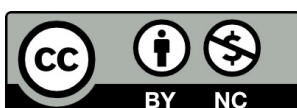


Fonogramas encontrados: los sonidos del rock nacional en el cine nacional

Lautaro Díaz Geromet

Revista Argentina de Musicología, Vol. 23 Nro. 2 (2022): 73-90

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Fonogramas encontrados: los sonidos del rock nacional en el cine nacional

Con el surgimiento del cine sonoro sincronizado, muchos artistas tuvieron la posibilidad de immortalizar obras musicales que no fueron publicadas en un disco. Tiempo más tarde, la experiencia del rock en Argentina no fue la excepción. Ya sea por componer la banda sonora de una película, protagonizar un registro documental, por interpolar un número musical en una ficción o como *jingle* de una publicidad, los músicos del rock argentino dejaron su impronta vocal e instrumental en las grabaciones de las producciones audiovisuales. La música que Charly García compuso para la película *Pubis Angelical* (1982) fue editada en un disco que lleva el mismo título y es, al mismo tiempo, el primer álbum de su discografía solista. En otros casos, fonogramas menos afortunados, fueron descartados, perdidos y olvidados.

En los últimos años, materiales fílmicos que no habían visto la luz, fueron encontrados, restaurados y puestos en circulación. Específicamente nos referimos a los descartes del documental *Almendra* (1969) y a la filmación de *Manal en el Parque Garay* (1970). En este trabajo nos proponemos realizar una lectura de estos registros que nos permitan repensar algunas de las nociones vinculadas a la historia del rock en Argentina.

Palabras clave: cine, rock nacional, fonogramas, historia.

Found phonograms: the sounds of national rock in national cinema

The appearance of talking films opened the door for many artists to immortalize musical works that were never recorded. This was replicated years later by the experience of Argentine rock music. Whether by writing a film's soundtrack, playing a part in an archive-based documentary, as a musical act within a work of fiction, or an advertisement jingle, Argentine rock musicians left their vocal and instrumental mark in the recording of audiovisual productions. The music that Charly García wrote for the film *Pubis Angelical* (1982) was edited into an album that shares the film's name, and it is also the first album from his solo discography. In other instances, less fortunate recordings were thrown away, lost or forgotten.

More recently, film material that had not seen the light of day were found, restored and recirculated. We are specifically referring to the discarded shots from the *Almendra* documentary (1969) and the shooting of *Manal en el Parque Garay* (1979). In this paper, we intend to make a reading of these records allow us to rethink some of the notions that are tied to the rock history in Argentina.

Keywords: cinema, argentine rock, phonograms, history.

Los archivos

Para cualquier persona que haya investigado en Argentina, no es una novedad que el trabajo con los archivos es siempre problemático: la preservación de los materiales, el acceso a las fuentes, la disponibilidad y la digitalización suelen ser una preocupación que desvela por igual a quienes intentan investigar como a quienes tienen bajo su responsabilidad tutelar ese patrimonio. Sin embargo, a pesar de la sensibilidad de los materiales, a pesar de que no existe una política pública que garantice su perdurabilidad y a pesar del inexorable paso del tiempo, algunos vestigios del pasado sobreviven hasta nuestros días.

En el caso del cine, la supervivencia de los archivos materiales se debe, en gran parte, a la tarea anónima y silenciosa de los realizadores que, en su momento, participaron del rodaje de los filmes y de la voluntad de sus allegados de no deshacerse de ese material y atesorarlos cuidadosamente. Gracias a esta gigantesca micro tarea, mucho del acervo audiovisual, con su propia carga material, con su propia carga histórica, subsiste. En una escala macro, la labor voluntarista de arqueólogos urbanos como Fernando Martín Peña, que sostienen por sus propios medios una filmoteca personal y que, además, se ocupan de difundir generosamente el material que van digitalizando, es lo que retrasa la obsolescencia del patrimonio audiovisual argentino. En el mismo sentido, también es justo reconocer los esfuerzos realizados desde organismos estatales como el Museo del Cine, cuya dirección actualmente está a cargo de Paula Félix Didier.

En el caso de los archivos fonográficos, la mayoría de las pérdidas de información se dan por la reutilización de las cintas magnéticas para regrabaciones y por las naturales agresiones medioambientales que estas sufren, como las variaciones de temperatura o de humedad. Si estos fonogramas tuvieron la suerte de ser editados comercialmente, es probable que todavía se encuentren copias en manos de coleccionistas. Las colecciones privadas resultan ser un gran reservorio de fonogramas que van conformando un “archivo inasible”¹ cuya accesibilidad es al menos dificultosa, cuando no totalmente restringida para los investigadores. Por eso, consideramos necesario destacar y reconocer la tarea de todos aquellos agentes que por alguna íntima razón conservaron materiales y los ponen en circulación.

¹ Carolina Santamaría-Delgado, “El archivo inasible: Hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña”, *Studies in Latin American Popular Culture* 37 (2019): 51-65. Disponible en *Project MUSE* <https://muse.jhu.edu/article/727515>.

La imagen separada del sonido

Para comprender la naturaleza de los fonogramas grabados en función de una imagen en movimiento, es necesario tener en cuenta algunos aspectos de la producción cinematográfica.

