

**¿Un alquimista del éxito? El proceso
de consolidación del productor artístico
como figura clave del rock en la Argentina**

Lisa Di Cione

¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina

Este trabajo se ocupa fundamentalmente del rol del director o productor artístico de rock en la Argentina, entendido como mediador clave durante el proceso complejo que comprende la fijación de la música en algún tipo de soporte material o digital. Su tarea, que fue adquiriendo cada vez mayor importancia, es considerada creativa y coercitiva a la vez. Nuestra atención se focaliza en la década transcurrida entre mediados de 1960 y 1970, al gestarse en Buenos Aires las primeras iniciativas discográficas independientes de las compañías multinacionales, cuando la figura del productor artístico, diferenciado del ejecutivo, parece emerger lenta y paulatinamente del anonimato

Palabras clave: industria discográfica, producción artística, estética, rock.

An alchemist of success? Consolidation process of artistic producer as a key mediator of rock in Argentine

This article analyzes the role of the rock producer in Argentina, conceiving him as a key mediator in the complex process that includes the recording of music with some kind of device. His work became increasingly important and is considered both coercive and creative at the same time. Our attention is focalized from the mid sixties to the mid seventies, as the first discographies initiatives arose in Buenos Aires independently from the multinational labels companies, and as the role of the artistic producer, differentiated from the executive producer, seems to have slowly and gradually emerged from anonymity.

Keywords: discography industry, artistic production, aesthetic, rock

Introducción

Este trabajo parte de la premisa de que es posible construir una historia crítica del rock en la Argentina desde la perspectiva de la producción artística de las ediciones discográficas, actividad entendida como coercitiva y creativa a la vez. El carácter coercitivo se funda en las restricciones materiales, que se encuentran toda vez que es planteado el registro y posterior edición de un fonograma. No obstante, es innegable la creatividad inherente a dicha tarea de carácter resolutivo y con implicancias estéticas en el producto final.

Si bien serán comentadas de manera muy general algunas cuestiones que hacen a la transformación de ideas musicales en bienes tangibles, se atenderá exclusivamente al rol del director o productor artístico¹, aquí entendido como mediador clave, considerando que, en el momento del proceso en el cual participa, se formulan juicios estéticos y valoraciones constitutivas de la relación entre músicos, otros diversos agentes implicados en las instancias de producción discográfica y la audiencia.

Retomando el interés por un objeto de estudio tratado aisladamente², la atención se focaliza en la década transcurrida entre mediados de 1960 y 1970, al gestarse en Buenos Aires las primeras iniciativas discográficas independientes de las compañías multinacionales, cuando la figura del productor artístico, diferenciado de la del ejecutivo, parece emerger lenta y paulatinamente del anonimato.

Rock e industria discográfica

El rock, desde su origen, se podría vincular más que ningún otro género musical con el desarrollo tecnológico y la expansión de la industria discográfica, cuya función es convertir ideas artísticas en productos de mercado, principalmen-

¹ Se evita deliberadamente todo intento de definición a priori del concepto de “productor artístico”, debido a que ella forma parte del problema a abordar, del cual este trabajo representa una aproximación preliminar.

² Se hace referencia a trabajos presentados en el marco del *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, realizado en Buenos Aires durante el 2005. Se trata, principalmente, de aquéllos de Claudio Castro y Laura Novoa (2005) y Diego Madoery (2005), los cuales estuvieron abocados específicamente a la producción artística de Gustavo Santaolalla.

te bajo la forma de bienes tangibles. Cabe destacar, en concordancia con César Palmeiro (2005), que, dentro del conjunto integrado por las industrias culturales, la industria discográfica todavía sigue constituyendo el eje principal en torno al cual gira casi todo el comercio musical³. No es la única forma de comercializar música, pero comparativamente la prestación de servicios, licencias, derechos y otras formas de explotación de la propiedad intelectual continúan ocupando un lugar secundario, en términos económicos, respecto de las grabaciones musicales fijadas en soportes materiales o fonogramas.

Sin embargo, más allá de las estructuras empresariales de las industrias discográficas, tal como señala Keith Negus ([1999] 2005), es necesario prestar especial atención a la importancia que tienen las numerosas mediaciones humanas que en ellas se insertan. Desde esta perspectiva no sería posible establecer analogías con los modos de producción mecánicos que servirían para caracterizar mejor a otras industrias. El autor señala al respecto:

“...he adoptado la expresión ‘la cultura produce industria’ con el fin de subrayar que la producción no tiene lugar sólo ‘dentro’ de un entorno empresarial estructurado según los requisitos de la producción capitalista o las fórmulas organizativas, sino en relación con formaciones y prácticas culturales más amplias, que se encuentran más allá del control o la comprensión de la compañía” (Negus [1999] 2005: 45).

