

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Pampas Reggae: Orígenes del reggae en Argentina.

Soto Francisco.

Cita:

Soto Francisco (2013). *Pampas Reggae: Orígenes del reggae en Argentina*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/224>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 26

Título de la Mesa Temática:

“Los jóvenes como sujeto y objeto de la historia en perspectiva comparada: Europa y América en el siglo XX. Aproximaciones teóricas e historiográficas.”

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Sgrazzutti Jorge y Souto Kustrín Sandra

PAMPAS REGGAE: ORÍGENES DEL REGGAE EN ARGENTINA

Soto Francisco José

FFyL - UBA

clavesytendencias@gmail.com

<http://interescuelashistoria.org/>

Hoy en día el reggae es uno de los géneros musicales más populares en la Argentina. Cada año llegan al país numerosas bandas de reggae de todo el mundo, en particular del Caribe y el Reino Unido, que se presentan en shows propios o como parte de la programación de diferentes festivales, algunos de éstos exclusivamente de reggae. Asimismo, existe una escena de reggae nacional bien desarrollada, constituida por cientos de bandas y artistas locales. Algunos músicos alcanzaron gran renombre: sus ventas, tanto de discos como de entradas, se cuentan por miles, y en ocasiones han logrado convertirse en figuras reconocidas internacionalmente. Otros, en cambio, participan en modestas bandas barriales formadas por amateurs, muchos de ellos jóvenes, tal vez aspirando alcanzar masividad en algún momento.

Sin embargo, como se podía leer en la revista de rock *Expreso Imaginario*, hace treinta y tres años el reggae era casi desconocido en Argentina.¹ A fines de la década del 70' empezó a llegar al país material de bandas británicas *new wave* y *ska two tone*, géneros relacionados con el reggae. Entonces, durante los años ochenta, comenzaron a surgir bandas locales de reggae y ska, al mismo tiempo que su público fue creciendo en número gradualmente. De esta manera la escena reggae tomó forma y se expandió en Argentina.

Mi objetivo en este artículo es analizar el origen de la escena reggae en Argentina a comienzos de los años ochenta. La misma no ha sido adecuadamente investigada hasta el día de hoy desde la perspectiva de las ciencias sociales: existen muy pocos trabajos, las fuentes no están relevadas sistemáticamente, los testimonios publicados suelen insistir en la anécdota antes que en un relato integral de los hechos. En ese sentido, me propongo presentar un enfoque diferente a partir de dos entrevistas que realicé durante el año 2012 a Rinaldo Rafanelli, bajista de Alphonso S'Entrega, y Tito Fargo, guitarrista de la Hurlingham Reggae Band, ambas bandas pioneras del reggae local. Las ideas que me guiaron son las de reseñar algunas características de los primeros músicos que abrevaron en el estilo, indagar en la forma en que entraron en contacto con el reggae, cómo intercambiaban conocimientos artísticos entre ellos, cómo se formaron las bandas, la relación que se construyó con las audiencias, la forma que

¹ “[Jamaica] es uno de los países donde se hace más música y el reggae que nace allí se desparrama por el mundo, influye a los ‘grandes’ del pop, que acuden a la isla a inspirarse; e hipnotiza, subyugando a miles de cuerpos civilizados de Europa y Estados Unidos. Desgraciadamente, *a estas latitudes todavía no llegó*; Brasil es la escala más cercana donde [Bob] Marley ya se impuso.” (Ichy y Nieszawski, 1980: 47. El subrayado es mío).

tomó en ese momento el incipiente mercado musical de reggae y ska, y cómo la sociedad recibió al nuevo estilo.

Reggae en Gran Bretaña

El reggae no llegó a la Argentina directamente de Jamaica, sino vía Gran Bretaña. Cuando el género hizo pie en el under local, ya contaba con casi treinta años de existencia y una historia fascinante en ambos márgenes del Atlántico. Algunos hitos centrales en este devenir merecen ser esbozados aquí para poder comprender adecuadamente las características que el reggae adoptó cuando llegó al país.

A mediados de los '50, en Jamaica era costumbre armar fiestas en casas de familia durante los fines de semana. Los disc-jockeys del momento atravesaban la isla en camionetas cargadas con equipos de sonido, los que eran instalados en salones o patios traseros para pasar los discos de Rhythm and Blues que llegaban de Estados Unidos. Esta modalidad de fiesta ambulante se conocía como *sound-system*. Hacia finales de la década, la popularidad del R&B fue decayendo y los disc-jockeys, reconvertidos en incipientes empresarios discográficos, decidieron realizar sus propias producciones. Dick Hebdige indica que, en el inicio, “una grabación instrumental era todo lo necesario, y el d-j improvisaba las letras (generalmente fórmulas simples: ‘work-it-out, work-it-out’, etc.) durante las actuaciones en vivo” (Hebdige, 1975: 119). Esta música estaba pensada específicamente para bailarse. Los *sound-systems* dieron origen a sellos discográficos que pronto se dedicaron a grabar ska, un género cuyas raíces están en la percusión folklórica jamaicana, ligada al rastafarismo, junto con el jazz y el r&b norteamericano (Hebdige, 1987: 55-61). Los principales exponentes del primer ska fueron alumnos de la Alpha Boys School: Desmond Dekker, Rico Rodríguez, los fundadores de The Skatalites, entre otros (Williams, 2009: 46). Esta escuela de monjas en Kingston hacía fuerte hincapié en la formación musical, especialmente con instrumentos de viento. El ska fue mutando durante la década del '60: el ritmo se desaceleró, los vientos quedaron en segundo plano detrás de la base rítmica, el bajo pasó al frente. Esta transformación musical llevó del ska al rocksteady, y luego al reggae.

En la primera mitad de la década del '60 los sellos de ska proliferaron en el Caribe. Mientras tanto, en Gran Bretaña existían antiguos sellos como *Melodisc* que se especializaban en música caribeña. La comunidad de inmigrantes caribeños en el Reino

Unido representaba un potencial mercado de consumidores de ska y rocksteady (y más tarde, de reggae y dub). En 1960 *Melodisc* creó *Blue Beat* como sello subsidiario especializado en ska. En Jamaica, Chris Blackwell era dueño del sello *Island Records*: en 1964 lanzó al mercado británico el exitoso cover en clave ska de *My Boy Lollipop*, interpretado por Millie Small, una adolescente jamaicana. Algunos años más tarde, *Island Records* editó “Catch a Fire”, LP que fue éxito en 1973 y convirtió a Bob Marley & The Wailers en estrellas reconocidas internacionalmente. Otras figuras prominentes del reggae y el ska que alcanzaron notoriedad en Gran Bretaña fueron Prince Buster, el ya mencionado Desmond Dekker, Rico Rodríguez, y bandas como Toots and The Maytals.