A diferencia del video, en los rodajes realizados en fílmico, es decir, en soporte de celuloide, los registros de la imagen y del sonido se hacían en dispositivos separados, y por equipos técnicos distintos.² De esta manera, las personas que trabajaban en el equipo de cámara y en el equipo de sonido se hacían cargo de sus propios materiales. Más aún, en determinadas situaciones, y por cuestiones de presupuesto o de producción, el equipo de sonido podía no estar presente en el *set*. En ese caso el sonido de una película se construía en la etapa de montaje y posproducción. Esta disociación de los registros y los procesos implicaba que el derrotero de esos materiales fuera diferente, por ende, el destino físico de los mismos podía ser distinto. No es raro, entonces, encontrar rollos de película en los que la imagen no tiene sonido y, en el mismo sentido, pueden encontrarse los sonidos de imágenes perdidas.

Esta diferencia entre las formas de registrar un campo y otro implica, además de cuestiones técnicas, una serie de decisiones que generalmente responden a razones meramente operativas y otras veces se constituyen en condicionantes creativos.

La posibilidad de reconstruir el sonido de una imagen está signada por el carácter documental de la misma. En una pieza de ficción, la toma directa de sonido de los actores hablando puede ser sustituida por doblaje. En el caso de las piezas de carácter documental, el doblaje atenta contra el verosímil que intenta construir. Por esa razón, del documental se espera que la toma de sonido se corresponda sincrónicamente con las imágenes o, al menos, que se corresponda con lo que se quiso documentar. Pongamos, por ejemplo, que se trate de la filmación de un recital de rock: idealmente se espera que haya una correspondencia entre las imágenes y el sonido, tanto en la sincronización como en la *ambiencia* del propio fonograma. Esta expectativa se satisface en el montaje, instancia en la que, por lo general, el audio es el que brinda la sensación de continuidad sonora y que produce la ilusión de que la cámara se multiplica, invisibilizando los cortes en la imagen. Si aceptamos esta tesis, un rollo de fílmico con las imágenes de un recital, despojado de

² Una excepción eran las cámaras como la Auricon NR-25-S7 que desde 1962 registraban sonido al mismo tiempo que se filmaba atenuando el ruido del motor de la cámara. Modelos anteriores también podían hacerlo, pero el ruido del motor era un problema. Por lo general se usaban para la televisión dado que los tiempos de procesamiento y la urgencia eran más importantes que la calidad del sonido. En los rodajes cinematográficos, en cambio, se prefería grabar el sonido en carretes de cinta abierta. “Auricon”, disponible en <https://www.wikiwand.com/en/Auricon>. (Último acceso: 02/10/2022).

su correspondiente registro fonográfico, pierde parte de su estatus documental, en cambio, un carretel de cinta magnética con la grabación de un recital conserva su valor documental, aún en ausencia de las imágenes.

Dicho esto, la importancia de encontrar el maridaje complementario entre imagen y sonido radica en que de ambos registros se puede extraer información valiosa.

Imágenes y sonidos, juntos

Las formas en las que se sincronizaron el sonido con la imagen en el cine fueron variando a lo largo de la historia. Podemos hacer una división elemental entre dos sistemas: los primeros tenían el sonido grabado en un cilindro o en un disco que se reproducía en un fonógrafo (Vitaphone, Movie-tone y otros). Luego, gracias a los aportes de Lee De Forest, surgieron los sistemas que destinaban una porción del celuloide para insertar una *banda de sonido óptico* a la película. Ambos sistemas estuvieron en tensión durante la década de 1920 a 1930 porque, mientras el primero era más económico, el segundo era más eficiente y preciso. La complejización del lenguaje cinematográfico terminó inclinando la balanza por los sistemas que integraban la banda de sonido óptico al celuloide.³

Los materiales que analizamos en este trabajo datan de 1970, época en la que ya se había estandarizado el sonido óptico para la reproducción y el sonido magnético (cinta abierta) para la grabación. Por ende, lo que se grababa, tenía que transcribirse —o transducirse— desde el registro de la cinta magnética a una *imagen sonora* para que pudiera ser leída por el cabezal óptico del proyector. Esa transducción tenía que realizarse en un laboratorio cinematográfico, lo que sumaba un proceso más a la realización, con el consecuente incremento de los costos. También era posible copiar el audio a una cinta magnética especialmente diseñada para pegarse al celuloide. Esto era muy común para los formatos de paso reducido como las películas en 16 mm, 8 mm, doble 8 mm y Súper 8 mm. En rigor de verdad, los proyectores de estos formatos en esta época se fabricaban con dos cabezales, uno óptico y otro magnético. Para el cine comercial en 35 mm el estándar era el sonido óptico.

Nos consta que el documental de Almendra fue filmado en 16 mm blanco y negro con sonido óptico, sin embargo, los fonogramas de los descartes de ese documental, que

³ Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (New York: Charles Scribner's Sons, 1997), 419-420.

es lo que se analiza en este trabajo, fueron recuperados digitalmente desde carretes de cinta abierta.

Los fotogramas de Manal fueron filmados en 8 mm blanco y negro, pero sobrevivieron en un transfer a VHS que resguardó Julio Alberto Segobia. El soporte en el que fue grabado el sonido no pudo ser determinado.

Los descartes

En un rodaje siempre se filmaba de más pero no se filmaba porque sí. Cuando se filmaba en celuloide era muy poco probable que se aprovechara un porcentaje mayor al cincuenta por ciento del material virgen presupuestado. Una toma podía ser descartada porque presentaba deficiencias técnicas o porque la película se tenía que amoldar a una duración predeterminada. En otros casos, la razón por la cual se descartaba una secuencia respondía a motivos secretos que solamente conocía quien realizaba el filme. Aun así, no se filmaba por capricho. Siempre había una razón para filmar algo. En este punto hay que aclarar que, independientemente de las variaciones cambiarias y monetarias de la Argentina, el material fílmico virgen siempre fue costoso. Por esa razón, la decisión de filmar o dejar de filmar un determinado acontecimiento era una decisión consciente, razonada y consensuada con el equipo.