El proceso productivo es complejo y comprende varios estadios en los cuales intervienen intermediarios con niveles de compromiso diferentes respecto del resultado final. Uno de ellos, considerado por Antoine Hennion (1989) como un mediador clave entre la instancia de la producción y la del consumo, es el productor o director artístico:

“...un director artístico representa al público para el cantante, el o ella, introduce al oyente en el corazón del equipo de producción [...] son funcionarios activos del arco de intermediarios que administran las leyes (musicales, económicas o culturales)” (Hennion 1989: 402).

Desde esta perspectiva no habría una separación tajante entre las instancias de la producción y el consumo, sino interacciones múltiples constituyentes de una continuidad mediada, en la cual se construyen modelos que extenderían progresivamente lo que en primera instancia habría tenido lugar en el estudio de grabación,

³ El trabajo de César Palmeiro (2005) constituye uno de los escasos estudios recientes sobre la estructura de la industria discográfica en la Argentina. El autor concibe sintéticamente a las industrias culturales como “empresas que proveen al mercado de bienes y servicios y que incorporan un determinado grado de valor cultural, artístico o simplemente de entretenimiento [...] sus productos están determinados por un alto contenido simbólico en relación con su propósito utilitario” (Palmeiro 2005: 8).

lugar donde el rol del productor artístico adquiere centralidad. Destacando la importancia de las interacciones humanas y su función señala:

“El intermediario no está en la interfase de dos mundos conocidos [*el de la producción y el del consumo*] el o ella es quien construye estos mundos intentando ponerlos en relación [...] no hay otro lugar a saber, ni medios para conocer estos mundos que no sea por el trabajo del intermediario” (Hennion 1989: 406).

El hecho de considerar al productor o director artístico como uno de los operadores clave, poseedor de las relaciones de *savoir-faire* entre la música y el público según Antoine Hennion (1989), permite establecer un punto de corte en la cadena de mediaciones que intervienen en la creación de una canción y la recepción de la misma. El trabajo del productor artístico estaría orientado principalmente a alcanzar una equivalencia, inexistente de antemano y que necesariamente debe ser producida, entre la música y el gusto musical, entre la fuente y la demanda. En tal situación no habría lugar para la manipulación, dado que nada se da por adelantado: “no hay arbitrariedad ni certeza mecánica. Se trata de poner en relación los términos conocidos con aquellos desconocidos para resolver una ecuación” (Hennion 1989: 411).

La grabación como modo de existencia ideal de la música y soporte material de las mediaciones

En coincidencia con Keith Negus ([1999] 2005: 47), considero igualmente necesario comprender los significados otorgados al producto como las prácticas por las cuales éste es materializado. No obstante, resulta imposible pensar dichas prácticas sin tener en cuenta el cruce con el desarrollo tecnológico operado durante los últimos decenios, cuyas consecuencias afectan al campo de la creación y recepción artística.

Simon Frith (1996) definió tres etapas en el estudio de la relación entre música y tecnología según las diferentes formas de almacenamiento y recuperación⁴. En una primera etapa “*Folk*”, la música estaría almacenada en el cuerpo y en los instrumentos musicales y sólo puede ser recuperada mediante la ejecución cara a cara. En la segunda o “*Art*”, interviene la notación como forma de almacenamiento y, si bien debe ser ejecutada para su recuperación, allí adquiere una nueva clase

⁴ Toma el modelo clasificatorio de una diferenciación planteada previamente en Shuhei Hosokawa en *The Aesthetics of Recorded Sound*. Tokio, Keisó Shobó, 1990.

de existencia imaginaria o ideal. En la etapa final o “*Pop*”, la música es almacenada en fonogramas, discos o *cassettes* y recuperada mecánica, digital o electrónicamente. (Frith 1996: 226-227). El rock, junto a otros géneros, estaría asociado a la última de ellas caracterizada principalmente por el almacenamiento en discos, cinta magnética u otros soportes materiales o virtuales y su recuperación electrónica o digital. Según cuáles sean dichas condiciones, la experiencia material de la música se transforma radicalmente. Entre otras cosas, la escucha se convierte simultáneamente en una experiencia presente y pasada (Frith 1996: 227). Se produce, entonces, un insalvable desfase espacio-temporal entre la ejecución musical y la recuperación de dicha instancia, que amplía considerablemente la cadena de mediaciones que intervienen en el proceso.

