22 a 24h por Radio UBA.



Diego Fischerman escritor y periodista. Es autor de libros como *Efecto Beethoven*, *Después de la música*, *El sonido de los sueños* y, en colaboración con Abel Gilbert, *Piazzolla. El malentendido*. Se ha desempeñado como crítico musical y periodista en el diario *Página 12*. Fue editor de la revista *Clásica*. Colaboró en revistas como *Goldberg* de Gran Bretaña y España, *Cuadernos de jazz*, de

España, *Ricordi Oggi*, de Italia, *Teatro Colón* de Argentina y *La Tempestad* de México, entre otras. Fue coordinador de actividades del área de música del Rojas. Realizó para Sony BMG la edición crítica de la obra completa de Ástor Piazzolla, grabada en RCA y CBS, y también conduce los martes de 22 a 23h por Radio UBA el espacio *Rayuela*. También es colaborador en el sitio web de Argentina El Diario Ar



Los Ochenta

El encuentro se inició con palabras de presentación de Barrozo sobre la trayectoria de los invitados y el por qué de la convocatoria a ellos. La pregunta que inició la conversación propuso el tópico “música de los ochenta”, al situarse en 1984, momento de inauguración del Rojas.

Sobre esto, Claudio Kleiman planteó que, aunque indudablemente se pueda hablar de una música de los ochenta, las décadas de música no empiezan exactamente con la marca cronológica. “Quizás la década del 1980 sea del 1982 al 90 y pocos”. Respecto de la música argentina de ese período, en particular del rock argentino, encuentra dos marcas principales que son la Guerra de Malvinas y la vuelta de la democracia. Sobre la primera se destaca el hecho de que la prohibición de la música en inglés obligó a las radios a pasar música en castellano. “Se puede decir que los medios masivos descubren entre comillas el rock argentino”. Esto, a su vez promovió que las discográficas salieran a “cazar talentos” ya que no se contaba con un catálogo tan amplio, lo que permitió el debut de numerosos grupos.

En cuanto al retorno de la democracia, destaca que “marca un antes y un después en la música”. Se trata del arribo de una nueva generación,

con nuevos intereses musicales y también con el arribo de una nueva tecnología que identifica la música de los ochenta: las máquinas de ritmos, esos primeros teclados que sampleaban, sonidos como el de X7, que se repetían en distintos discos. Esta estética llega de la mano del rock, con grupos como Soda Stereo, Virus, Los Abuelos de la Nada, Zaz, G.I.T. A su vez, los músicos que venían destacándose en décadas anteriores, los sesenta y los setenta, tuvieron que cambiar su sonido, acorde a la época, por ejemplo, puede apreciarse en la obra de Charly García o Luis Alberto Spinetta, por nombrar los más conocidos.

Sobre el caso Malvinas agregó también que, en su opinión, el fenómeno del cambio de guardia en el rock argentino se hubiera producido de todas maneras, ya que también hubo fenómenos similares en otros países que no pasaron por ninguna guerra.

Malvinas y la ¿prohibición?

Durante la conversación, Karina Barrozo abordó el tema de la prohibición de la música en inglés, señalando que existen diversas versiones sobre su naturaleza, ya que algunos consideran que fue un decreto y otros que solo una sugerencia. Esta cuestión genera cierto debate, como ella misma observó.

Por su parte, Claudio Kleiman admitió que no conocía los pormenores exactos, pero confirmaba que efectivamente existió una prohibición, aunque de corta duración. Sergio Marchi, que había investigado el asunto, manifestó que, según su indagación, no había habido un decreto formal que prohibiera la música en inglés. Barrozo, al escuchar esto, recordó haber oído algo similar y se preguntó si en su lugar podría haber existido alguna sugerencia.

Marchi continuó explicando que la prohibición resultó de la presión popular en un contexto bélico, donde la gente clamó: “No pasen más música en inglés, cipayos”, lo que llevó a las radios a cambiar su programación. Coincidió con Kleiman en que la renovación musical se hubiera producido de todas formas, aunque de manera más gradual, incluso antes del conflicto de Malvinas. Marchi también expresó que

el rock argentino había quedado cuestionado por su participación en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, que surgió gracias a la iniciativa de músicos como Javier Martínez y Edelmiro Molinari, pero que posteriormente fue apoyado por las productoras. Sin embargo, esas productoras finalmente se vieron influenciadas por la dictadura, que se involucró en las transmisiones del festival por la televisión pública.

Kleiman, en respuesta, aportó otra perspectiva, afirmando que, según lo que había investigado para una nota en “Canta Rock”, la Junta Militar había convocado a los dueños de las principales productoras de la época, como Grinbank y Alberto Ohanián. A este respecto, Marchi mostró su escepticismo, ya que él había leído otra versión en “El Expreso”. Ante esto, Kleiman defendió su información, citando a protagonistas que confirmaban la participación de las productoras en esos eventos.