El destino natural de los descartes era el olvido. Sin embargo, algunos agentes, por intuición, por apego o por mero espíritu conservacionista, entendieron que eran valiosos y que debían ser guardados. Gracias a estos agentes, estos materiales hoy pueden ser vistos, escuchados y resignificados.

Los descartes de Almendra

En diciembre de 1969, Alcira Luengas, cordobesa, estudiante avanzada del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, escuchó al grupo de rock Almendra.⁴ Los cuatro integrantes actuaron en la Expo Túnel 69, en el marco de las actividades organizadas con motivo de la inauguración del Túnel Subfluvial Uranga-Sylvestre Begnis, que unió las ciudades de Santa Fe y Paraná. Tiempo más tarde, Luengas viajó a Buenos Aires junto con un equipo de filmación para registrar la actividad de la

⁴ Martín Graziano, “El documental de Alcira Luengas que cuenta la separación de Almendra en tiempo real”, suplemento “Radar”, *Página/12*, Buenos Aires (27/09/2020), disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/294444-el-documental-de-alcira-luengas-que-cuenta-la-separacion-de->. Último acceso: 02/10/2022.

banda. El rodaje duró tres días⁵ y ese registro documental resultó ser su “filme de tesis”.⁶ Al mismo tiempo, resultó ser el testimonio de la disolución de la banda.

En el documental *Almendra* (filme de tesis) apenas aparecen algunos planos del grupo tocando en vivo a manera de *inserts* mientras suena una grabación de “Aires de Amor”.⁷ En cambio, dentro del material descartado, se puede ver una actuación en vivo en el Teatro Pueyrredón, en el que se puede ver y escuchar un registro sin cortes de la canción “Parvas”.

“Parvas” en el cine y en el disco

Un análisis comparativo de las dos grabaciones, la del documental y la del disco, nos permitió un acercamiento integral al desempeño performático de una de las agrupaciones míticas del rock en Argentina. En principio, es uno de los pocos casos, sino el único que tenga imagen y sonido, en los que se puede contrastar una versión de una canción de Almendra ejecutada en vivo con otra grabación realizada para ser publicada en vinilo. Además, ambas grabaciones fueron realizadas casi al mismo tiempo. Aunque no fue posible determinar precisa y fehacientemente la fecha en la que se grabó la versión del disco, el filme documentó el proceso de grabación del álbum en los estudios TNT. Por lo tanto, dado que el rodaje se realizó en tres días y que, en una de las jornadas de rodaje se filmó al cuarteto grabando “Aires de amor”, canción que también forma parte del segundo disco, presumimos que las dos versiones de “Parvas” —la del documental y la del disco— son relativamente contemporáneas.

Del cotejo de los dos audios, lo primero que se evidenció fue la diferencia entre las duraciones de la misma canción. La versión grabada para el álbum doble *Almendra II* (1970), tuvo una duración de 05:30 minutos, mientras que la versión grabada en el Teatro Pueyrredón el 25 de diciembre de 1970 para el documental alcanzó los 07:20 minutos. Esta diferencia de casi dos minutos es sensible y significativamente mayor en el registro en vivo. En un análisis estructural más específico, la diferencia de duraciones entre los fonogramas, se debe a una extensión en el solo de guitarra sobre el *riff* característico del

⁵ Ibid.

⁶ Los estudiantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral tenían que dirigir un cortometraje para graduarse. Ese filme se consideraba el Filme de Tesis (Filme-Escuela para Neil y otros). Además, debían acreditar haber ocupado otros roles (producción, fotografía, sonido, etc.) en los filmes de tesis de otros estudiantes. Una copia de cada filme de tesis quedaba archivada en la filmoteca del Instituto. Claudia Neil et al., *Fotogramas santafesinos: Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976* (Santa Fe: Ediciones UNL, 2007), 40-41.

⁷ En el cine, el término *Insert* hace referencia a una toma que se incorpora a una escena para hacer más dinámico el montaje. Tiene la función de enfatizar o ilustrar un aspecto diferente de la acción desde un encuadre diferente.

tema. Mientras que en la versión de *Almendra II* el *riff* de cinco compases (Figura 1) se repite ocho veces, en la versión en vivo que se grabó para el documental, el *riff* sobre el que se montó el solo de guitarra se repite dieciocho veces.

A priori, se puede hipotetizar que el espacio de tiempo dedicado al solo de guitarra resultó ser, además de una marca estilística de este tipo de canciones, un momento destinado a la improvisación instrumental, dado que, la diferencia temporal y estructural entre uno y otro no parece responder a ninguna relación proporcional. Por otra parte, el análisis de las imágenes aportó un cruce de miradas que parecía indicar un acuerdo repentino entre los integrantes para retomar la forma pautada de esa canción.

Desde el análisis de las imágenes, también se pudieron observar una serie de particularidades del montaje escénico que distan mucho de la representación más difundida de un recital de rock: la persona que hizo las veces de operador de sonido estaba de pie, detrás del baterista y por detrás de la línea de los parlantes. Operaba sin monitoreo por auriculares, por lo que no tenía una referencia precisa de la señal que estaba recibiendo el público. Los micrófonos estaban por delante de la línea de los parlantes, lo cual, potencialmente, aumentaba las posibilidades de que se generaran las retroalimentaciones que vulgarmente se conocen con el nombre de *acoples*. Este tipo de planteo escénico, comparados con las condiciones convencionales actuales en las que se sonoriza un recital de rock, se nos presentó como una extrañeza.