Simon Frith (1996) también señala que “en las formas populares (no clásicas) las prácticas de grabación y el vivo no aspiran necesariamente a realizar la misma música” (Frith 1996: 233). Allí estarían involucradas dos estéticas diferentes en las que la grabación encarnaría el modo de existencia ideal de la música, y su ejecución en vivo la experiencia contingente⁵. La tarea del productor artístico junto a los ingenieros en el estudio de grabación nos parece crucial, en cuanto estaría orientada a la materialización de dicho ideal sonoro histórica y geográficamente determinado.

Varios autores destacan la creatividad implícita en el proceso. Julián Ruesga Bono considera “agente activo en la creación” (2004: 8) a toda la actividad realizada en el estudio de grabación. A modo ilustrativo, destaca la edición en 1967 del disco *Sargent Pepper's Lonely Heart Club Band* de The Beatles, pensado como producto de estudio, potencialmente prescindente de su presentación en vivo⁶. El ejemplo representaría el polo extremo del modo de existencia ideal de la música planteado por Simon Frith (1996): un objeto sonoro, idéntico a sí mismo en cada una de las posibles reproducciones técnicas, concebido a salvo de toda corrupción potencial atribuible a posibles errores o limitaciones de la ejecución humana.

Por su parte, Joan Elies Adell Pitarch (2004) señala la existencia de un entrecruzamiento entre el ámbito de la producción de sonidos y el de su reproductibilidad técnica, ambos influenciados por los desarrollos tecnológicos, a partir de las prácticas que podríamos llamar de “montaje”. Así distingue entre un momento inicial de producción/creación y uno posterior de fijación/grabación y sostiene que “en la actualidad, gracias a las posibilidades que permiten las tecnologías digitales, este segundo momento está superando en importancia e interés al primero.”

⁵ Cito al respecto: “Las grabaciones eléctricas (y la amplificación) quebraron la necesariamente previa relación entre el sonido y el cuerpo [...] El perfeccionamiento de la grabación dejó de referir a una ejecución específica (un sonido fiel) y vino a referir como hemos visto, una ejecución construida (un sonido ideal). El ‘original’ en resumen, dejó de ser un evento y devino una idea.” (Frith 1996: 234).

⁶ Otros autores coinciden en destacar este disco por idéntica cuestión, entre ellos, Alan Moore (1997), quien lo considera el punto culminante de la carrera discográfica del grupo.

(Adell Pitarch 2004: 18). Atendiendo a la distinción mencionada, la tarea del productor artístico obtiene cada vez mayor importancia. A diferencia de la actividad del arreglador y todos aquellos que intervienen en la cadena de mediaciones desde el momento inicial de génesis o composición de la obra, la suya se desarrollaría principalmente en aquel segundo instante, correspondiente al proceso de fijación de la obra ya creada en algún tipo de soporte.

Cabe señalar que Diego Madoery (2000) distingue cuatro momentos que integrarían los “procedimientos de producción” (Madoery 2000: 79). El primero correspondería a la creación de la obra, el segundo al arreglo de la misma, el tercero al ensayo y el cuarto a la grabación o ejecución en vivo. No se hace distinción alguna entre las características que asumen las instancias de ejecución correspondientes al cuarto momento productivo. El autor focaliza su atención en la actividad observable en los ensayos, previos a la grabación del material o la ejecución en vivo, donde distingue a su vez dos momentos de producción que estarían vinculados a la génesis del producto: por un lado, la composición, y por el otro, los posteriores ajustes y modificaciones, procesuados durante los ensayos, tanto para la interpretación como para la construcción del tema o arreglo (Madoery 2000: 79). La tarea del arreglador permanece circunscripta a un momento previo a la fijación del sonido. La misma constituye una instancia mediadora entre la génesis o composición primaria y sus posteriores versiones susceptibles de ser grabadas o ejecutadas en vivo. La tarea del productor artístico queda claramente diferenciada de la del arreglador, desarrollándose exclusivamente en el momento de trabajo en el estudio de grabación. Brian Eno ([2004] 2006) define su propia tarea como productor en términos compositivos, manifestando la importancia de la creatividad puesta en juego durante el proceso. Luego de ofrecer una breve historia del estudio de grabación entendido como un instrumento complejo, y explicar todas las posibilidades que el mismo ofrece, señala: “actually constructing a piece in the studio.” (Eno [2004] 2006: 129).