Marchi, resumiendo su investigación, dijo que había conversado con Ohanián y otros músicos, y afirmó que la idea de actuar por la juventud durante el conflicto había surgido de los propios músicos, aunque la dictadura se había apropiado de esta causa. Ante esto, Kleiman matizó que no solo se trataba de la presión de la gente, ya que hasta ese momento, la población estaba relativamente silenciada. Sin embargo, Marchi argumentó que la situación cambió con el estallido de la guerra, provocando que la gente saliera a las calles.

Kleiman continuó exponiendo que la dictadura, lejos de restringir la participación de la gente, la incentivaba cuando le convenía, buscando apoyo popular. Hizo referencia a la famosa salida de Galtieri al balcón, subrayando lo lamentable de esa circunstancia. Además, mencionó la prohibición no escrita de muchas canciones, en alusión a una lista conocida años después que incluía más de 300 títulos, y afirmó que esa cifra no representaba la totalidad de las canciones censuradas en aquella época.

Diego Fischerman, por su parte, no se manifestó en favor de una u otra versión dado su desconocimiento sobre el tema, pero recordó una frase atribuida a Bioy Casares: “Quienes imaginan conspiraciones subestiman la estupidez”. En su experiencia, muchas de las decisiones respecto a la producción de canciones, como en el caso de Mercedes Sosa, provenían más de las propias discográficas, que recomendaban evitar ciertas

canciones. Fischerman también mencionó una decisión absurda, como la de Las Cuartetas que dejaron de vender sopa inglesa durante la guerra de Malvinas, aunque no existía un decreto que lo prohibiera.

Sergio Marchi mencionó que el boliche “Frío” había cambiado su nombre a “Pulpería Libertad”, haciendo eco de un ambiente de cambio. Diego Fischerman, por su parte, observó que también la farmacia “La Franco Inglesa” pasó a llamarse simplemente “La Franco”, y que las casas de estilo inglés en la Panamericana mutaron a “casas normandas”. En su intervención, destacó que la dictadura había sido acogida de manera amplia, fervorosa y cálida por muchas personas que colaboraron voluntariamente con diversas formas de censura.

Fischerman expresó un interés particular en lo que tanto Marchi como Claudio habían levantado en su conversación, refiriéndose a la idea de los mitos que componen nuestra historia. Afirmó que las historias se cuentan a través de leyendas y que, en esencia, no son solo los hechos, sino cómo se ordenan, se clasifican y se eligen esos hechos.

Luego, se focalizó en el contexto de los años ochenta, específicamente en 1984, vinculando ese periodo con el nacimiento del Rojas y la llegada de la democracia, lo que comportó un “destape”. Según Fischerman, esto fue diferente en Argentina que en otros lugares, ya que se conectaba con la nueva ola británica y con un tipo de música que respondía a una reacción contra la ideologización excesiva. Aseguró que, más que una ideologización, lo que se experimentó fue una desideologización, salvo en el caso de algunos veteranos como Charly García y Luis Alberto Spinetta, quienes aún mantenían ideas más antiguas.

A su juicio, los fenómenos musicales de los ochenta presentaban una sonoridad más liviana. Resaltó que, en ese contexto, la libertad progresiva se notaba más en el ámbito sexual. Además, comentó que, aunque el rock nacional no fue el fenómeno predominante durante Malvinas, sí surgió una música comercial en español que encontraba su espacio en las FM con artistas como Sandra Mihanovich y Alejandro Lerner. Reconoció que muchos de estos músicos tenían antecedentes en el rock, pero en ese momento estaban produciendo lo que el mercado demandaba. Sin embargo, notó que todavía existía cierta reticencia por parte del mercado respecto a piezas más profundas, como “Color Humano” de Manal.

Fischerman se detuvo a reflexionar sobre la ausencia de una gran canción emblemática sobre Malvinas. Mencionó que el disco más emblemático de aquel tiempo era el de Baglietto de 1982, que aludía a Malvinas de manera indirecta. Con esto, enfatizó la falta de una canción que retratara la despedida de un joven que se marchaba sin saber su destino, sugiriendo que una artista como Carly Simon podría haber creado una composición poderosa sobre el tema.

Marchi intervino, sugiriendo que lo más cercano a lo que Fischerman describía podría ser una canción de Porchetto, aunque Fischerman no estuvo de acuerdo, señalando que esa canción tenía un tono épico y no personal. Marchi añadió que el rock a menudo trata las cosas desde una perspectiva diferente, citando el “Comunicado 166” de Los Violadores, donde se expresa el descontento tras el conflicto.

La década del “destape”

Fischerman también mencionó cómo, en un contexto musical de FM, comenzó a filtrarse la canción “Puerto Pollensa”, indicando que esto fue el inicio de nuevas expresiones, aunque no se atreviera a calificarlo como “grieta”, un término muy presente en la actualidad. En ese sentido, explicó que la cultura se desarrolla gracias a estas divisiones, destacando que en esa grieta emergieron elementos que no satisfacían las necesidades del mercado, sugiriendo que la libertad comenzó a darse, no tanto en la explicitación ideológica, sino en cuestiones de género y costumbres.