La situación de luz, tampoco puede ser comparada con las actuales, pero quizás tampoco podía ser comparable con la de otros recitales de la época puesto que, es altamente probable que la iluminación del escenario y de la sala hayan estado intervenidas por la presencia del equipo de filmación en función de lograr una toma correctamente *fotometreada*. De todas maneras, más allá de un único reflector, no se observó otra luminaria que no fueran las del propio teatro.

La reacción del público que escuchaba desde las butacas, fue más bien apática, con un aplauso de compromiso y parecía centrar su atención más en la presencia de la cámara que en la continuidad del recital. En ese punto, parece coincidir con la percepción que Luis Alberto tuvo acerca de la recepción de “Parvas” cuando fue estrenada en el Festival B.A. Rock:

Hubo una ruptura entre el público cuando estrenamos “Parvas”, “En las cúpulas” y otros temas del segundo disco. La gente se miraba y se decía: ‘Esto no es lo que esperábamos’. Aplaudían, pero les resultaba difícil entender, quizás porque era un sonido muy moderno. El público no lo podía creer, lisa y llanamente. Almendra era en ese momento una aplanadora infernal. Al principio pensamos que lo que habíamos compuesto no servía. Pero no era así. La gente no estaba preparada para escucharlo y nosotros apenas para tocarlo. Ahora me doy cuenta que ese show fue uno de los mejores de mi vida.⁸

Quizás Alcira Luengas percibió, como el mismo Luis Alberto Spinetta lo haría años más tarde, que un espectador de su tesis tampoco estaría preparado para ver los 07:20 minutos de la versión de “Parvas”. Pero lo más probable es que la decisión de descartar la versión de “Parvas” haya respondido a una limitación de tiempo impuesta como parte de los requisitos que tenía que tener un filme de tesis del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, dado que ninguno de los otros filmes dirigidos por otros egresados del mismo Instituto superaba los veinte minutos de duración.

Otros aportes de las imágenes

La visualización de los fotogramas reportó una serie de informaciones que resultaron ser un indicio para salvar la distancia temporal y cultural que nos separa del contexto histórico en el que se filmó este recital.

En primer lugar, las condiciones lumínicas del escenario distaban mucho de la imagen más representativa de un recital de rock, con *spots* de colores y luces puntuales. Muy por el contrario, se observaron dos luces frontales, provenientes del palco y una luz lateral que proyectaba una sombra más dura sobre los parlantes. Esta última estaba controlada por el equipo de filmación y es la que giró sobre su eje para acompañar el movimiento de la cámara cuando esta paneó para tomar al público (07:27). En ese paneo se pudo observar lo que creemos que era el sonidista del equipo de filmación sosteniendo la caña al borde del escenario.

Por otro lado, Luis Alberto Spinetta tenía dos micrófonos, lo que hace suponer que uno de ellos no estaba amplificado, sino que estaba conectado a otro canal del grabador.⁹ El resto de los integrantes de la banda cantan los arreglos de voces con un micrófono solamente. Si bien no se aprecia con claridad, algunos de los cables de los micrófonos de

⁸ Juan Carlos Diez, *Martropía: Conversaciones con Spinetta* (Buenos Aires: Aguilar, 2006), 495-496.

⁹ Abelardo Kuschnir fue el sonidista del rodaje. Tenía la experiencia previa de haber sido el sonidista de *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solanas. No era un estudiante del Instituto de Cinematografía de la UNL sino que fue contactado en Buenos Aires como sonidista profesional. Graziano, Op. Cit.

las voces, caían por delante del escenario, lo que podría sugerir la presencia de un segundo operador monitoreando desde el frente, pero ese monitoreo era exclusivamente para el equipo de filmación.

Los amplificadores que se utilizaron eran importados, de la marca Marshall, y estaban dispuestos en el escenario de tal manera que los dos de la izquierda eran para amplificar las guitarras y el de la derecha para amplificar el bajo. La batería tenía tres micrófonos y estaba siendo amplificada por un equipo de otra marca que no podemos precisar. Esta situación de la escena se condice parcialmente con lo que Luis Alberto Spinetta describiría años más tarde:

Las condiciones técnicas eran nada comparadas con lo que hay ahora. Nosotros usábamos equipos nacionales Robertone [...] Además, un show nuestro era rico porque en cualquier tema había voces, armonizábamos los cuatro. En medio de las maromas de shows en Flores o en cualquier boliche o en lugares increíbles por los que pasamos, nosotros íbamos con nuestras columnas Robertone, armábamos nuestro tingladito y le dábamos duro. Usábamos una columna por lado. Si llegábamos a tener dos ya era como para decir: “¡no, bajá el volumen!”. Generalmente había cuatro micrófonos para nuestras voces y no había monitores. No había nada y, a lo sumo, te ponían algún bafle Fender o algo adelante, alguna columna inclinada como para que tuviéramos una referencia [...] El sonido, como dicen los técnicos, tenía mucha profusión de medios, de frecuencias medias y agudas. Era un show fuertísimo y la amplificación de aquella época era con unos medios gigantes, una lata comparado con cualquier sistema actual biamplificado.¹⁰