Antecedentes de la producción artística de rock en la Argentina

En nuestro país, la figura del productor artístico de rock no siempre se manifestó claramente consolidada, reconocida y diferenciada de la del productor ejecutivo. Los primeros discos de la industria local, exceptuando algunos pocos casos, no lo mencionan en sus créditos⁷. En cambio, en la actualidad, suele ocupar un lugar destacado incluyendo nominaciones a diversos premios anuales en las categorías correspondientes a producción e ingeniería de grabación. Los *Grammy*

⁷ La bibliografía consultada sobre rock en la Argentina coincide en localizar las primeras grabaciones del género hacia mediados de 1960. Sin embargo no hay acuerdo en cuanto al que se considera el primer disco

Awards son los más importantes de la escena internacional. En el ámbito local se destacan los Premios Gardel a la Música, patrocinados por la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF), los cuales cuentan con ambas categorías desde el año 2002. Considerar qué es lo que se evalúa y quiénes lo hacen efectivamente en cada caso constituye aún una tarea pendiente, que ayudaría a prefigurar con mayor claridad qué es lo que la industria engloba bajo dicha denominación.

Para entender cómo se consolida la figura del director artístico en tanto agente clave durante la instancia de la producción en el caso del rock, también es necesario considerar las posibles diferencias de estructura y funcionamiento de las compañías discográficas⁸. Más allá de la existencia de industrias locales y transnacionales, Keith Negus ([1999] 2005) señala que éstas no son negocios unificados, sino “grupos de unidades organizadas según el género musical” (Negus [1999] 2005: 96).

Las primeras grabaciones de rock fueron editadas por sellos diversificados. Por ejemplo la RCA, productora del fenómeno comercial conocido como “El Club del Clan”, contaba hacia 1970 con una subcategoría que bajo el nombre VIK editó los primeros discos de Arco Iris.

A comienzos de los años ‘60, RCA y CBS eran las dos principales competidoras ante casi todo el incipiente mercado de la nueva música orientada al segmento juvenil del mismo. Algunos años más tarde, ella pasará a ser identificada como “música *beat*” para nombrar a las versiones castellanizadas de canciones compuestas según lineamientos trazados por Los Beatles en Liverpool. Marcelo Fernández Bitar (2007) menciona la amplia convocatoria que tuvo la realización de un ciclo de recitales titulado “*Beat Baires*”, que había tenido lugar en el teatro Coliseo durante los domingos de junio en 1969. (Fernández Bitar 2007: s/d). Entre los grupos que allí se presentaron menciona a Manal, Almendra, Litto Nebbia, Moris, Vox Dei y otros que no obtuvieron mayor trascendencia.

Pipo Lernoud (et. al 1996) señala que a partir del éxito televisivo “La cantina de la guardia nueva”, a comienzos de los ‘60 y bajo la producción ejecutiva del ecuatoriano Ricardo Mejía, la RCA creó el fenómeno comercial llamado “El Club del Clan”, para el cual grababan la mayor parte de los artistas. El proyecto concentraba medios radiales, discográficos, cinematográficos y televisivos. Algunas figuras centrales del programa eran Ramón ‘Palito’ Ortega y los Red Caps, Johnny

de larga duración. Para algunos autores sería el LP de Los Gatos Salvajes, editado en 1965 a través de la productora de La Escala Musica,¹ y, para otros, dicho mérito estaría ganado por el LP de Los Gatos, con su formación definitiva, editado por CBS dos años más tarde.

⁸ Ana María Ochoa (2003) en su trabajo sobre la *world music* diferencia entre las *mayors* e *indies*. Keith Negus ([1999] 2005) ofrece un panorama de los principales sellos (las *mayors*) que desde fines de la década del ochenta producen y distribuyen más del ochenta por ciento de la música popular comercializada legalmente en el mundo. Estos sellos son: EMI; Polygram; Sony; BMG (actualmente fusionada con Sony); Universal y Warner Music. (Keith Negus [1999] 2005: 72-89)

Tedesco y Nicky Jones. Pajarito Zaguri, quien integraba Los Beatniks a principios de 1966, recuerda haber participado de una prueba para formar parte del éxito comercial junto a Moris y Mario Kaiser. El músico manifiesta no haber aceptado la propuesta de Mejía debido a la imposición de canciones que debían ser interpretadas⁹.

En 1963, CBS se puso en competencia al contratar a Roberto Sánchez como líder de Sandro y Los de Fuego. El cantante grabó varios simples para el sello y luego debutó cinematográficamente en el film *Convención de vagabundos*, donde cantaba el tema “Ha vuelto el rock and roll”.

Hacia mediados de la década, la “música progresiva” –según la denominación alternativa que recibió la mencionada “música *beat*”– se afirma como contracultura opuesta a la “música complaciente” regida por las leyes del mercado (Pujol 2002: 274). Sergio Pujol (2002) aclara el carácter de dicha oposición, la cual se habría basado principalmente en la negación de parámetros estéticos y comerciales que tuvieron lugar en el contexto de una oposición más amplia a los valores culturales hegemónicos.