Sergio Marchi sostuvo que el “destape a la Argentina” que mencionaba Fischerman reflejaba lo que sucedía en la realidad, sugiriendo que significaba liberarse de la censura, de sacarse la venda de los ojos. Además, destacó que la desideologización que mencionaba Fischerman no se limitaba solo al rock o a la canción, sino que implicaba también un deseo de deshacerse del pesado equipaje que dejaron los años de dictadura.

Por su parte, Fischerman agregó que, en ese contexto, también se buscaba divertirse, señalando que la militancia, en los setenta, tenía un carácter solemne. Recordó el primer BA Rock, donde Almendra presentó

“Rutas argentinas” y fue abucheada por ser una canción que no encajaba con las expectativas del público. Marchi, sin embargo, dudó de que fuera verdaderamente divertida, argumentando que no se esperaba un rock and roll de Almendra.

Claudio Kleiman aportó que, al igual que con “Puerto Pollensa”, había que analizar el subtexto de las letras, que decían “llevamos buenas cosas”, aunque no se trataban de electrodomésticos. Fischerman añadió que, en realidad, la letra no era fácil de entender por la calidad de los parlantes en esos eventos.

Marchi reflexionó sobre cómo, a lo largo del tiempo, el rock argentino había tenido una tendencia a camuflar las palabras y las verdades en sus letras, dotándolas de una cierta poesía. Contrariamente a la opinión de Kleiman, argumentó que las décadas no comenzaban estrictamente con los almanaques, pero le gustaba observar el contexto de la época, señalando que en 1980 se podía notar un renacer del rock, que había comenzado en 1979 con la reunión de Almendra. Agregó que, posteriormente, se visualizó un crecimiento con la llegada de Serú Girán y nuevos grupos en 1981, mientras que en ese momento la banda ya gozaba de un gran estatus.

Dogmas

Kleiman fue contundente al explicar que el público no era necesariamente abierto ni aspiraba a serlo. Marchi ejemplificó su argumento con el BA Rock de 1982, donde el público rechazó a diversos grupos que no se ajustaban a lo que consideraban la ortodoxia del rock. Destacó que grupos estilísticamente dispares, como V8, Los Encargados y Memphis, también enfrentaron rechazos. Reflexionó sobre el prejuicio del público rockero hacia Memphis, que tocaba de traje buscando emular a bandas como BB King, y recordó que eso les valió el lanzamiento de objetos desde el público.

Kleiman, entonces de anécdota, comentó que lo más divertido fue el público “esquizofrénico” de Miguel Cantilo y su banda Punch, mencionando un episodio en que, mientras Cantilo tocaba “Donde quiera que voy”, recibía

objetos por parte del público, pero cuando interpretaba algo de “Pedro y Pablo”, lo aplaudían.

Fischerman, a su vez, reveló que había estado leyendo sobre el tema en la revista *Pelo*, que tenía un enfoque bastante catequista y militante, reflejando una bajada de línea clara, similar al lenguaje de “El descamisado”. Mencionó un reportaje a Manal donde se les criticaba por explorar un estilo musical más cercano al free jazz en un recital, resaltando que esa presión tenía que ver con la organización del evento, que tenía connotaciones mafiosas que los lectores de *Pelo* no entendían en ese momento.

Marchi complementó que la revista tenía secciones muy conocidas como la “página negra” y la “página blanca”, donde ubicaban a los artistas que consideraban imprudentes. Fischerman insistió en que, al menos desde su perspectiva, una obra como “Rutas argentinas” era vista como una traición. Afirmó que el público no era esquizofrénico, sino que respondía a esos mensajes, aunque Marchi acotó que no todos los asistentes leían *Pelo*. No obstante, admitió que la revista había tenido una influencia notable en el público del rock.

Kleiman concluyó que el público era más “pappista que Pappo”, haciendo alusión a los seguidores más fervorosos del género, lo que Marchi corroboró al mencionar los famosos “Firestone”.

Claudio Kleiman inició su intervención señalando un aspecto interesante relacionado con la transición a la democracia en Argentina. Se refirió a una franja de música que precedió a la explosión del rock de los ochenta, la cual, a su juicio, fue relevante durante ese periodo pero que luego fue inusitadamente olvidada con el ascenso de grupos como Soda Stereo y Los Twist. Mencionó a artistas como Sandra Mihanovich, Alejandro Lerner, Raúl Porchetto, Piero y Rubén Rada, quienes vieron que su relevancia disminuyó con el cambio de la industria.

Sergio Marchi complementó esta afirmación, señalando que Porchetto tenía las credenciales necesarias provenientes del rock, pero que existían ciertas desconfianzas hacia figuras como Lerner y Mihanovich.