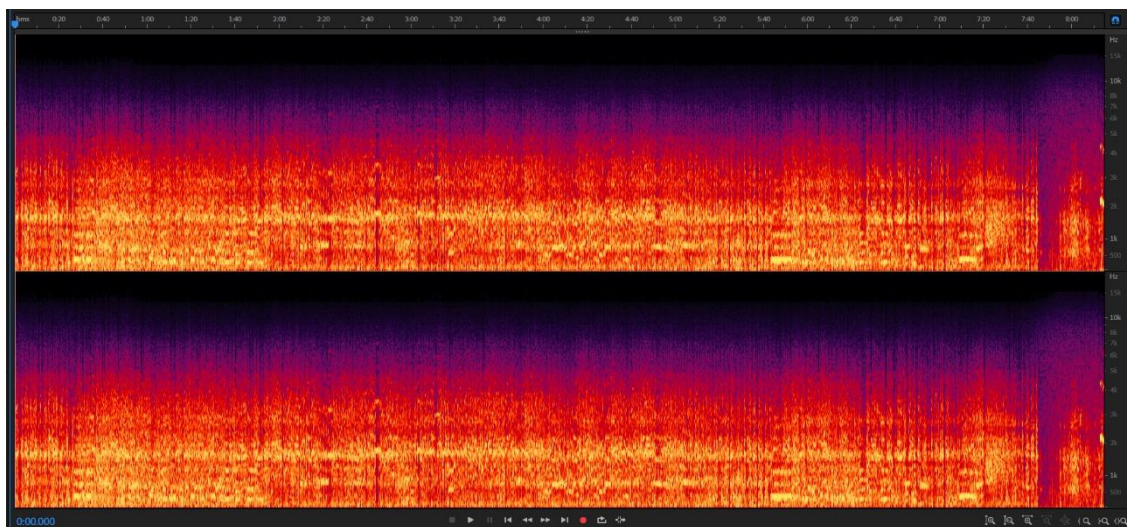
A juzgar por la observación de Spinetta, las condiciones técnicas del teatro Pueyrredón fueron un poco mejores que la media, por la acústica de la sala y por la presencia de los equipos Marshall, aunque el mismo Spinetta reconoció que el técnico argentino Robertone se esmeró por estar a la altura de los equipos importados.¹¹

Si bien no tuvimos acceso a las cintas originales, por lo que no pudimos descartar manipulaciones en la digitalización, la respuesta dinámica que haya tenido el micrófono con el que se grabó y otras posibles mediaciones tecnológicas como la compresión, la profusión de medios y agudos a la que hace referencia Spinetta se verificó en el análisis espectral del fonograma (Figura 1).

¹⁰ Diez, *Martropía*, 483.

¹¹ *Ibid*, 485.

Figura 1. Imagen espectral del fonograma de “Parvas”. El color amarillo en el centro de la imagen muestra una mayor intensidad en las frecuencias enmarcadas dentro de los 1000 y los 2000 Hrz.



Por último, aunque le faltó claridad a la imagen, entre el público, creemos haber visto a un joven de anteojos que tenía algo que parecía ser un micrófono en la mano (08:14 minutos). Si así fue, es probable que exista otro fonograma de ese recital que todavía no conocemos. Según Martín Graziano,¹² el recital del Teatro Pueyrredón del 25 de diciembre de 1970 habría sido la última presentación de Almendra en vivo hasta su posterior reencuentro.

Manal en el Parque Garay

En diciembre de 1970 se realizó un *Festival de música popular* en el Parque Garay de la ciudad de Santa Fe. Según el diario *El Litoral*, el festival se desarrolló durante los días 4, 5 y 6. El día 4 estaba dedicada a la música “beat” y Manal tocó junto a otras agrupaciones locales, a saber: Teorema, Cosa Nostra y Soap.¹³

Esa noche un grupo de jóvenes cineastas se acercaron para realizar algunas tomas de la actuación de Manal. En los títulos de la cinta figuran dos nombres: Eduardo Deyacobbi y Antonio Torres. Consultado al respecto, Torres, quien figura en los créditos del filme como productor, dijo no recordar haber formado parte del equipo que filmó a Manal en el Parque Garay, ni haber sido asistente de Alcira Luengas en el documental sobre Almendra. Sí, en cambio, recordó haber acompañado a sus amigos esa noche y haber sido espectador del festival. Según Torres, el registro se pudo haber realizado en el marco

¹² Graziano, Op. Cit.

¹³ Juan Ignacio Novak, “*Manal en el Parque Garay: la histórica filmación que sobrevivió cinco décadas*”, *El Litoral* (23 de diciembre de 2021), disponible en: https://www.ellitoral.com/escenarios-sociedad/manal-parque-garay-historica-filmacion-sobrevivio-decadas_0_KFt52PgA19.html. Último acceso: 01/08/2022.

de una cooperativa audiovisual conformada por alumnos del Instituto de Cinematografía de la UNL. Eduardo Deyacobbi no pudo ser localizado para que prestara su testimonio.

El audio original digitalizado, al que pudimos acceder, gracias a la gentileza de Pablo Bertoldi, tenía dos breves fonogramas: en el primero se escucha a una voz masculina haciendo preguntas y dialogando con varias personas, en el segundo se escucha una grabación de “Elena”.