Durante la década del '70 el reggae logró ocupar un lugar dentro del universo del rock británico. Artistas consagrados, como Mick Jagger, Eric Clapton y Led Zeppelin, entre otros, tomaron el género y lo incorporaron en su repertorio. Por otra parte, el ska cayó poco menos que en el olvido. En este contexto, un nuevo género irrumpió en escena: el punk. Socialmente, los jóvenes blancos punks tenían bastante en común con sus pares negros: preferían expresiones musicales como el reggae antes que, por ejemplo, el “aburguesado” rock sinfónico. Hebdige señala que “aunque aparentemente separados y autónomos, el punk y las subculturas de los negros británicos asociadas con el reggae estaban conectadas a un profundo nivel estructural” (Hebdige, 1979: 29). Los intercambios entre jóvenes negros y blancos se producían en espacios de sociabilidad comunes en el barrio, la escuela, las disquerías, los lugares de esparcimiento.² En los conciertos, entre presentación y presentación de bandas punk, los disk jockeys pasaban reggae, y en los clubes y discotecas convivían punks con rastas, rude boys y skinheads. The Clash (una de las grandes bandas punk británicas junto con los Sex Pistols) explicitó la influencia del reggae ya en su primer disco, incluyendo una versión del clásico “Police and Thieves”, de Lee Perry (popularizada en la interpretación de Junior Murvin). Más tarde el bajista Paul Simonon compuso uno de los hits más grandes de la banda en clave reggae, “Guns of Brixton”.

En el mismo período, una agrupación punk-reggae de Coventry que lideraba el tecladista Jerry Dammers, The Coventry Automatics, viró definitivamente su

² Timmy MacKern, argentino descendiente de británicos, estudió en el Gordonstoun College de Escocia junto con Luca Prodan. Más tarde en Argentina fue mánager de Sumo. En una entrevista, comentaba su experiencia durante los años en los que había vivido en Londres: “[...] a mediados de los 70 [...] recién estaba surgiendo el reggae, pero todavía era medio mal visto, un poco como la cumbia en Buenos Aires. Tocaban en Brixton, en zonas más humildes en las discotecas empezaron a surgir las primeras ondas reggae. El punk vino después [...]” (Rosso, 2010)

orientación hacia el ska (aunque conservando elementos del punk) bajo la influencia del mánager de The Clash, Bernie Rhodes. La banda cambió su nombre a The Specials, y luego de sufrir algunos desplantes, Dammers decidió alejarse de Rhodes para fundar su propio sello discográfico, siguiendo el modelo de Tamla-Motown (el famoso sello norteamericano de música negra de los '60) (Williams, 2009: 30). Con la ayuda de familiares y amigos reunió el dinero necesario para, en 1979, editar el primer sencillo de The Specials bajo el sello "Two Tone". Dammers comenzó entonces a recibir diferentes demos de bandas británicas de reggae, ska y rocksteady que querían publicar sus temas. De esta manera, el nombre del sello Two Tone también identificó a todo el movimiento musical que se generó a partir de The Specials y el revival ska.

Paralelamente, el pop británico recuperó las formas tradicionales del rock'n'roll de los primeros '60 (Covach, 2003: 177), reconvirtiéndose en lo que fue conocido como new wave. John Covach señala que, al igual que el punk, el new wave representó una reacción ante el rock sinfónico o progresivo que había preponderado durante la primera mitad de los '70:

El new wave reemplazó canciones largas y extensos solos instrumentales con arreglos cortos y pegadizos. Letras hippies que abordan grandes ideas (religión, Estado, el futuro de la humanidad) o con connotaciones sexuales explícitas quedan fuera y tópicos que tratan de citas y amor romántico (sin la amenaza de avance sexual) se incorporan. Solos de guitarra con distorsión y estiramiento de cuerdas y elevadas líneas de MiniMoog dan paso a limpios tonos de rockabilly y sonidos mecánicos de sintetizadores del siglo veintiuno. (Covach, 2003: 175-176)

A fines de los 70' – principios de los '80, *new wave* en Argentina era una etiqueta que se utilizaba para denominar más que al pop británico exclusivamente. Funcionaba de hecho como un gran paraguas bajo el cual se ubicaba toda la música que se producía en Gran Bretaña: punk, post-punk, por supuesto pop new wave, ska two-tone y, *last but not least*, reggae.

Reggae en Argentina

Rinaldo Rafanelli - Alphonso S'Entrega

Rinaldo Rafanelli (Rino) es un bajista argentino de reconocida trayectoria. Su carrera profesional se inició a fines de los '60, cuando comenzó a tocar junto con los principales músicos del rock en castellano en Argentina, género que luego sería conocido como *rock nacional*:

Cuando empecé [a tocar profesionalmente] tocaba en una banda que se llamaba “Héctor Starc Trío”: tocaban Héctor Starc, Black Amaya y yo, y solamente hacíamos rock y blues. Después me llamó Edelmiro Molinari cuando se separó Almendra para hacer Color Humano. En Color Humano la música que toqué era tremendamente experimental, era un rock alternativo bastante virtuoso. Cuando se terminó eso entré a Sui Generis que era otra cosa, más un Folk Rock. Y después de eso toqué en Polifemo que era rock and roll pesado y blues.

Como muchos de los músicos de rock del período, Rino no realizó estudios musicales formales. Su interés por la música y formación autodidacta comenzó a partir de su admiración por The Beatles:

Cuando empecé a tocar empecé por los Beatles y aprendí todo con ellos: aprendí a cantar, a tocar, a componer... hasta inglés aprendí. Tengo mis preferencias, pero como vengo de los Beatles, que si vos te fijás tienen canciones de todos los estilos, todos los tipos que crecieron musicalmente bajo el paraguas de los Beatles son amplios. Quizás los que siguen a los Stones son más rock, blues... los Beatles en cinco años pasaron de “yeah yeah yeah”, de *She Loves You*, a *Yo Soy La Morsa*, que era una cosa tremenda: orquestalmente, todo re complejo. Entonces decís “¿Cómo puede haber tanta evolución?”. Bueno, eso es lo que yo admiraba de ellos: la evolución. Yo cuando era pendejo compré mi primer álbum de los Beatles, me lo aprendí en la violita y cuando ya lo saqué sacaron el segundo y me ponía a sacar. Entonces era como aprender música por correspondencia. Pero de pronto salió Sgt. Pepper's [Lonely Hearts Club Band] y no entendí nada, y dije “éstos se fueron al carajo”. Y después Magical Mystery Tour, cada vez más psicodélico. Y uno acompañaba el proceso de ellos.