Kleiman insistió en que estos artistas desempeñaron un papel fundamental durante la transición democrática, pero que luego

quedaron sin oportunidades laborales. Aludió a la falta de adaptabilidad estilística de algunos, comparándolos con Charly García, quien logró reubicarse en la escena musical. Aquellos que no contaban con esa flexibilidad terminaron convirtiéndose en “artistas de nicho”.

Otras músicas

Karina Barrozo intervino para ampliar el enfoque hacia otras corrientes musicales, recordando a Mercedes Sosa, quien tras la dictadura se convirtió en un símbolo que conectó a muchos artistas jóvenes y nuevos compositores en el ámbito del folklore y también dentro del rock. Propuso que se abordaran esas otras músicas que también formaron parte del escenario de los ochenta.

Diego Fischerman asintió y destacó la importancia del folklore en la Argentina. Explicó que el primer rock en castellano tuvo un éxito paradójico, dado que el público universitario, que ciertos productores habían imaginado como el consumidor típico de este género, estaba en realidad más inclinado hacia el folklore moderno y las músicas actuales que tenían vínculos con tradiciones musicales.

También subrayó que lo que hizo Sosa en 1980 fue tomar inspiración de un modelo brasileño, el de la Música Popular Brasileira (MPB). Mencionó a Chango Farías Gómez, quien formó un grupo con ese nombre. Aclaró que, en Brasil, en lugar de hablar de folklore, se referían a la MPB, incorporando influencias de músicos como Joao Bosco, Elis Regina y Milton Nascimento. En este sentido, destacó como la influencia de los Beatles o The Who, y las corrientes psicodélicas, lograron fusionarse con los ritmos folclóricos para crear una música singularmente brasileña.

Continuó mencionando que algunos compositores contemporáneos, como César Isella, también producirían discos modernos, incorporando instrumentos como guitarra eléctrica y piano eléctrico, vinculados al jazz rock. En este contexto, resaltó la aparición de bandas como Anacrusa y el trío de Vitale.

Marchi corrigió a Fischerman al mencionar que el trío estaba primero compuesto por González y Cumbo. Fischerman, por su parte, elogió la

importancia de Cumbo en esta narrativa y habló sobre MIA como un colectivo digno de atención, destacando la participación de Alberto Muñoz y Alejandro Santos, quienes aportaron una visión más de jazz rock con un matiz folclórico.

Kleiman hizo un apunte sobre los discos de Curto, mencionando que uno de ellos no era “Parque Chacabuco”, como se había mencionado, sino “Poca Palabra”.

Fischerman concluyó mencionando las influencias significativas de Egberto Gismonti en la música de esa época. Consideró que la escucha de jazz rock fue un signo de época evidente en músicos como Spinetta y Charly García, que se manifestaba claramente en sus trabajos con Serú Girán y Jade. Observó que ambos músicos eran parte del público presente en recitales de rock, donde la llegada de artistas como Chick Corea atraía a figuras como ellos, aunque luego se daría paso a una segmentación más marcada del público, lo que generó grupos más específicos y especializados.

New wave, nuevas ondas

Claudio Kleiman planteó que, tras un periodo en el que el rock argentino había acogido el jazz rock y la música de fusión, comenzó a gestarse un rechazo a estas corrientes. Este cambio coincidió con la adopción de la New Wave por parte de los rockeros argentinos. Según Kleiman, lo que anteriormente era pura sofisticación musical, caracterizada por acordes complejos, se transformó en un sonido más simple, con tonos mayores y guitarras distorsionadas. Este cambio fue evolutivo y se manifestó inicialmente en músicos como Charly García, pero se evidenció de manera más tardía en otros, como Spinetta con su trabajo “Mondo di Cromo”, que se acercó a la New Wave. Grupos como Soda Stereo y Los Twist surgieron directamente de esta nueva corriente, lo que trajo consigo una pluralidad musical que, si bien no menospreciaba a figuras como Pappo, Spinetta y Charly, abrió el camino a nuevas voces. Kleiman recordó la vibrante escena de los ochenta, donde era posible asistir a recitales de distintos artistas en una sola noche, abarcando una diversidad musical que enriquecía la experiencia cultural.

Sergio Marchi agregó que, después de un periodo de opresión, la juventud buscaba una forma de diversión y desenfreno, motivada por la necesidad de disfrutar tras años de represiones. Destacó la influencia del punk, que propuso una ruptura con la música más compleja y elaborada que había dominado el rock argentino, como el jazz rock y el rock progresivo. Marchi también apuntó al impacto de la Máquina de Hacer Pájaros, argumentando que esta etapa más cerebral de Charly se desvaneció a medida que el punk abogaba por una expresión más cruda y directa, donde importa más tener algo que comunicar que dominar la técnica musical.

Karina Barrozo, en un giro en la conversación, destacó el rol del Rojas como un espacio cultural que permitió la expresión de una actitud punk que reverberó en el teatro, las letras y otras disciplinas. Mencionó que allá se promovía la creatividad sin tinte elitista, lo que contribuyó a generar un espacio importante para la formación de músicos de distintos géneros. Barrozo sugirió que a fines de los ochenta y principios de los noventa, emergió una contracultura que desafiaba las narrativas dominantes y se reflejaba también en la música, preguntando si los presentes compartían esa percepción.