Además de la registrada en el Parque Garay, “Elena” tiene dos versiones más grabadas en estudio. Una primera fue grabada en los Estudios TNT antes de que Manal se desvinculara del sello Mandioca, y fue publicada más tarde en *Pidamos Peras a Mandioca* (1970), un disco en el que se compiló una decena de canciones pertenecientes a diferentes solistas y agrupaciones producidas por ese sello independiente. La segunda versión fue grabada en los estudios ION y publicada por la compañía RCA. La estructura formal de ambas versiones es casi idéntica hasta el final de la repetición de la segunda estrofa, que es el final de los versos cantados. Hasta ese punto las duraciones de los fonogramas tienen una diferencia de dos segundos —mientras que la primera tiene una duración de 03:25 minutos, la segunda tiene una duración de 03:23 minutos—. Para descartar que no se trata de una diferencia producida por la velocidad de reproducción al momento de ser digitalizada, realizamos un ajuste digital para comprimir al noventa y nueve por ciento el clip de sonido más largo a los fines de equipararlo con la duración del más breve. El resultado dio un ajuste metronómico lo suficientemente preciso como para arriesgar la hipótesis de que se trata de la misma grabación de la base rítmica utilizada para las dos versiones. Además, una sucesión de golpes en la percusión que se dan entre los 11:153 y los 11:799 segundos refuerzan esta hipótesis. Siguiendo con el análisis, la principal diferencia entre las versiones de estudio son las voces que se regrabaron para la versión del simple de la RCA, eliminando los arreglos vocales de Alejandro Medina y dejando como único cantante a Javier Martínez. Las guitarras de Claudio Gabis también fueron regrabadas. Lo que resta, luego de la repetición del estribillo, es una sección conclusiva. En la versión grabada para Mandioca, esta parte era diez compases más extensa (veintidós en total) y es la mayor diferencia que se aprecia entre ambas.

Ahora bien, la versión que se registró en el Parque Garay de Santa Fe tuvo una diferencia significativa: Le falta una estrofa completa. Está omitida la última parte del estribillo que dice:

Elena, Elena

No te olvides del tiempo

Elena, Elena

Vos también morirás,

y si nadie se metió adentro tuyo,

un minuto antes te arrepentirás

Hubo un cambio en la forma y, directamente, pasaron a la sección conclusiva que tuvo una duración de doce compases, al igual que la versión grabada para la RCA, y una expansión de la forma de cinco compases para desactivar toda la tensión acumulada. Se pudo intuir cierto desentendimiento en esa conclusión poco articulada, como si persistieran las diferencias internas que había entre los integrantes del trío, en especial entre Gabis y Martínez. Estas diferencias habían quedado evidenciadas en una entrevista que dieron a la revista *Pelo*.¹⁴ Al final del audio, también se pudo escuchar la voz de una persona que le gritó a Javier Martínez “¡Pegale una patada loco!”. Presumimos que esta persona le estaba pidiendo a Martínez que volviera a patear el bombo de la batería, tal como lo hiciera al finalizar la presentación de Manal en la primera fecha del Festival B. A. Rock. Este exabrupto había tenido lugar aproximadamente un mes atrás, lo que estaría dando cuenta de que circulaba información sobre los pormenores de las actuaciones de la banda y de su recepción por parte del público.

En el segundo fonograma, se grabó la voz de Javier Martínez, vocalista y baterista de Manal, pidiendo agua y rechazando a quien lo vino a reportear. Ante el pedido de Martínez de que volviera cuando hubieran terminado, la persona que hacía las preguntas le pidió que dijera “cualquier bolazo” a lo que Martínez respondió: “espero el sol del mañana. Aparte son todos muy lindos y esto es muy lindo, muy lindo, en serio”. Posteriormente se grabó la voz de un integrante de Teorema, banda que formaba parte de la programación del festival, que, ante el pedido de una opinión, respondió “déjame de hinchar”. Luego se pudo escuchar a “la primera viola” de Soap —otra de las bandas que compartieron escenario con Manal esa noche— que, con la declaración “Me cago en el público”, dejó en claro que los espectadores no habían aceptado la propuesta de la banda. El bajista de esa misma banda se abstuvo de hacer comentarios. La persona que

¹⁴ “Nosotros podemos ser piratas mentirosos y vos también”. *Pelo*, año 1, nro. 1 (Buenos Aires, Editorial Década, febrero de 1970, 40-44), disponible en: <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1970/001/>. Último acceso: 01/08/2022.

oficia de entrevistador no pudo ser identificada hasta el momento, al igual que la procedencia de los audios.

El montaje

El caso de la actuación de *Manal en el Parque Garay* es significativo porque el audio y las imágenes proceden de orígenes distintos. Son registros independientes que se conjugan simultáneamente para poder constituir una pieza audio-visual.

La similitud entre la voz de Claudio Gabis y la del primer guitarrista de Soap era tal que nos produce la ilusión de que es el propio Gabis el que responde. Acto seguido, la escueta aparición de una voz diciendo “sin comentarios” fue demasiado breve y aguda como para vincularla certeramente a la voz de Alejandro Medina, pero en este caso, hay un movimiento en los labios en los fotogramas que nos da la ilusión de sincronía. En definitiva, si estas asociaciones entre voces y personajes se producen es porque, en el momento en el que se escuchan estas voces, las imágenes nos muestran a los integrantes de Manal en cuadro. Lamentablemente, al no tener sincronía, no fue posible avanzar sobre el análisis.