El pop rock británico lo llevó a descubrir el blues, también por intermedio de artistas británicos en su mayoría:

Bueno, en los 60', casi los70', ahí conocí a B.B. King, John Mayall, Eric Clapton, Peter Green, y dije "uh, el blues también me encanta". Se me hizo una ensalada. Cuando conocí las raíces negras [del rock] fue otro gran enviñ. Son las dos grandes tendencias, una síntesis de lo que yo hago: los Beatles y las raíces negras, los blues.

Luego de varios años de práctica profesional en el rock y el blues a partir del aprendizaje autodidacta basado en discografías de artistas consagrados, Rino encaró estudios formales de música para ingresar al mundo del jazz:

Acá había aparecido, había aparecido en el mundo ya el jazz rock, tipos como Pastorius, Stanley Clarke, que yo decía "¡Uh, cómo tocan, yo quiero tocar bien, quiero aprender bien música!". Me puse a tocar jazz en una época, le saqué los trastes al bajo cual Pastorius y me puse a tocar jazz. A mí me gusta de la música lo de los estilos... Entonces dejé de tocar en bandas por un tiempo y estuve seis años estudiando música, tres años con el maestro Juan Carlos Cirigliano, un jazzero muy instruido; o sea muy buen maestro, mucha data, armonía, composición, contrapunto, arreglo de orquestación. Después estudié dos años con el maestro Aguilar, un capo, un genio, un viejo que no sé si ahora debe estar en el planeta, pero un genio, un violinista que me daba clases de teoría, armonía contemporánea, pero sin instrumento, todo con el pentagrama; o sea me hacía explotar la cabeza. Y después estudié un año producción de grabación, producción artística y grabación... pero después, después... toqué de oído, o sea autodidacta.

A fines de los '70 conoce y se acerca al reggae, mezclado con el pop new wave, una vez más a través de una banda británica, en este caso The Police. Junto con Ricardo Mollo (quien luego sería guitarrista en Sumo y en la Hurlingham Reggae Band) participa en una banda del estilo, y más tarde se incorpora a Alphonso S'Entrega:

Luego toqué en otras bandas como Coral y Demo. Coral era toda una onda tipo jazz rock, o sea más en la onda de Gino Vanelli, Stevie Wonder o cosas tipo Hancock, con muchos acordes. Después [toqué en] otra banda que se llamaba Demo; ahí tocó Ricardo Mollo, y era más tipo The Police. Ahí fue la primera vez que me topé con el reggae. Y tuvimos un álbum con Demo, en ese álbum todas las canciones tienen el "ritmito" característico que yo conocí a través de The Police primero, y luego conocí a Bob Marley, Peter Tosh, UB40, etc. Después de ahí pasé a Alphonso S'Entrega dado que me gustó la onda del reggae rock. Yo primero empecé escuchando a The Police y me encantó. Y ahí

compuse para la banda Demo que se disolvió: Ricardo Mollo se fue a Sumo y yo me fui a Alphonso S'Entrega. Ahí sí estuve tocando reggae y ska. Tuve que aprender todo de nuevo porque es un estilo que yo no había tocado nunca... algo había tocado, ska no, algo con las raíces básicas del reggae había ejercitado en Demo, pero en Alphonso eran todos los temas [reggae]. Realmente vivir los 60' creativamente era genial, la cantidad de bandas y cosas que se iniciaban... Vivir los 70' fue mucho más genial todavía, porque explotó todo y aparecieron buenos músicos. Y los 80' también, porque había muchas y muy variadas bandas con estilos muy locos, por ejemplo el reggae y el ska. Empezaron a aparecer elementos nuevos y bandas como Talking Heads, The Cure, Joe Jackson... los 80' también, interesantes.

Durante los últimos años de la década de 1970, escuchar “El Tren Fantasma”, que se transmitía por Radio Rivadavia los sábados de 22 a 4 y los domingos de 23 a 5, era una de las únicas formas que existían para acceder al reggae en Argentina. El programa fue creado en 1974 por Daniel Morano (hijo del dueño de Radio Rivadavia) con la idea de generar un espacio radial para el rock (Pagés, sin fecha), principalmente en inglés, aunque también para otros géneros relacionados (Flores, 2012: 36). Debido a su actividad como programador musical, Morano recibía gran cantidad de discos importados de Europa y Estados Unidos que no estaban disponibles en las disquerías locales. De esta manera fue de los primeros en Argentina en recibir las novedades británicas de fines de los '70: punk, ska two-tone y new wave. Dentro de este combo también venía el reggae:

La falta de material y de difusión en las radios, salvo El Tren Fantasma, era fundamental. El que traía música reggae era algo raro, era como traer música búlgara, era algo raro, de un país, era la música folclórica de un país. Entonces como andaban por ahí los Police, Clapton, UB40, que eran todos ingleses, bah, algunos eran irlandeses, pero no eran [jamaíquinos]. Porque acá sacaban los álbumes nacionales de esos estéreo compatibles, pero no sacaban nada de... únicamente se empezó a abrir y se empezó a hablar de reggae cuando salió The Police o cuando Clapton también se sumó, sacó un álbum teñido de reggae, “Ocean Boulevard”, que ahí empezó también a meterse él con [el tema de Bob Marley] *I Shot The Sheriff*, y algunos otros más empezaron cada uno aunque sea a tener un reggae en el repertorio. Entonces las compañías dijeron “bueno está bien”... incluso así no sacaron, sacaron uno o dos [discos] de Marley, no más: uno que se llamaba “Uprising” y uno de... eh... creo que ninguno más. No

había mucho, había que tener los importados ¡Y no había internet! Ahora es todo más fácil, no había internet, la cultura trascendía de prepo antes.