Kleiman, antes de entrar en la temática de los noventa, subrayó que el Rojas había sido fundamental en los ochenta, creando un vínculo entre el rock y otras expresiones artísticas como el teatro, el cine y la danza. Según él, la creación de espacios como el Rojas fue crucial para el florecimiento de la cultura, ya que la opresión de la cultura comienza con el asfixiamiento de estos espacios de encuentro. Señaló que muchas expresiones de contracultura que emergieron allí estaban profundamente influenciadas por el rock. Mencionó grupos y artistas como Clu del Claun, Los Macocos, y otros, que contribuyeron a un circuito artístico que, bajo el paraguas del rock, fomentó la creatividad en diversas disciplinas.

Marchi retuvo el hilo del discurso, considerando al punk como una fuerza que permitió la irrupción de múltiples expresiones culturales. Recordó la diversidad de ideas, los variados espacios y la excitante oferta cultural de aquella época, afirmando que, siendo parte de ella, absorbía todo como una esponja y, con el tiempo, sus preferencias se fueron definiendo y depurando.



Los noventa

Claudio Kleiman señaló que en los noventa el rock argentino comenzó a fragmentarse en diferentes subgéneros y públicos. Surgieron grupos que pronto alcanzaron popularidad, como Bersuit, Los Piojos y Caballeros de la Quema, que representaban el llamado rock barrial. Este movimiento se complementó con el auge de bandas como La Renga y los grupos que emergieron de la disolución de Sumo, como Divididos y Las Pelotas. Al mismo tiempo, se desarrolló un fenómeno de nuevo rock argentino, con bandas como Los Brujos, Juana la Loca y Babasónicos, que compartían una estética diferente y que captaron la atención de Soda Stereo, quienes adaptaron su estilo en la etapa de “Dínamo” para alinearse con esta nueva ola musical. Kleiman destaca que Soda no solo se subió a este movimiento, sino que también ayudó a promover estas bandas emergentes.

Karina Barrozo también mencionó al productor y músico Daniel Melero, quien, a pesar de su trayectoria previa, empezó a adquirir reconocimiento en la escena musical de los noventa. Se destacó su labor en la producción y su influencia en grupos de la época gracias a su sello, Catálogo Incierto.

Marchi añadió que Melero desempeñó un papel clave al aportar una nueva visión creativa que facilitó la colaboración con Gustavo Cerati, enriqueciendo el desarrollo de discos importantes, como “Colores Santos”, que fue un trabajo conjunto entre ambos.

El Rojas y otros públicos

Barrozo propuso un cambio de enfoque en la conversación, señalando la importancia del Rojas como un espacio que permitió la diversidad en la formación musical. Ella citó a Manolo Juárez, quien había destacado que los talleres que daba en el Rojas atraían a un público variado, no solo a músicos formados, sino también a personas sin una preparación musical que acudían a aprender. Esto subraya la naturaleza abierta y contracultural del lugar.

Kleiman concuerda con Barrozo, enfatizando la relevancia de un público no especializado, quien en los ochenta tenía un gran interés por músicas complejas, como la que ofrecía el trío Vitale, Cumbo y González, que incluso lograba llenar el Luna Park. Esto refleja un cambio en la recepción cultural, donde un público más amplio buscaba experiencias musicales ricas y diversas. Subrayó que el Rojas no solo promovía el rock, sino que también acogía ciclos de música experimental y folclore contemporáneo, lo que lo hacía un punto neurálgico para la cultura de la época.

Diego Fischerman planteó una inquietud sobre si el rechazo a la sofisticación en la música era un fenómeno generacional. Se preguntó si el público que antes disfrutaba de la sofisticación no continuó buscándola en otros géneros, ya que el rock estaba tomando un rumbo diferente.

Sergio Marchi compartió una experiencia personal que fue un punto de inflexión para él en su relación con la música. Recordó cómo ver a The Police en Obras cambió su perspectiva, llevándolo a apreciar la dinámica que desplegaban en su música al incorporar elementos distintos, como el reggae. Esto lo llevó a cuestionar su interés por el jazz-rock y a explorar otras corrientes musicales.

Diego Fischerman intervino, afirmando que había una búsqueda de sofisticación en el público, ilustrada por el hecho de que grupos como Vitale y Cumbo lograron atraer a muchas personas. Además, subrayó que los discos de Charly García, tales como “Mondo di Cromo” y “La Máquina de hacer pájaros”, poseen una sofisticación notable, a pesar de que su sonido pueda parecer sencillo. Resaltó que esta complejidad es similar a la de artistas como Pat Metheny.