De acuerdo con una base de datos sobre las ediciones discográficas de rock en la Argentina que aún se encuentra en proceso de elaboración, entre 1965 y 1970 se habrían editado cerca de cincuenta discos simples y de larga duración con “música progresiva”. La mayoría de ellos salieron por el sello RCA, éste fue el caso de, por ejemplo, el primer LP de Los Gatos con su formación definitiva en 1967. Cabe mencionar que el simple del mismo grupo, editado anteriormente incluyendo los temas “La Balsa” y “Ayer nomás”, había vendido cerca de doscientas mil placas.

Su competidora, CBS había editado un año antes el primer simple de Los Beatniks, que contenía los temas “No finjas más” y “Rebelde”. En 1968 se editan algunos simples más y los dos nuevos LP’s de Los Gatos, titulados *Seremos amigos* y *Viento dile a la lluvia*.

Sin embargo, no todos los discos de larga duración y simples editados entre 1965 y 1967 corrieron la misma suerte en cuanto a ventas. Se podría conjeturar que los sellos grandes editaban el material sólo con el fin de contar con dichas manifestaciones musicales emergentes en su catálogo. Keith Negus ([1999] 2005) señala al respecto:

“Una de las maneras más obvias en que la estrategia de las compañías discográficas intenta resolver el problema de la producción y el consu-

⁹ “Con Moris y Mario Kaiser fuimos a dar la prueba al Club del Clan. Pero cuando nos quisieron imponer canciones, no aceptamos. Yo rendí la prueba con Palito Ortega y Johnny Tudesco, me llevó Lalo Fransen cuando era Danny Santos y tenía un conjunto que se llamaba ‘Los Patters con Danny Santos-220 voltios en rock’. Yo era el bailarín del grupo” (Testimonio citado en Lernoud et. al, 1996: 10)

mo es a través de la organización de catálogos, departamentos y sistemas promocionales según las categorías del género.” (Negus [1999] 2005: 93).

Tales decisiones son fundamentalmente económicas, lo cual no implica que las compañías no contaran, hacia mediados de los '60, con expertos calificados para cumplir una tarea similar a la del productor artístico. El Director de Artistas y Repertorio tenía a su cargo el reclutamiento de talentos para la conformación de catálogos y la supervisión administrativa del proceso de grabación. En general, no tenían injerencia en el proceso de registro y fijación sonora que quedaba en manos de los ingenieros de grabación. Más de veinte años después, Luca Prodan, el cantante de Sumo, al referirse a la grabación del segundo disco del grupo, expresó su opinión sobre lo que representaba quedar exclusivamente en manos de los ingenieros de grabación en los estudios que poseían las grandes compañías: “El problema de los estudios de CBS no es que fueran del tiempo de Gardel, sino que cuando ibas a grabar te encontrabas con el técnico de Gardel” (Testimonio citado en Lernoud (et. al), 1996: 215).

Pipo Lernoud, entrevistado por Miguel Grinberg recordó la malograda experiencia de la primera formación de Los Abuelos de la Nada con CBS en 1968:

“Con Los Abuelos hubo de por medio un tipo llamado Jacko Zeller, que sabía muy bien lo que se venía. Era un pesado, un productor mercantil, pero cuando escuchó a Los Abuelos podías sentir que el tipo decía ‘esto es la posta’, esto es lo que va a pasar. Y ahí en CBS no le daban bola [...] La preparación de la campaña fue impresionante... y Los Abuelos se disolvieron...” (Grinberg [1977] 2008: 60).

Hasta la aparición del sello Mandioca, los aspectos vinculados a la apuesta estética de los discos no parecen ser significativos. El sello independiente buscó principalmente distanciar a sus artistas de todo el circuito de la músicaailable¹⁰. Jorge Álvarez, su director ejecutivo, pretendía hacer del disco un objeto culturalmente tan dinámico como el libro, que invite no sólo a su audición sino también a su posesión. (Testimonio citado en Pujol 2002: 249). En sólo dos años de actividad editaron trece discos:

¹⁰ Se hace referencia a la actividad del sello Mandioca en Miguel Grinberg ([1977] 2008), Marcelo Fernández Bitar (2007) y Pipo Lernoud et al. (1996), entre otros.