Morano también fue el alma máter, voz y primera guitarra de Alphonso S'Entrega, considerada la primera banda de reggae argentina. En 1979, junto con algunos amigos, formó Calipso Deluxe, que luego se convertiría en Alphonso. El grupo comenzó a tocar en los bares del circuito under que se estaba conformando a inicios de los '80. Atravesó así la primera mitad de la década. Sin embargo, su formación no se mantuvo estable hasta que Rino se incorporó a la banda:

Alphonso S'Entrega es un producto de Daniel Morano. Daniel Morano fue el primer tipo que compuso reggae en la Argentina, incluso antes de que venga Luca [Prodan] para acá, porque las únicas bandas que hacían reggae eran Sumo y... cada tanto, porque Sumo también hacía mucho punk, pero tenía cosas de reggae ¿no? pero que acá no se conocía. Pero Daniel Morano, como tenía un programa de radio que se llamaba "El Tren Fantasma", tenía una gran discoteca, y todos los meses traían cosas. Empezó a escuchar mucho a Bob Marley, Peter Tosh, UB40. Entonces empezó a coleccionar discos y empezó a componer. Como Daniel Morano también es fanático de los Beatles le salían melodías "beatlescas". Era algo creativo realmente, era diferente y, bueno, Luca era el reggae verdadero, cuando vino [de Londres] trajo la posta. [El resto de la banda estaba compuesta por] amigos que él tenía. [Eran] grandes, no eran pendejos. El baterista laboraba en la radio, era el que programaba los discos. Entonces tenía acceso también a los discos y escuchaba mucho de eso, le gustaba y se dieron manija; o sea que si no fuera por lo de la radio no hubieran tenido acceso, como ninguno teníamos acceso. Ellos tenían un bajista, Alphonso S'Entrega, y tocaban... era muy unders, tocaban en Einstein o en Zero, dos bares muy unders que había en esa época, [ahí] tocaban muy seguido al principio. Yo no estaba todavía. Cuando yo tocaba tocábamos en otros dos bares, muy seguido también: Prix D'Ami, en Arcos y Monroe, y Stud Bar, que era en Libertador y, no sé, Echeverría, en el Bajo. En esos dos lugares tocábamos muy seguido. Es más, debuté en Stud. Y se les fue el bajista [a Londres], y un día Daniel me dice: "¿Che, querés tocar? Tengo una fecha y si no la tengo que suspender". Y le digo "Sí, no suspendas nada, yo lo hago". En una semana me tuve que aprender como quince temas, fui y tocamos. Me divertí mucho tocando y me quedé.

Ya en una banda de reggae propiamente dicho, Rino, como había sido habitual a lo largo de su carrera, se dedicó a estudiar las grabaciones de artistas de reggae consagrados para aprender el estilo:

A partir del momento que entré, fue una cosa mía que yo tengo de curiosidad, empecé a pedir prestados discos de UB40, Peter Tosh, toda la colección de Bob Marley. Entonces más o menos empecé a ver cómo laboraba Robbie Shakespeare, un bajista que tenía Marley, una cosa de locos, cómo laboraban y digo: “claro, súper africano, si uno piensa como occidental no lo voy a poder tocar bien”. Es lo mismo que el blues. Muchos se ponen a tocar blues, se piensan que están tocando blues y no están tocando nada. El blues es un touch muy especial que tienen los bajistas negros. Entonces hay que escuchar bien cómo se toca. Entonces, bueno, como estaba en Alphonso y estaba obligado, me pasaban canciones y yo tenía que hacer las bases sin cambiarle la tónica, el bajo puede cambiarle toda la onda. Entonces escuchaba sobretodo esas tres bandas: Marley, Tosh y UB40, que me encantaban. Y mucho The Police, que me dejó una marca, me encantó cómo tocaba Sting, cómo usaba los silencios, cómo usaba los tresillos. Es otra cultura, jamaquinos, es así.

En ese momento Rino contaba con amplia experiencia como músico profesional, pero el resto de la banda se componía de amateurs:

Yo entré después a la banda, yo ya tenía una carrera profesional por mi lado. Pero ellos ensayaban mucho, como cuatro o cinco horas por día, porque casi no sabían tocar cuando empezaron con la banda. Y tocando reggae aprendieron a tocar. Pero aprendían porque hacían ensayos largos, se mataban ahí, con todo el ritual. Tocaban en vivo pero no tenían discos. El primer disco lo grabé yo y después grabamos el segundo, que está buenísimo también. Alphonso S'Entrega, antes de entrar yo, porque estuvieron como tres, cuatro años o cinco y nunca grabaron, era bien under. Cuando entré yo al toque empecé a mover energías: “Vamos a grabar, esto está bueno”. Entonces lo contactamos a Charly [García], y Charly empezó a producir la grabación. Después él dejó y la mezcla la hizo Carlos Villavicencio con Mario Breuer, pero Charly llevó a Alphonso a [la discográfica] Microfon y demás. En el segundo [disco] hay arreglos de caños que los escribí yo, porque estaba estudiando aparte orquestación, y escribí arreglos para caños en un par de temas en el segundo disco.

Alphonso editó dos discos antes de disolverse: Alphonso S'Entrega (1987) y El Paso (1988). En ese momento el reggae había logrado ocupar un lugar dentro del rock

nacional, pero no como género independiente, sino atado a la categoría “new wave” que la mayor parte de la música proveniente del under había heredado de sus congéneres británicos:

[Los que hicieron reggae en Argentina fueron] Alphonso primero, después Luca, y después vinieron Los Pericos, que con el tema de la banana [“El Ritual de la Banana”, 1987] se pusieron de moda. Bueno, ellos al principio hacían una música más tirando a UB40, hacían reggae blanco. El reggae apareció en muchas bandas, todas tenían por lo menos un tema de reggae, [como] Los Abuelos de la Nada. Y a la gente le llegó el reggae porque se quedó muy impresionada con The Police, sobre todo cuando vinieron acá. Y The Police tiene muchas cosas muy jamaicanas, muchos ritmos: Copeland era un genio, y me encantó cómo toca el bajo Sting, aprendí mucho de él. Entonces al seguir a The Police la gente se abrió los oídos a escuchar otras bandas, o sea a escuchar reggae, sobre todo los folklóricos, Marley y todo eso.

La banda no sobrevivió mucho tiempo a la edición de su segundo disco. Sin embargo, marcó un camino para la segunda generación de bandas que eligieron al reggae como su estilo:

[Alphonso] influyó incluso en Soda Stereo, porque no había bandas y no había discos, entonces veían esa música [reggae] y era como... incluso hasta Los Pericos: Los Pericos escuchaban Alphonso, todos escuchaban Alphonso, porque era la única banda que había de reggae. Pero después empezaron a salir discos, empezaron a comprarse discos. Tené en cuenta que no había internet y se dependía de las compañías argentinas o de comprarlo afuera, entonces las bandas empezaron a traer cosas, como por ejemplo Ale Perico (que creo es el fundador de Los Pericos, es el primer bajista, que fue alumno mío también... de Los Pericos fueron alumnos los tres bajistas). Ale Perico empezó a escuchar una vez un álbum de UB40, y le encantó tanto la onda que se encargó otros, se grabó otros en cassettes, y se juntó con el Bahiano y con Juanchi y empezaron a hacer Los Pericos, después de Alphonso, uno o dos años después. O sea que Alphonso movió el ambiente y empezaron a aparecer bandas. Creo que influyó a todas las bandas.