Marchi hizo notar que, a pesar de esta sofisticación, la percepción del pop ha cambiado a lo largo del tiempo. Mencionaron a Joni Mitchell, cuyos discos evolucionaron hacia un sonido más rítmico. Sin embargo, ambos coincidieron en que, al comparar la música de décadas pasadas con la actual, se puede considerar que existía una gran sofisticación en los trabajos de aquellos artistas.

La conversación también abordó el contexto histórico del rock en los años 60, donde coexistían una variedad de géneros, desde bandas icónicas como The Who hasta artistas como Leo Dan. Marchi reflexionó sobre la popularidad efímera de ciertos fenómenos musicales, comparándolos con eventos como Woodstock, donde algunos artistas alcanzaron notoriedad de manera súbita y breve.

Kleiman citó un libro que explica cómo muchas cosas en la música suceden por accidente, sugiriendo que algunas combinaciones creativas terminan teniendo un impacto significativo, aunque no necesariamente se planeen. Marchi complementó esta idea mencionando que hubo un momento único en la historia de la música, cuando músicos de jazz comenzaron a alcanzar popularidad masiva, algo que no había ocurrido antes ni volvió a ocurrir de la misma manera.

Sofisticación y música progresiva

Fischerman recordó la primera visita de Weather Report a Argentina en 1972 como telonero de Friedrich Gulda, cuando eran prácticamente desconocidos. Kleiman continuó señalando que, a pesar de que en 1980 bandas como Weather Report tocaron en el Festival BUE, The Police congregó a más público en el mismo año. Esto llevó a la conversación

hacia el interés del público por la sofisticación musical, con ejemplos de conciertos de artistas de renombre como el doble trío de King Crimson, que mostró la presencia de un público ansioso por experiencias musicales más elaboradas.

Diego Fischerman argumenta que en Argentina la categorización del rock progresivo adquirió un significado diferente al que tenía en Inglaterra. En el contexto local, palabras como “progresivo” se usaban para describir una búsqueda artística y musical que no se limitaba a un estilo específico; esto incluía a músicos muy diversos como Pappo, Almendra y Pedro y Pablo bajo un mismo paraguas, lo que generaba confusión sobre lo que realmente significaba ser progresivo.

Claudio Kleiman complementa esta observación señalando que la revista *Pelo* utilizaba el término “progresivo” en un sentido casi literal de “progresión”, sugiriendo que la música debía evolucionar para ser válida. Fischerman añade que esta visión puede dar una apariencia de homogeneidad a una escena musical en realidad heterogénea. Se refiere a la dificultad de discernir la calidad musical de bandas como Creedence Clearwater Revival en ese marco. A medida que la diversidad musical se hacía más evidente, el público comenzó a fragmentarse, con diferentes grupos buscando experiencias musicales distintas.

Escuchar versus bailar

Fischerman también toca el tema del baile y la escucha en la música, discutiendo cómo en el tango existía la percepción de que si un estilo eraailable, no era considerado “serio”. Esto se trasladó al rock, donde algunas bandas podían ver como una amenaza la idea de que el baile formara parte de la experiencia musical. En ese sentido, menciona que había canciones deliberadamente compuestas para no ser bailadas, utilizando cortes y cambios de ritmo para evitar la posibilidad de que la audiencia se moviera al ritmo de la música.

Manolo Juárez, figura del folclore argentino, aporta otro ejemplo, señalando que este género pudo evolucionar cuando se separó de la coreografía, enfatizando la importancia del baile como una forma de

escucha. Esto se visibiliza cuando Juárez compuso una chacarera sin una segunda parte, otorgando espacio a la improvisación y a los solos de instrumentos, algo que resuena con conceptos del jazz.

Kleiman concluye la conversación haciendo notar que este fenómeno no es exclusivo de la música argentina, ya que el jazz también comenzó como una músicaailable y gradualmente, para ser tomado en serio por el ámbito intelectual, se transformó en una forma más compleja y menos accesible.

Diego Fischerman destaca la diversidad y complejidad del jazz desde sus inicios, desafiando la idea de que esta música comenzó únicamente comoailable. Indica que, aunque existe una vertiente de jazzailable, muchos de los grandes músicos como Louis Armstrong y King Oliver enfatizaban que su música estaba destinada a ser escuchada y apreciada por su complejidad. Resalta que el jazz, desde su surgimiento, comenzó como una evolución de estilos más rituales y de concierto, y que pronto se consolidó como música de escucha, incluso con obras de Duke Ellington compuestas en forma de suite desde la década de 1920.

Fischerman establece un paralelismo con el tango, que también es tanto música de baile como música de escucha. Menciona que, incluso en las orquestas de figuras como Pugliese, la llegada de los cantantes provocaba que el público dejara de bailar para escuchar. Este matiz diferencia al baile asociado al pop y rock, que suele ser más integrador y central en la experiencia musical.

Claudio Kleiman, por su parte, reconoce cómo el rock surgió igualmente como músicaailable en su etapa del rock and roll de los años 50, pero evolucionó hacia formas más complejas, comprendiendo que ciertos elementos de sus raícesailables se han transformado con el tiempo.