Año	Artista	Título	Sello
1969	Varios	<i>Mandioca Underground</i>	Mandioca
1969	Miguel Abuelo	simples	Mandioca
	Manal	<i>Para ser un hombre más/Qué pena me das (simple)</i>	Mandioca
	Manal	<i>No pibe/Necesito un amor (simple)</i>	Mandioca
1970	Manal	<i>Manal</i>	Mandioca
1970	Varios	<i>Pidamos peras a Mandioca</i>	Mandioca
1970	Varios	<i>Los solistas de Mandioca</i>	Mandioca
1970	Moris	<i>Treinta minutos de vida</i>	Mandioca
1970	Vox Dei	<i>Azúcar amarga/Quiero ser (simple)</i>	Mandioca
1970	Vox Dei	<i>Canción para una mujer que no está/Presente (simple)</i>	Mandioca
1970	Vox Dei	<i>Caliente</i>	Mandioca
1970	Tanguito	<i>Ramses VII) (demo)</i>	Mandioca
1970	Alma y vida	(simple)	Mandioca

Considerado el primer sello discográfico dedicado exclusivamente al rock, fue creado bajo el nombre “Mandioca, la madre de los chicos” en 1968 por el editor Jorge Álvarez junto a Pedro Pujó, Javier Arroyuelo y Rafael López Sánchez. Pedro Pujó recuerda el motivo que los habría animado:

“...no había en los sellos grandes ninguno interesado en difundirlos [se refiere a Tanguito, Claudio Gabis, Alejandro Medina y Javier Martínez entre otros pioneros cultores del rock en la Argentina] podía ser que los editaran, como en el caso de Los Abuelos y CBS, pero guiarlos a que siguieran y desarrollaran sus presentaciones... no... era sólo para que integraran el catálogo como número llamativo de la línea beat.” (Testimonio de Pedro Pujó citado en: Fernández Bitar 2007: s/d).

El peso de la apuesta estética frente a la económica se manifiesta claramente en el caso de Mandioca. Los discos editados no ofrecían una rentabilidad positiva ni siquiera potencialmente. Era necesario, previamente, crear un mercado para la música que los nucleaba. Así al menos, lo recuerda Pujó: “Entre nosotros, el público tal cual se describía no era de interés comercial... se decidió inventarlo” (Testimonio de Pedro Pujó citado en Fernández Bitar 2007: s/d).

Retomando las ideas de Antoine Hennion (1989), se podría decir que con Mandioca asoma una de las funciones del productor artístico en tanto poseedor de un saber relacionado con la construcción de un público para el músico y una canción para una audiencia, relación de necesaria equivalencia construida en la práctica. Sin embargo, dicha función todavía no aparece centralizada en una persona concreta y eficazmente relacionada con aspectos técnicos determinantes para el modo de registro o fijación de la música en el soporte correspondiente. Aparentemente, las decisiones que atañen al proceso de grabación en cuanto tal aún se repartían entre los ingenieros de grabación y los músicos implicados en el mismo. Un ejemplo de ello es el disco de Moris *Treinta minutos de vida*, editado por Mandioca en 1970, reeditado en 1973, producto de las experiencias personales del músico en el estudio de grabación TNT entre 1967 y 1969. Para ese disco, el músico reunió cintas que tenía guardadas y compuso algunos temas nuevos. Junto a Javier Martínez, Claudio Gabis, Norberto ‘Pappo’ Napolitano y Richard Green, las canciones fueron tomando forma en el estudio de grabación. Pipo Lernoud (1996), co-autor del tema de Moris *Ayer Nomás* incluido en el disco, refiera algunas anécdotas relatadas por Moris acerca del proceso de grabación del LP:

“En ‘Pato trabaja en una carnicería’ yo toqué la guitarra con wah wha y después metí una guitarra española. Javier grabó con una pinza para dar golpecitos y un cepillo de ropa sobre un papel, haciendo sonar un sonido constante. Javier estaba todo el tiempo golpeando cosas y probando”. (Testimonio citado en Lernoud et. al, 1996: 159).

Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll

En 1970 se produce un quiebre. Hacia mitad de año, Mandioca se disuelve y sus artistas se distribuyen en compañías como Disk Jockey, Music Hall y Talent/Microfón. La progresión de discos de rock editados en el país crece considerablemente. Tan sólo ese año se editaron unos veinticinco simples y LP’s, representando la casi la mitad de los cincuenta que se habían editado desde 1965 hasta entonces¹¹.

El ex productor ejecutivo, Jorge Álvarez, se asocia al proyecto ideado por el controvertido Giuliano Canterini, más conocido como “El Bondo” o Billy Bond. A partir de entonces aparece explícitamente el rol del productor artístico asociado a una persona concreta centralizadora de todas las tareas administrativas, técnicas y estéticas que le competen. La Pesada del Rock and Roll era un proyecto abierto en el cual, bajo esa denominación, participaron muchos de los músicos de rock

¹¹ Para ampliación de los datos pueden consultarse las discografías acuñadas por Marcelo Fernández Bitar (2007) y Pipo Lernoud et. Al (1996) entre otras.

de la época. Entre ellos, Norberto ‘Pappo’ Napolitano, Javier Martínez, David Lebón, Vitico, Luis Alberto Spinetta, Pomo, Black Amaya, Nacho Smilari, Cacho Lafalce, Isa Portugheis, Pajarito Zaguri, Kubero Díaz, Jorge Pinchevsky, Alejandro Medina y, durante los últimos años, Charly García aún adolescente (Lernoud 1996: 33-34).