Héctor D’Aviero (Tito Fargo) – Hurlingham Reggae Band

Tito Fargo es un guitarrista argentino reconocido por haber participado en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota a mediados de la década del ’80. Luego tuvo

una prolífica carrera tanto en Europa como en el país, tocando en diversas bandas de diferentes estilos. Actualmente se dedica también a la docencia. Antes de tocar en la Hurlingham Reggae Band en los primeros años de la década de 1980, Tito ya había participado en algunas bandas como guitarrista, pero sin profesionalizarse como músico. Anteriormente había comenzado algunos estudios formales de música que luego abandonó:

Empecé tocando la guitarra como empieza cualquiera en un barrio, así con la profesora del lugar, estudiando música clásica, hasta hacer algunos exámenes en conservatorios. Pero bueno, cuando empecé yo a componer mi música y a tener cierto conocimiento no me llevé muy bien con lo que tenía que ver con la rama del conservatorio en sí, por una cuestión de afinidad musical. Entonces empecé a tocar un poco ya la guitarra eléctrica, no la guitarra clásica, y eso ya me despertó otro mundo. Y fui autodidacta mucho tiempo, y a medida que fui avanzando me fui perfeccionando con gente que tocaba que tenía más conocimiento que yo. Pero generalmente mi base fue autodidacta ¿no? Con el tiempo después me puse a estudiar a medida que iba avanzando, de hecho hice cursos de educación auditiva. He hecho algunas cosas de improvisación también, y sigo estudiando.

Las influencias de Tito provenían de los clásicos del rock nacional de los primeros '70, y también del rock británico de la década de 1960, lo cual se estaba constituyendo en tradición para los rockeros argentinos:

Cuando empecé a tocar me gustaban muchísimo los primeros trabajos de Vox Dei por ejemplo, Pescado [Rabioso]... de las cosas que venían de afuera Beatles, Rolling Stones, todo el movimiento de rock en los '60 ¿no?... [Jimi] Hendrix³... Lo primero que me cautivó fue básicamente dónde estaba ubicada la guitarra eléctrica, en qué concepto musical, y tuvo que ver con el rock. Y en ese tiempo había muy poca información, porque venía de afuera. Pero había muchas bandas que estaban sonando en Argentina tocando rock, entonces fui tratando de entender con lo que teníamos a mano, que básicamente era algún disco de vinilo y algunas revistas con fotos [risas]... un poco eso. No había tantos instrumentos también como para... buenos ¿no? Yo he llegado hasta a

³ James "Jimi" Hendrix (1942-1970) es tal vez el referente máximo para cualquier guitarrista de rock. No obstante ser norteamericano, alcanzó fama internacional a partir de su trabajo en The Jimi Hendrix Experience, trío conformado por él mismo junto con un bajista y un baterista británicos. El mánager, Chas Chandler, también era británico.

fabricar mi propia guitarra en un momento mirando fotos y tratando de ver de qué manera podía mejorar mi instrumento nacional que era muy malo.

Su acercamiento al reggae se produjo a comienzos de los '80 a través del programa radial "El Tren Fantasma", que ya mencioné, pero fue el músico ítalo-escocés Luca Prodan quien lo introdujo definitivamente en el género. El reggae que Luca trajo de Londres estaba alejado del reggae pop, "blanco", que podían hacer bandas como The Police o UB40, factible de ser homologado con el pop new wave; en cambio, era cercano al roots:⁴

El reggae entra a la Argentina, por lo menos para mí, lo trae Luca Prodan. Yo entré al reggae por él, si bien había un programa en esa época, al principio de los '80, que se llamaba El Tren Fantasma, donde ponían un poco de reggae y algunas cosas: tendencia reggae británico, ska, reggae, qué sé yo, Specials, ese tipo de cosas. El reggae en sí, sentarme a escuchar un disco de reggae y analizarlo, aparece con Luca y por una afinidad que tenemos también con Diego Arnedo. Somos de la misma ciudad, que nos interesamos un poco por cómo se tocaba eso, por cómo se hacía y tratamos como de desarmarlo, empezar como a diseccionar, digamos [risas], cada parte de la música para saber qué tocaba cada instrumentista. Entonces hicimos como una especie de análisis y apareció ahí, a principios de los '80 con Luca, que trajo discos y mucha información que tenía que ver con eso. Discos que todavía conservo: Dennis Brown, Gregory Isaacs, Linton Kwesi Johnson, alguna banda británica... Dennis Bovell, un bajista productor, el reggae más roots ¿no?... Black Uhuru. De las bandas de Jamaica, Bob Marley. Con la democracia empezaron a entrar cosas y Luca mismo a veces viajaba y traía. Bob Marley fue así como mi punta de lanza, lo más conocido desde lo comercial. Pero bueno, qué sé yo, después aparecieron muchas bandas roots que eran buenas, inglesas, o qué sé yo, los Wailers mismos con Bob Marley... otros cantantes, Peter Tosh.

Como hemos señalado en otra ocasión, "Luca había visto a todas las bandas de la escena inglesa de los '70 en vivo. Desde el rock progresivo y el reggae al punk y al post-punk. [...] Tenía toda la información de primera mano" (Chávez y Soto, 2012: 8).

⁴ El reggae roots comenzó a desarrollarse a fines de la década del '60 cuando "muchas de las estrellas de reggae más jóvenes se comprometieron paulatinamente con los ideales religiosos y sociales del culto Rastafari. Gradualmente, los temas Rasta de paz, solidaridad y orgullo negro comenzaron a hacerse camino entre las canciones reggae" (Hebdige, 1987: 76-77). El reggae roots suele caracterizarse también por el tipo de composición musical: la utilización de tiempos más lentos, rítmicas más cadenciosas, los bajos al frente en la mezcla.

De esta manera les explicó a sus amigos argentinos las características del reggae roots que iban más allá de las del reggae “blanco” que se conocía aquí:

Yo tenía un trío antes de la banda de reggae, con un bajista y Superman [Troglio], que tocábamos ska, ska y un cierto reggae medio Police, medio reggae rock, y con la ventaja de que Superman había escuchado ya bastante de reggae y ya sabía tocar muy bien el estilo. Entonces en función de eso, que es donde arranca básicamente la música de reggae, arranca en la percusión y desde el concepto rítmico, teniendo el pilar del sustento rítmico por parte de la batería, ya pudimos armar todo lo demás, si bien yo a veces escucho grabaciones de la época y me doy cuenta de que lo que tocamos todavía no era muy fiel al estilo, porque no teníamos el conocimiento. Pero el embrión, digamos, estaba como para hacerlo. [Luca] nos explicó, cuando llegó, algunas otras cosas que tenían que ver con cómo se tocaba y cómo se cantaba, y siempre faltaban elementos. Imaginate que, por ejemplo, los teclados en el reggae son muy particulares, y nunca encontramos una persona que lo pudiera tocar porque nadie entendía qué se tocaba y cómo se tocaba y con qué sonido. Entonces lo intentamos imitar con las guitarras en un principio. De hecho la banda, la Hurlingham, nunca tuvo un tecladista y es rarísimo que una banda de reggae no tenga.