Esta pieza audiovisual producida por Ivan Wolovik, fue el resultado del esfuerzo por poner en circulación dos materiales que, si no fuera por esta conjunción, sería más dificultosa su difusión. Fue presentado dentro del Festival Escenario, un espacio dedicado al documental musical donde se le brinda una especial atención a los materiales rescatados, realizando esfuerzos económicos para la digitalización de los archivos fílmicos y de los fonogramas. El material de descarte de Almendra también fue presentado oportunamente en este festival.¹⁵

El montaje jugó con los límites del verosímil. Efectivamente, los fonogramas se corresponden con la noche de la filmación, pero no parecen haber sido grabados por un equipo de rodaje. Lo que sí parece haber sucedido es que dos o más personas, por iniciativa propia y de manera independiente, registraron el audio y las imágenes de lo que sucedió esa noche en el Parque Garay de Santa Fe. Las vicisitudes del tiempo permitieron que estos dos materiales sobrevivieran y la necesidad de complementarse hicieron que confluyeran en una misma obra audio-visual.

Un caso más

En 1969, Manal compuso la música para la película *Tiro de Gracia* (1969) de Ricardo Becher. En ese momento Jorge Álvarez, principal gestor del sello Mandioca, tuvo

¹⁵ Graziano, Op. Cit.

la intención de editar esa música en un disco como el *soundtrack* de la película. Sin embargo, las grabaciones previas a la transcripción al sonido óptico se perdieron, o al menos no se encontraron hasta el momento. Lo único que perdura es lo que quedó plasmado en la banda sonora de la película.

Basándonos en lo expuesto para un trabajo anterior,¹⁶ sabemos que la música compuesta para este filme, por momentos se distancia mucho de las convenciones del rock y del blues con las que tenemos asociado al trío. Se presume, además, que para este trabajo los integrantes de Manal compusieron con mayor horizontalidad y de manera más colaborativa. Sobre los títulos finales se escucha “Estoy en el infierno”, canción que no se regrabó para ningún disco, ni se editó en ningún compilado, ni se interpretó en vivo, al menos hasta donde tenemos conocimiento.

A modo de cierre

Como enunciamos anteriormente, el análisis de estos fotogramas y fonogramas fue posible gracias al cuidado que le brindaron las personas que guardaron durante años estas piezas. A la lista de nombres antes mencionados, hace falta agregar el de Ana Trajtemberg, compañera de Alcira Luengas en el Instituto y productora de su filme de tesis, quien resguardó los materiales luego de que el gobierno de Isabel Martínez de Perón interviniera y cerrara el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. La tarea de la conservación de un filme puede parecer una nimiedad, pero es una labor que demanda cierta experticia. Preservarlo de las altas y bajas temperaturas y, en especial, de la humedad, en una ciudad con las características climáticas de Santa Fe, es una labor que implica cierta dedicación y atención. Por otra parte, es necesario contextualizar que guardar este tipo de materiales durante un gobierno de facto implicaba cierto riesgo y, por ende, un alto nivel de compromiso. De hecho, no fue fácil para Trajtemberg conseguir el documental de Luengas durante la intervención a la Universidad:

Sabíamos que las latas estaban guardadas en el edificio del rectorado. Mi marido trabajaba en la radio de la universidad y teníamos bastante confianza con la persona que estaba a cargo. Su hermano era coronel o no sé qué categoría militar, pero estaba allá arriba. Me pidieron una nota formal y me hicieron firmar un montón de papeles. Yo me la jugué. Fui al edificio del rectorado, subí al lugar donde tenían todo el

¹⁶ Lautaro Díaz Geromet, “La música de Manal para el cine y el teatro”, en *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, eds. Pablo Jaureguiberry y Clarisa Pedrotti, 1a ed. (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2019), 111-122.

material del instituto y me dieron la lata. Alcira vino a buscarla, supongo que habrá hecho una copia y me la devolvió en tiempo y forma. Pasados unos días, tenía que devolver la película o me iban a buscar.¹⁷

En el mismo sentido, es justo reconocer la labor de Cecilia Volken, hija de Ana Trajtemberg, cuyo espíritu entusiasta fue el principal motor para que ese material tuviera su puesta en valor y volviera a circular. Fue ella quien, teniendo las imágenes, se preocupó por rastrear a los sobrinos de Luengas para poder dar con los audios.

Teníamos muchos testimonios de las actuaciones de Almendra en Santa Fe, entonces decidimos hacer algo con esos rollos. Hicimos algunos intentos de digitalizarnos por nuestra cuenta, usando proyectores de la escuela de cine de Santa Fe. Alcanzamos a ver algo pero, como el proyector no andaba muy bien y teníamos miedo de arruinar la película, decidimos buscar un mejor modo de recuperarlo.¹⁸

Finalmente fue Pablo Bertoldi, en su rol de productor del documental *Comarca Beat*, fue quien se encargó de gestionar la digitalización de los materiales.¹⁹

Poder disponer de estos archivos nos permite, entre otras cosas, reponer contextos y, de esta manera, acortar las distancias culturales e históricas que nos separan del objeto de estudio. Permite, además, comparar versiones que fueron registradas en vivo con el aditamento que brindan las imágenes en movimiento. En estos ejemplos se pudo constatar que la improvisación era una práctica naturalizada en el escenario, que permitía liberar la forma de las canciones, relativizando el apego a replicar las versiones cristalizadas en el disco. El cotejo con las entrevistas, insumo predilecto de la historiografía del rock, facilita poder corroborar o desmentir testimonios que se encuentran mediados por los filtros de la memoria. Si se dispone de fonogramas óptimamente digitalizados, se pueden aplicar criterios de edición destructiva y no destructiva para reconstruir condiciones de audibilidad.