En una reflexión sobre la revista *Pelo*, Kleiman señala que esta tuvo un impacto ambivalente en la aceptación del rock en la sociedad argentina. Si bien intentó legitimar el rock y dar prestigio similar al de otros géneros, su enfoque dogmático, por ejemplo, en la figura de Pappo y su canción “Sucio y desprolijo”, contribuyó a generar tensiones entre la autenticidad del rock y la necesidad de respetabilidad social.



Los de la casa

Karina Barrozo toma la palabra para recordar a colaboradores históricos del área de música del Rojas, como Fabián Jara (porque llevó a cabo el ciclo Molotov, que ahora se ha transformado en Visage) y Claudio Koremblit (quien llevó adelante Experimenta), así como Gustavo Mozzi y Carmen Baliero, que han contribuido a la formación musical en ese contexto. También menciona a Coco Romero, crucial para la revitalización de la murga porteña tras las restricciones impuestas durante la dictadura, y su labor en los talleres de formación en rock.

Karina Barrozo destaca la relevancia histórica del Centro Cultural Rojas en la música argentina, mencionando que han editado varios discos que reflejan esta conexión. El primer disco editado en 1996 se centra en la banda Reincidentes, que luego se transformó en Pequeña Orquesta Reincidentes y dio origen a otras agrupaciones destacadas como Me darás mil hijos y Acorazado Potemkin. Este enfoque en la impronta rockera se complementa con la producción de un disco del Mono Villegas, que combina actitudes punk con sofisticación musical, mostrando la continua intersección de estilos en el Rojas.

Además, menciona la importancia del ciclo “Música en el bar”, bajo

la curaduría de Gustavo Mozzi, que reunió a una variedad de artistas, desde grupos de rock hasta solistas y experimentadores musicales como Kabusacki. También resalta la significativa contribución de Leda Valladares y su colección “Mapa Musical de la Argentina”, que preserva ritmos y músicas que habían permanecido en la sombra, considerándola una figura clave tanto para el Rojas como para la música nacional en general.

Claudio Kleiman complementa la conversación mencionando la colaboración con el sello Melopea de Litto Nebbia, que reedita la rica recopilación de Leda Valladares. Barrozo menciona a Miriam García como discípula de Leda, quien continúa su legado con talleres en el Rojas, resaltando el impacto transformador de Leda en la música argentina y su influencia en artistas como Pedro Aznar, Gustavo Cerati y León Gieco. Este último incluso grabó un saludo y tema para Leda, mencionando que su proyecto “De Ushuaia a La Quiaca” se inspiró en el trabajo previo de recopilación que Leda había realizado en el país.

Tecnologías, evoluciones, revoluciones

En el desenlace de la conversación, Barrozo y Kleiman llevan la reflexión hacia los cambios en la producción musical y el lenguaje que han traído consigo las nuevas tecnologías y plataformas digitales en las últimas décadas, destacando cómo estos avances han impactado las sonoridades, la producción y las ideas musicales.

Sergio Marchi reflexiona acerca del impacto que la tecnología ha tenido en la música a lo largo del tiempo, señalando que cada vez que hay un avance tecnológico significativo, la música tiende a transformarse. Menciona ejemplos históricos, como el uso de cámaras de eco y la aparición de efectos como los pedales, que llevaron a innovaciones en el sonido, ejemplificado por la influencia de músicos como Jimi Hendrix.

En su análisis más reciente, Marchi destaca cómo en los años 2000 la industria musical experimentó un cambio drástico, principalmente debido a Internet y las tecnologías de intercambio peer-to-peer. Esto permitió a los usuarios compartir música de manera global, lo que

desafió la estructura tradicional de la industria. Hace referencia a Napster como un símbolo de esta transformación y cómo anticipó el modelo actual de plataformas de streaming como Spotify y Apple Music.

Marchi también menciona la portabilidad de la música en la era digital, contrastando el esfuerzo físico que requería llevar discos a mano con la facilidad de tener una biblioteca musical completa en el bolsillo. Sin embargo, expresa una preocupación sobre la proliferación de herramientas tecnológicas en la producción musical, sugiriendo que, a pesar de estas innovaciones, no ha habido una correlativa explosión de ideas creativas para aprovecharlas.

Finalmente, Marchi critica el enfoque de la industria musical en encontrar fórmulas para asegurar el éxito comercial, lo que ha llevado a una homogenización y simplificación del pop, resultando en una “nivelación hacia abajo” de lo que podría considerarse música de calidad o innovadora.

Diego Fischerman ofrece una profunda reflexión sobre la interrelación entre la tecnología, la música y la identidad cultural. Comienza haciendo eco de la idea de que las innovaciones tecnológicas, como el piano forte, pueden surgir de una necesidad expresiva o viceversa, comparándolo con un juego de Tetris donde cada cambio en la configuración puede alterar el todo. En este sentido, plantea que tanto la música como otros lenguajes artísticos han evolucionado y se han adaptado a las dinámicas sociales de su tiempo.