La Hurlingham Reggae Band fue una de las bandas que Luca Prodan armó paralelamente a Sumo a comienzos de los ‘80. Su idea era tener varias bandas que se dedicaran a géneros diferentes, con el objetivo de tocar en vivo permanentemente y poder ofrecer distintas propuestas en cada show. De esta manera, buscaba encarar la profesionalización de los músicos:

La Hurlingham es una banda que se le ocurre armar a Luca viendo que teníamos afinidad entre algunos componentes de ahí de Hurlingham (porque somos todos de ahí) con el género, y también porque había una necesidad de tocar en vivo, y él de todos era como el que vivía más de músico que nosotros. Los otros teníamos algunas otras actividades. Entonces para poder tocar en un lugar y tratar de copar el lugar y poder tocar durante una semana, tres o cuatro veces, era como diferentes propuestas musicales que él tenía: si bien se estaba gestando Sumo, o Sumo funcionaba ya como una celda bastante bien armada, aprovechando ese mismo escenario al otro día tocaba por ahí la banda de reggae que era otra cosa. Entonces surge de esa idea de querer armar entre integrantes de otras bandas del barrio que le gustaba un poco el reggae, armar una banda de Hurlingham [risas], que fue la primera banda de reggae que se

hizo en el país. Con Luca tenías esa posibilidad que fue un poco con lo que él rompió, con la idea de estar acá todo el tiempo ensayando para ver dónde tocabas y cuándo. Él iba directamente a tocar, de hecho hay muchas cosas, muchos temas que se han formado casi arriba del escenario. La idea era estar todo el tiempo en contacto con la música, con el escenario, con el público, que se tipo... que te haga replantear la artística automáticamente, era un hecho artístico ciento por ciento. O sea, no había mucho para pensar si vamos para acá, si vamos para allá, la idea era tocar y tocar.

La Hurlingham se movía, junto con otras bandas under de la época, en el circuito de bares y discotecas que se ubicaban principalmente en los barrios del noreste de la ciudad de Buenos Aires: Belgrano, Núñez, Palermo. Muchas veces los bares también funcionaban como salas de ensayo. Siendo una banda de zona oeste, la Hurlingham también hizo presentaciones en el conurbano. La idea que motorizaba al grupo era tocar en cualquier lado en el que se pudiera:

Tocábamos los fines de semana en varios lugares que como que se hacía un recorrido, y había una banda que se llamaba Alphonso S'Entrega que tocaban un poco de ska y reggae también, y otras bandas que agarraban otra parte de esa música que venía empujando en los '80 más digamos, dark, Sobrecarga una cosa más The Cure. El Stud [Free Pub] estaba en Libertador, ahí en Belgrano. Después había un Prix D'Ami también por ahí por Belgrano. En Palermo Látex, el Einstein ahí por Nicaragua, La Esquina del Sol en Gurruchaga y Guatemala. Básicamente como casas grandes, antiguas, que pasaban a un diáfano con poca pared y una barra. El Parakultural en San Telmo: un sótano donde había mucha performance también de teatro. [Fuera de Capital] Hurlingham, en algún bar de la zona, en Ramos había bares también, hemos tocado en el Country Club de Banfield, por ejemplo...: armabas [una fecha] donde podías tocar. Alguna fiesta privada salía, para hacer, tocábamos en una pizzería, qué sé yo, tocábamos en una pizzería en el Paseo Colón [risas], correr las mesas, así. Siempre nos juntábamos en algún lado a tocar [ensayar], ya sea en forma así fraccionada o una vez por semana todos en un lugar. Y si no había un lugar, un día antes en el bar donde íbamos a tocar. Hemos llegado a tener los instrumentos en el bar también, a un costado del bar y tocar ahí, ensayar ahí, a puertas cerradas a la tarde, después utilizar el lugar también como un centro, digamos, un núcleo ¿no? [En los bares] generalmente vos ibas a tocar, hablabas con el dueño del bar y te daba la posibilidad de tocar, y si ese día tocabas e iba gente, y la gente consumía, y el bar más o menos se movía, tenías posibilidades de volver a hacerlo. Nosotros no pagábamos, eso es una cosa que

se impone acá en algún momento del país que yo no estaba, estaba viviendo afuera. Pero no, al contrario, creo que hasta nos sorprendió que en algún momento hayamos terminado de tocar en el Einstein, por ejemplo, un bar que tenía Chabán, y que venga alguien a decirte: “ésta es la plata de ustedes”. Capaz que poníamos a un amigo a cobrar una pequeña entrada a la puerta y esa guita después iba para nosotros...

En algunas ocasiones se organizaron fechas en el interior del país, particularmente en la Provincia de Buenos Aires. Diferentes bandas se juntaban para realizar presentaciones en el marco de festivales que estaban motorizados por los mismos artistas que participaban. Los músicos, al igual que en los bares under de la capital, fungían también de mánagers:

Era cruzarse cuando llegabas vos con tus instrumentos a tocar, y ellos venían a retirar los instrumentos de la noche anterior [risas], y había un proceso de encuentro ahí y en algún que otro festival. Por ejemplo festivales así en Trenque-Lauquen: participó Sobrecarga, Sumo, la banda de reggae Alphonso S'Entrega también tocó. Como agarrar, digamos, la programación de un bar de acá de Buenos Aires y llevarla un fin de semana, toda la programación del mes llevarla a un fin de semana a un lugar, eso se hizo mucho. La gente de Sobrecarga era de Trenque-Lauquen, y el líder de Sobrecarga, César Dominici, tenía acceso a bastante parte de la cultura del lugar. Entonces conseguía la manera de armar en un club, y como Sobrecarga fue una banda que trabajó mucho e invirtió mucho tiempo y mucho esfuerzo para conseguir su propio equipamiento, tenía un equipo de sonido bastante respetable, y llegabas a un lugar y tenías todo para tocar. Entonces, qué sé yo, armaba un escenario, ponía su equipo y llevaban las bandas, nos hospedábamos un poco en las casas de gente de ahí y hacíamos el concierto.