Billy Bond tenía reservadas varias horas en los estudios Phonalex, donde se adjudicaba el título de “manager de grabación” (Fernández Bitar 2007: s/d), dirigiendo el proceso desde la consola. Pablo Cerone señala: “Pujó y Álvarez se encargaban de la parte comercial y Bond dirigía las grabaciones desde la consola. Además, el Bondo contaba para la ejecución instrumental de los temas con su legión de amigos de La Pesada” (2007: s/d). Editaron unos diez discos entre 1971 y 1974 que promocionaban con la organización de conciertos en vivo.

Año	Artista	Disco
1971	BB y La Pesada	<i>Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, v.1</i>
1972	Dona Caroll	<i>Buenos Aires Blues</i>
1972	BB y La Pesada	<i>Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, v.2</i>
1972	BB y La Pesada	<i>Tontos (Operita). v. 3</i>
1972	Claudio Gabis	<i>Claudio Gabis y La Pesada</i>
1973	Kubero Díaz	<i>Kubero Díaz y La Pesada</i>
1973	Jorge Pinchevsky	<i>Jorge Pinchevsky y su violín mágico</i>
1974	BB y La Pesada	<i>Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, v.4</i>
1974	Alejandro Medina	<i>Alejandro Medina y La Pesada</i>
1974	La Pesada y el Ensamble de Bs. As.	<i>La Biblia</i>

Aunque su trayectoria es más recordada por los disturbios en el Luna Park en octubre de 1972, Billy Bond, además de su participación en La Pesada del Rock and Roll, produjo artísticamente unos cincuenta discos en la primera mitad de los años ‘70 antes de radicarse definitivamente en Brasil. Los más relevantes, posiblemente hayan sido el primer LP de Sui Géneris, *Vida*, o el proyecto sinfónico *La Biblia*, reedición del original homónimo de Vox Dei. También produjo el debut discográfico de solistas como David Lebón, Claudio Gabis, Alejandro Medina, Raúl Porchetto, Kubero Díaz y Raúl Pinchevsky, entre otros¹², con una clara intervención técnica y estética en el estudio.

¹² Para una información más detallada puede consultarse Ábalos (1995: 7-17).

David Lebón recuerda cómo grabó su primer disco convocado por Jorge Álvarez y bajo la dirección artística de Billy Bond:

“Grabamos el disco en una semana. Billy le conseguía minas y un departamento al técnico de Phonalex para que se fuera y nos dejara el estudio a nosotros; así El Bando podía poner sus famosas cámaras... Tocaron Pappo, Alejandro Medina, Charly, Isa Portugheis, los que estaban por ahí. Y Walter Malosetti, que andaba por los pasillos del estudio y al que Billy hizo entrar para que grabara un solo, que después metió en varios discos diferentes.” (Kleiman, Claudio. *La leyenda del rey David*. *Revista Rolling Stone*, 1 de mayo de 1999).

La cita da cuenta de la importancia de la tarea del director o productor artístico, quien dispone del material registrado para su posterior utilización según criterio propio y cuyo reconocimiento está asociado al logro de un sonido diferencial en el resultado final.

Billy Bond había aprendido el oficio durante la década del '60. Según menciona en una entrevista realizada por Ezequiel Ábalos (1995), habría producido para Ricardo Kleinman, responsable del programa radial “Modart en la noche”, varios discos de músicaailable sin haberse interesado porque su nombre apareciera asociado a ellos. Él mismo señala el alcance de su figura en las grabaciones de *La Pesada del Rock and Roll* y de todos los músicos que lo rodearon a partir de entonces:

“...de alguna forma los apadrinaba a todos, que ya tocaban bien, pero eran materia virgen, era gente que tocaba animalmente bien y yo ya era productor, y músico, ya tenía cierta picardía en cómo poner los instrumentos, cómo sonaban, ya había estado seis meses en Estados Unidos y sabía de que se trataba esto, entonces trataba de concentrar a todos los chicos y de alguna forma le daba una cierta seriedad. Dándole seriedad, se transformó en un disco comerciable al mercado, dándole comercio al mercado, los dueños de las grabadoras te empezaban a dar bola, ahí empezó todo. El primer disco existió como producto de disco, primero fue un disco y después fue un conjunto.” (Ábalos 1995: 11).