Por otra parte, el cine sonoro, desde que pudo sincronizar el audio con la imagen, eligió registrar canciones y obras instrumentales en sus cortometrajes. Las primeras filmaciones realizadas por Sebastián Naón²⁰ en Argentina también sirven de ejemplo

¹⁷ Graziano, Op. Cit.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Sebastián M. Naón fue uno de los primeros y más importantes directores de cine argentino en las primeras décadas del siglo XX. Además de ser uno de los que introdujo el cine sonoro a Latinoamérica gracias a su distribuidora, filmó una serie de cortometrajes con canciones interpretadas por Azucena Maizani,

para ilustrar este punto. Algunas canciones solamente se conocen por el fonograma que el documento cinematográfico nos legó, pongamos por caso “Estoy en el infierno” de Manal. Sin embargo, al momento de delimitar el *corpus* de obra a ser analizado para estudiar una producción integral, solemos recurrir a la discografía o, en su defecto, a las grabaciones amateurs que realizaron sus seguidores de las actuaciones en vivo. Por lo general, las obras que no se encuadran en este marco, como la música para cine o para teatro, suelen ser desestimadas.²¹ En algunos otros casos, si se considera relevante, esa producción recibe un tratamiento particularizado.²² Dado que componer música en función de una construcción cinematográfica implica la pérdida de una autonomía creativa, lo compuesto en este marco suele constituir una disonancia estilística, una producción excepcional. Quizás, en momentos en los que la idea del disco está en crisis, sea oportuno revisar la noción de discografía, categoría fuertemente ligada a una industria que también está en crisis, y adoptar una noción más amplia e inclusiva, una especie de *fonografía autoral* que permita una visión integral que pueda conjugar las reglas y las excepciones en un mismo *corpus*.

Referencias bibliográficas

- Corrado, Omar. *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Crafton, Donald. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. New York: Charles Scribner's Sons, 1997.
- Di Pietro, Roque. *Esta noche toca Charly: un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2020.
- Díaz Geromet, Lautaro. “La música de Manal para el cine y el teatro”. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, editado por Pablo Jaureguiberry y Clarisa Pedrotti, 111-122. Ciudad

Mercedes Simone, Marcos Caplán y Sofía Bozán entre otros. No se conservan copias de esas películas. Citado de Marina Cañardo y Héctor Ángel Benedetti, “Cine (no tan) mudo antes de los ‘Encuadres de canciones’”, *Un aperitivo con Gardel. Ciclo de charlas sobre comidas, bebidas, moda, teatro y cine a comienzos del siglo XX*. (29 de octubre de 2020), disponible en: <https://fb.watch/eNDA2NXWP8/>. Último acceso: 03/08/2022.

²¹ En los estudios sobre la música de Charly García, Diego Madoery, *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021) decide no analizar temas instrumentales, por ende, la música de *Pubis Angelical* no forma parte de su *corpus*. En el mismo sentido, y en relación a ese mismo disco, Roque Di Pietro, *Esta noche toca Charly: un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2020) solamente referencias tangenciales a “Caspa de estrellas”.

²² Omar Corrado, *Vanguardias al sur: la música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012) analiza especialmente los cambios de perspectiva que adopta Juan Carlos Paz al momento de componer música para cine.

Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega, 2018.

Diez, Juan Carlos. *Martropía: Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

Graziano, Martín. “El documental de Alcira Luengas que cuenta la separación de Almendra en tiempo real”. Suplemento “Radar”, *Página/12*. Buenos Aires (27 de septiembre de 2020). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/294444-el-documental-de-alcira-luengas-que-cuenta-la-separacion-de->. Último acceso 01/11/2022.

Madoery, Diego. *Charly y la máquina de hacer música. Un viaje por el estilo musical de Charly García (1972-1996)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.

Neil, Claudia et al. *Fotogramas santafesinos: Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2007.

Novak, Juan Ignacio. “*Manal en el Parque Garay*: la histórica filmación que sobrevivió cinco décadas”. *El Litoral*, Santa Fe (23 de diciembre de 2021). Disponible en: https://www.ellitoral.com/escenarios-sociedad/manal-parque-garay-historica-filmacion-sobrevivio-decadas_0_KFt52PgAl9.html. Último acceso: 01/11/2022.

Santamaría-Delgado, Carolina. “El archivo inasible: hacia una nueva conceptualización del archivo sonoro de la industria discográfica antioqueña”. *Studies in Latin American Popular Culture* 37 (2019): 51-65. Disponible en *Project MUSE* <https://muse.jhu.edu/article/727515>. Último acceso: 01/11/2022.

Recursos en línea

“Auricon”. Disponible en: <https://www.wikiwand.com/en/Auricon>. Último acceso: 01/10/2022.

Cañardo, Marina y Héctor Ángel Benedetti. “Cine (no tan) mudo antes de los ‘Encuadres de canciones’”. *Un aperitivo con Gardel. Ciclo de charlas sobre comidas, bebidas, moda, teatro y cine a comienzos del siglo XX*. (29/10/2020). Disponible en: <https://fb.watch/eNDA2NXWP8/>.

“Nosotros podemos ser piratas mentirosos y vos también” (Entrevista de la editorial). *Pelo*. Año 1. N° 1. Buenos Aires, Editorial Década (febrero de 1970), 40-42. <http://files.revistapelo.com.ar/pdf/001.pdf>. Último acceso: 20/11/2022.