La publicidad de los shows se realizaba de manera casi artesanal, el boca a boca y el contacto personalizado con los medios era la norma:

[La publicidad] existía mucho por radio, amigos periodistas que te anunciaban, y en los bares mismos había siempre algún tipo de papel o un tipo de volante. Los volantes se usaban mucho, la volanteada de un bar a otro. En el movimiento de los '80 donde el reggae y toda esa música medio que empezó a empujar había mucho para hacer, todos los fines de semana había como un circuito de 4 o 5 bares en los que tocaba todo el mundo. No estaba armado el negocio del rock todavía. Lo que pasa es que el periodista de esa época, o la

prensa de esa época, que se dedicaba a la música era tan romántico como el músico. Ellos ponían su parte y nosotros la otra. En sí la relación era muy buena. Imaginate que vos tenés un cassette grabado como podés, se lo das a un periodista y lo pasa por la radio ¡es brillante! Porque el tipo se copa con... y porque su programa valía porque a lo mejor no... no es como ahora que tenés toda una grilla y alguien que dirige. No sé cómo eran esos programas, pero se llevaban tu casetito y decían: “mañana lo paso”. Y yo prendía la radio y lo escuchaba ¡eso es muy bueno! Me acuerdo Alfredo Rosso, Rafael Hernández, todos periodistas... [Claudio] Kleiman también, que entendieron de esto desde que arrancó.

El público se componía de jóvenes-adultos cuyas edades promedio oscilaban entre los 25 y 30 años. También había chicos más chicos, muchos de los cuales compondrían las bandas de reggae y ska nacional de segunda generación: Los Pericos, Los Fabulosos Cadillacs, Los Auténticos Decadentes, Todos Tus Muertos, entre otras...

[El] público [era] muy abierto, gente que saliendo de la dictadura... imaginate que una apertura total a escuchar y también a participar de un evento nuevo que fue muy creativo en Buenos Aires en los años '80. Imaginate que un fin de semana tocaba Virus, Los Abuelos de la Nada, Sumo, la banda de reggae, Los Twist, qué sé yo, había 10 o 15 bandas que todas han grabado ¡Soda Stereo! Y todos tocábamos en los mismos bares, estar compartiendo escenario, todo se gestó ahí.

La Hurlingham no tuvo grabaciones oficiales ni llegó a editar discos. No obstante, muchos de los temas que se compusieron en esa formación luego pasaron a Sumo:

[Con la Hurlingham] no grabamos nunca nada oficial, todo lo que hay es pirata que salió de ensayos, gente que grabó ensayos o de los vivos de los bares, de lugares donde tocábamos. De hecho, el concierto de la Hurlingham en Trenque-Lauquen... hace un año atrás recibí un CD de una persona que lo había grabado con la posibilidad ahora de poder bajarlo a digital, lo pasó y me lo dio y está bastante bueno. [En la composición de canciones] participábamos casi todos, si bien la parte de lo que es melodía y letra le pertenecían a Luca, pero el apoyo rítmico y melódico desde lo musical generalmente lo hacíamos entre todos. De hecho yo compuse varias canciones de la Hurlingham que después fueron a parar a Sumo, a su primer disco. Como ya como banda no funcionábamos, cuando Sony quiere grabar a Sumo le pide... como el reggae

estaba en auge en ese momento, le pide que haya en su primer disco bastantes temas de reggae. Como Sumo no tenía mucho reggae, tenía algunos, salen como desde la banda de reggae las canciones van a parar ahí.

De todas las bandas que formó Luca Prodan en la Argentina, Sumo fue sin dudas la más importante. La Hurlingham terminó por disolverse cuando Sumo obtuvo mayor popularidad, trascendiendo al under. Casi todos sus músicos tocaban también en Sumo y continuaron haciéndolo, excepto Tito Fargo, que pasó a tocar con Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, y Darío Ungaro, que más tarde formaría parte de La Zimbabwe:

[Roberto] Petinatto a veces venía como invitado, Superman venía como dándole mucha pelota al estilo, Diego [Arnedo] y yo trabajábamos bastante en la casa de Diego. En un momento Ricardo [Mollo] empezó a tocar con nosotros también. La Hurlingham no ha tenido una trascendencia o gran trascendencia a nivel popular, sólo [entre los] músicos. Pero por eso hay muchas bandas que han querido hacer eso, el referente ¿no? Con el tiempo dicen “hacemos algo tipo Pescado Rabioso”, porque existió Pescado. Y en el mundo del reggae [pasa lo mismo], hacen reggae porque existió otra banda ¿no? Nosotros hacíamos reggae cantado en inglés, porque el cantante [Luca] hablaba muy poco. Además es una música que suena de esa manera, la banda de reggae hacía temas cantados en inglés. A partir de este tipo de movimiento aparecen otras bandas como pueden ser los Cadillacs más adelante o una banda... la Zimbabwe también, que el percusionista [Darío Ungaro] de la banda de reggae, de la Hurlingham, fue el batero, y ya medio como que empieza a abrirse el juego un poco ¿no? Y ahí ya empiezan las canciones en español, Los Pericos...

Conclusiones:

Después de haber presentado dos entrevistas realizadas a músicos de rock que a principios de la década de 1980 incursionaron en el reggae cuando este género recién empezaba a conocerse en la Argentina⁵, surge una gran cantidad de reflexiones sobre los interrogantes guías de este trabajo.

En la historia de los orígenes del reggae en Argentina se pueden detectar algunos elementos característicos que son generales a las trayectorias individuales de músicos y

⁵ Por cuestiones de espacio he dejado fuera de este trabajo una tercer entrevista realizada a Gastón Gonçalves y Ariel “Topo” Raiman, respectivamente bajista y baterista de Los Pericos. Es mi intención presentarla en el futuro, articulada con las expuestas aquí, ya que el testimonio de los entrevistados mayormente no hace más que avalar mis hipótesis.

bandas. En primer lugar, el reggae llegó a estas costas de la misma manera en que lo había hecho la mayor parte del rock hasta el momento, es decir, a través de Gran Bretaña. En segundo lugar, en ese entonces no se diferenciaba al reggae del resto de los géneros con los que se lo entremezclaba: punk, post-punk, ska two tone y new wave. De esta manera, se puede decir que el reggae constituía un eslabón más en la cadena de géneros asociados al rock británico que fueron llegando al país a partir de la explosión de la beatlemania a mediados de los '60. Ambos músicos entrevistados señalaron a The Beatles y otros artistas de rock británicos como sus influencias básicas, por encima del rock norteamericano, por ejemplo. Los motivos por los cuales el rock británico ha ejercido una influencia tan importante sobre el rock nacional aún representan un interesante interrogante que, sin embargo, requiere una investigación más amplia para dilucidarse, inadecuada para encararse en un trabajo acotado como el presente.