Fischerman menciona que la música ha tenido un lugar preeminente en la construcción de identidad, aunque actualmente esa conexión ha cambiado. Reflexiona sobre cómo el cine, la literatura y otras formas de arte han influido en la sociedad, señalando que, a diferencia de épocas anteriores, hoy la música no siempre se utiliza de la misma manera como indicador de identidad.

Utiliza una escena de la película “Play It Again, Sam” de Woody Allen para ilustrar su punto: la elección de música puede sugerir sofisticación y un sentido de diversidad en los gustos. Comenta que, históricamente, las preferencias musicales han servido como un marcador de identidad, sugiriendo que las personas que escuchan una variedad de géneros pueden ser vistas como más abiertas.



De izquierda a derecha: Karina Barrozo, Claudio Kleiman, Sergio Marchi, Daniela Zattara y Diego Fischerman.

Sin embargo, Fischerman señala que la situación actual es diferente; aunque sigue existiendo público para toda clase de música, el mercado ha cambiado, lo que limita las oportunidades de creación musical a una escala más compleja, como la composición para orquestas. Los cambios en el consumo de música, impulsados por plataformas como Spotify, también han alterado las dinámicas de la audiencia y los artistas.

Al profundizar en el tema de la música clásica y el rock, menciona que existe una relación inversa entre las edades de los públicos y los artistas: los músicos jóvenes suelen tocar para un público viejo en la música clásica, mientras que en el rock, es común que los músicos sean más viejos tocando para un público joven.

Finalmente, Fischerman concluye que, aunque Internet y las plataformas digitales han revolucionado la manera en que consumimos música, el futuro de la cultura y la música es incierto. Sostiene que, aunque las modas y los mercados pueden cambiar, la cultura siempre encontrará la manera de sobrevivir, aunque su forma de expresión y los modos de consumo puedan transformarse significativamente.

La conversación entre Sergio Marchi y Claudio Kleiman refleja una preocupación profunda por la influencia de la tecnología, especialmente la inteligencia artificial, en el ámbito de la música y su relación con la cultura. Kleiman expresa su temor de que la música se esté transformando en un “receptáculo tecnológico”, donde la habilidad de tocar instrumentos se reemplaza por la programación de software y ritmos. Esto, argumenta, diluye la expresión artística y prioriza aspectos técnicos y comerciales sobre la creatividad musical.

Diego Fischerman, por su parte, ofrece una perspectiva histórica, comparando la introducción de la imprenta en el siglo XVI con los cambios actuales en la música debido a la tecnología. Reconoce que la llegada de la imprenta pudo haber sido vista como una amenaza para la cultura y el conocimiento tradicionales, pero que, a pesar de ello, la cultura encontró su camino y se adaptó. Esto sugiere que, aunque la tecnología pueda parecer un desafío, también puede dar lugar a nuevas formas de expresión y creatividad.

Marchi y Fischerman discuten cómo los músicos y productores de hoy a menudo se convierten en expertos tecnológicos y comerciales en lugar de centrarse en la música en sí. Sin embargo, Fischerman señala que siempre hay lugar para lo inesperado y lo innovador. Destaca que a menudo surgen artistas que, aunque puedan aprovechar las tendencias o modos de producción predominantes, logran crear algo verdaderamente original y valioso.

La mención de la historia de la ópera y su naturaleza intercambiable en el pasado ilustra que, a pesar de las tendencias y los formatos predominantes, la creatividad y el talento excepcional pueden emerger en cualquier momento. La referencia a obras de grandes compositores como Mozart y Beethoven sugiere que en el futuro, también podrían ser recordados artistas contemporáneos que aún no conocemos.

Ambos interlocutores coinciden en que, a pesar de los retos que imponen las nuevas tecnologías, siempre hay espacio para la innovación y la genialidad, incluso en un contexto que parece haber sido definido por la comercialización y la estandarización.

Karina Barrozo cierra la conversación expresando una perspectiva optimista sobre el futuro de la música y la cultura. Su comentario

destaca la existencia de talentos emergentes que, aunque todavía no son conocidos, tienen el potencial de impactar la música y el arte en el futuro. Al mencionar que, dentro de muchos años, cuando el Rojas cumpla 240 años, habrá nuevas voces y creatividades que serán valoradas y discutidas, refuerza la idea de que la innovación artística es un proceso continuo.

Barrozo también sugiere que el legado de la creatividad y el aprendizaje se perpetuará en espacios como el Rojas, donde se fomenta la enseñanza y la formación de nuevas generaciones de artistas. Esta visión refleja una esperanza en la capacidad del arte para reintegrarse y adaptarse a los cambios culturales, tecnológicos y sociales, asegurando que siempre habrá un espacio para la expresión artística auténtica, independientemente de las transformaciones que puedan ocurrir.