Varias fuentes coinciden en describir el comienzo de la década del '70 como el momento en el cual se produce un quiebre en el seno del movimiento relacionado con el rock en la Argentina, lo cual podría resumirse en la confrontación entre “eléctricos” y “acústicos”. El enfrentamiento entre ambos bandos fue tanto social como estético. La injerencia de Billy Bond en aspectos técnicos, durante la grabación de los discos vinculados con el proyecto de *La Pesada del Rock and Roll* y subsiguientes, tuvo consecuencias fundamentalmente estéticas y determinantes del quiebre de lo que hasta entonces era el paradigma sonoro único del rock en este país.

Claudio Castro y Laura Novoa (2005) ofrecen una descripción detallada de las tareas del productor artístico en el estudio, junto con una breve historia del desarrollo tecnológico implicado en el proceso de grabación. No obstante, aún es necesario estudiar en profundidad cómo fue realizada la tarea en casos concretos. El trabajo de Diego Madoery (2002) sobre la producción discográfica del grupo *Árbol* representa un caso aislado en este sentido. El autor destaca la economía de recursos y la profundización o revalorización de sentidos del estilo-género de parte de Gustavo Santaolalla, como los principales elementos que establecen la diferencia respecto de la producción artística independiente (Madoery 2002: 5).

Cada disco es el resultado de un condicionamiento material y un ideal estético determinado. El análisis pormenorizado de las instancias de grabación, mezcla y edición de los discos de rock editados entre 1965 y 1974 quedará pendiente para un trabajo futuro, para lo cual será necesaria, en primer lugar, la confección de un catálogo de las ediciones que comprenderían el *corpus* a estudiar, la consulta de fuentes y la realización de entrevistas a posibles informantes acerca de la participación de los músicos y otros agentes durante dicho proceso.

Bibliografía

Ábalos, Ezequiel

1995 *Historias del rock de acá. Primera generación*. Buenos Aires: AC.

Adell Pitarch, Joan E.

2004 Entre la autenticidad y la impostura: música y nuevas tecnologías. En Julián Ruesga Bono (ed.), *Intersecciones. La música en la cultura electro – digital*, 17-30. Sevilla: Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Área de cultura del Ayuntamiento de Sevilla.

Castro, Claudio G. y María L. Novoa

2005 El productor artístico como mediación determinante en el resultado estético-formal en el rock latinoamericano. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, Buenos Aires.

Cerone, Pablo

2007 Billy Bond y la Pesada, licencia para rockear. *45 RPM*, 1(3). <http://www.45rpdigital.com/200705/05.htm>

Eno, Brian

[2004] 2006 The Studio as Compositional Tool. En Cristoph Cox and Daniel Warner (eds.), *Audio Culture . Readings in Modern Music*, 127-130. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Fernández Bitar, Marcelo

2007 *Historia del rock en Argentina*. Versión on line publicada en:
<http://www.elmagodeaguahistorico.blogspot.com/>

Frith, Simon

1996 *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Grinberg, Miguel

[1977] 2008 *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

García Muñoz, Carmen (et. al)

1999 Fonografía. II. Argentina. En Emilio Casares Rodicio, (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (5): 190-192. Madrid: SGAE.

Hennion, Antoine

1989 An Intermediary between Production and Consumption; the Producer of Popular Music. En *Science, Technology and Human Values*, 4 (14): 400-424.

Kleiman, Claudio

1999 La leyenda del rey David. *Rolling Stones*, 1 de mayo de 1999.

Lernoud, Pipo (et. al.)

1996 *Enciclopedia rock nacional 30 años de la A a la Z*. Buenos Aires: Mordisco.

Madoery, Diego

2000 Los procedimientos de producción musical en Música Popular. *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 7: 76-93.

2002 El caso 'Árbol'. Un ejemplo que nos permite ver algo del bosque. *Actas del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, México.

2005 Gustavo Santaolalla: El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano. *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, Buenos Aires.

1997 *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: University Press.

Moore, Allan F.

1997 *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: University Press.

Negus, Keith

[1999] 2005 *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Ochoa, Ana María

2003 *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.

Palmeiro, César

2005 *La industria del disco. Economía de las PyMes de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Subsecretaría de gestión e industrias culturales, Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Pujol, Sergio

2002 *La década rebelde. Los años '60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Ruesga Bono, Julián

2004 Intersecciones, híbridos y deriva(dos). La música en la cultura electro-digital. En Julián Ruesga Bono (ed.), *Intersecciones. La música en la cultura electro – digital*, 5-16. Sevilla: Arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Área de cultura del Ayuntamiento de Sevilla.