En tercer lugar, de los relatos realizados por ambos músicos entrevistados destacan dos nombres propios que son repetidos una y otra vez como artífices del reggae en el país: Daniel Morano y Luca Prodan. Daniel Morano fue creador del programa de radio “El Tren Fantasma” y de Alphonso S’Entrega, una de las primeras banda de reggae y ska de la Argentina.⁶ Luego de la disolución de Alphonso, Morano volvió a dedicarse a los medios. Hoy en día es productor del conocido programa de televisión “Peter Capusotto y sus videos”. Luca Prodan, por su parte, llegó a la Argentina hacia 1981. Poco tiempo después formaba Sumo y la Hurlingham Reggae Band. Esta última se disolvió antes de que Sumo lanzara su primer LP oficial en 1985, aunque muchas de las canciones pervivieron en el repertorio de la banda que consagró a Luca como estrella del rock nacional antes de su muerte en 1987. No es mi intención realizar aquí biografías detalladas de personajes protagonistas del período, sino esbozar las características generales del marco en el que se desarrollaron. Sin embargo, no quiero dejar de remarcar que tanto Luca como Daniel Morano constituyeron nexos entre la escena británica y la local, ya sea porque provenían directamente de su núcleo o porque traían y difundían la producción de allá.

Habiendo dicho lo anterior, a partir de las entrevistas presentadas me interesa delinear algunos aspectos referentes a los primeros músicos que hicieron reggae en la

⁶ Aunque habitualmente se señala a Luca Prodan como el primero en formar una banda de reggae en la Argentina, Daniel Morano ya había armado Calipso Deluxe (luego Alphonso S’Entrega) en 1979, mientras que las primeras grabaciones amateurs de Luca en la Argentina datan de 1981. Tal vez la discusión quede zanjada si tenemos en cuenta que Alphonso hacía reggae y ska más cercano al pop new wave mientras que el reggae de Luca era más “roots”: en ese caso, Alphonso fue la primera banda de reggae en sentido amplio, mientras que Luca fue el primero en hacer reggae “roots” en Argentina.

argentina. Su formación musical en general era autodidacta, aunque con el tiempo o al momento de encarar proyectos más profesionales se preocupaban por adquirir conocimientos formales. Comenzaron sus carreras en el rock, y luego incursionaron en el reggae cuando accedieron al mismo a través de contactos personales, información boca a boca, préstamo de discos, copias en cassettes. A principio de los '80 la importación de discos era reducida, casi inexistente, y los catálogos nacionales no incluían ediciones locales de discos de reggae de artistas extranjeros, por lo tanto no había otra manera de acceder al género si no era a través de algún amigo o conocido que pudiera tener discos importados. Las bandas se formaban también a través de contactos personales: amigos, vecinos del barrio, compañeros de trabajo, fueron los integrantes de los primeros grupos de reggae.

Estas características eran compartidas por muchas otras bandas de la escena under. El público se componía de jóvenes-adultos, aunque existía una incipiente audiencia adolescente de la que saldrían los músicos de bandas que se formarían posteriormente, hacia el final de la década. Comenzaban a delinearse algunas tribus o subculturas, reflejo de subculturas también británicas, como los punks o los metaleros. No obstante, la generalidad era un público de clase media-clase media alta que por tradición cultural, por sociabilizar en un medio en este sentido dinámico, estaba interesado en acceder a todas las formas artísticas que surgieron en el under hacia el final de la dictadura (rock, teatro, literatura, etc.), y que se movía en un circuito acotado de bares, discotecas y teatros en determinados barrios como Belgrano, Núñez, Palermo y San Telmo en el caso del Parakultural. Las presentaciones por fuera de este ámbito eran fortuitas y esporádicas. Como ya señalé, el gran público no tenía acceso a discos o artistas de reggae extranjeros, sólo en condiciones de excepción, por los que en muchos casos su primer acercamiento al género fue a través de las bandas nacionales que lo tocaban, ya sea exclusivamente o mezclado junto con otros estilos dentro de lo que se conocía como new wave. Hacia mediados de la década de 1980 las compañías discográficas locales comenzaron a interesarse en editar producciones de bandas nacionales que se enfocaban en el reggae y el ska, aunque muchas de ellas ya llevaban varios años de actividad para ese entonces. Fue entonces cuando para el público argentino empezó la diferenciación definitiva entre el reggae y el new wave, al mismo tiempo que el mercado tomaba forma.

Lamentablemente en este punto agoté el espacio disponible en este trabajo sin completar satisfactoriamente las respuestas a las preguntas que lo han guiado. Por el momento me veo obligado a dejarlo aquí como una suerte de *work in progress*. Para concluir la imagen que intento reconstruir es necesario analizar más fuentes, relevar testimonios adicionales, agregar a lo ya reseñado una revisión de la escena reggae en Argentina durante la segunda mitad de los '80. Uno o más trabajos de las mismas características que el presente deberían articularse con éste para lograr la aproximación más acabada que pretendo.

Bibliografía:

- CHÁVES, Sebastián y SOTO, Francisco (2012) “Yo no quiero que me tapen: La etapa solista de Luca Prodan en el período 1981-1983”, *VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea. Encuentros entre la política, la economía, la cultura y la sociedad. FFyL – UBA*.
- COVACH, John (2003) “Pangs of history in late 1970s new-wave rock”, en Moore, Allan (ed.), *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 173-195.
- FLORES, Daniel (2012) *La Manera Correcta de Gritar*, Buenos Aires: Piloto de Tormenta.
- HEBDIGE, Dick (1975) “Reggae, Rastas and Rudies” en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.) *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, London & NY, Routledge, 2006. Pp. 113-130.
- ----- (1979) *Subculture: the meaning of style*, London & NY, Routledge, 2002.
- ----- (1987) *Cut'n'mix: culture, identity and Caribbean music*, New York, Comedia.
- ICHY, Raúl y NIESZAWSKI, César (1980) ”Jamaica: reventó el reggae”, *Expreso Imaginario n° 46* (Mayo de 1980), Buenos Aires: La Ventana, pp. 46-52.
- PAGÉS, Verónica (sin fecha) “El tren fantasma. O parte de la historia del rock hecha programa de radio”. Suplemento *Vía Libre* del diario La Nación (<http://www.lanacion.com.ar/193126-el-tren-fantasma>, abril de 2013)
- ROSSO, Alfredo (2010) “Timmy MacKern, catalizador de Sumo”. Entrevista realizada para el suplemento *Radar* del diario Página/12 a fines del 2001 (<http://mundorosso.blogspot.com/2010/02/timmy-mackern-catalizador-de-sumo.html>, abril de 2013)
- WILLIAMS, Paul (2009) *You're Wondering Now – The Specials*, London, Cherry Red Books.

Todas las traducciones al castellano de la bibliografía en inglés son propias.