

**Universidad Torcuato Di Tella**  
**Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos**  
**Departamento de Historia**  
**Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad**

**Tesis de Maestría**

**“Te devora la ciudad”**  
**Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)**

**Autora: Lic. Ana Sánchez Trolliet**  
**Directora: Dra. Graciela Silvestri**

**Marzo 2014**

## Tabla de Contenidos

Agradecimientos .....	3
Resumen .....	5
Palabras clave .....	5
Introducción.....	7
<b>Capítulo 1.</b>	
<b>“Buenos Aires Beat”. Topografía de la cultura rock en Buenos Aires</b>	
Aires .....	17
1.1. “Yo me iré a naufragar”: las primeras prácticas de la cultura rock en Buenos Aires.....	21
1.2. Hacia una extensión de la topografía rockera: músicos, intelectuales y bohemios en el centro porteño.....	33
1.3. Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock.....	47
1.4. “Adiós a las luces del centro”: el fin del itinerario de vanguardia en el microcentro porteño. ....	71
<b>Capítulo 2.</b>	
<b>El rock le canta a Buenos Aires</b> .....	
2.1. Los motivos del rechazo .....	85
2.2. “Todo el hielo en la ciudad”: visiones sobre la ciudad y la naturaleza en las letras y la gráfica del rock .....	113
2.3. Suburbio porteño y blues: Manal.....	129
<b>Capítulo 3.</b>	
<b>¿Un rock nacional? Debates sobre la ciudad, la nación y el imperio en el contexto de radicalización política.</b> .....	
3.1. “La tercera fundación de Buenos Aires”: música provinciana en una ciudad cosmopolita .....	137
3.2. “Canciones con fundamento”: folklore, militancia y antic cosmopolitismo musical .....	141
3.3. Un “rock de las pampas”: hacia la formación de un rock nacional.....	155
3.3. Un “rock de las pampas”: hacia la formación de un rock nacional.....	161
<b>Consideraciones Finales</b> .....	173
<b>Archivos, Fuentes y Referencias Bibliográficas</b> .....	181

## Agradecimientos

Esta investigación no hubiera sido posible sin el apoyo y la calidez de mi directora Graciela Silvestri cuya mirada sensible para entender estéticamente el espacio urbano es una fuente infinita de inspiración. También un agradecimiento especial a Adrián Gorelik, con quien cursé el taller de tesis y cuya confianza en el valor de este trabajo me llenó de coraje para que el proyecto de tesis no quedara en un boceto. Agradezco además a Fernando Aliata y Sergio Pujol quienes leyeron borradores de mis escritos y siempre me aportaron excelentes consejos y sugerencias.

A mis compañeros y docentes de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, en especial a las arquitectas Carolina Kogan y Cristina Rodríguez Pereira, quienes me transmitieron su pasión por la arquitectura y me alentaron a que las imitara.

Al grupo *Arqueología de la contemporaneidad cultura del espacio y cultura política* que dirigen Graciela Silvestri y Fernando Aliata y en el que participan Omar Loyola, Sebastián Malecki, Mariana Santángelo y Martín Carranza, que resultó un ámbito de discusión imprescindible para avanzar con estas páginas. También a Ana Longoni y al equipo UBACYT *Entre el terror y la fiesta. Producciones artísticas y medios masivos en dictadura y posdictadura*, por su lectura atenta y su generosidad en integrarme a sus instancias de intercambio.

Una mención especial merece Valeria Manzano, por abrirme las puertas de su casa y ofrecerme desinteresadamente una gran cantidad de fuentes y textos de su archivo personal.

Al profesor Stefan Rinke, cuyo interés en mi trabajo redundó en una provechosa estancia de investigación en Berlín que me permitió conocer el Instituto Iberoamericano. Además, su invitación a formar parte del *Coloquio de Historiadores en América Latina* del Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin me permitió incorporar una perspectiva regional a algunos aspectos fundamentales de esta investigación.

También a Martín Albornoz, Diego Armus, Anahí Ballent, Ernesto Bohoslavsky, Paula Bruno, Lila Caimari, Juanjo Carmona, Alejandro Cattaruzza, Jorge Cernadas, Isabella Cosse, Leandro Donozo, Fernando Gandolfi, José Garriga, Abel Gilbert, Luis Muller, Gabriel Rot, Juan Manuel Sanz, María Cristina Tortti y Fernando Williams,

quienes me ayudaron de diversas maneras a que partes de esta tesis fueran tomando forma.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haberme dado la oportunidad de dedicarme con exclusividad a la investigación. Al Instituto de Investigaciones en Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata que me ofreció los recursos necesarios; al servicio Alemán de Intercambio Académico y al Fondo Nacional de las Artes que también apoyaron financieramente este trabajo. A las autoridades, los bibliotecarios y referencistas del CeDInCI, el archivo Gourmet Musical, el Archivo y la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, el Instituto Iberoamericano de Berlín, la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, donde realicé la mayor parte del trabajo de archivo.

A todos los entrevistados: Claudio Gabis, Jorge Durietz, Edy Rodríguez, Pedro Pujó, Miguel Grinberg, Hernán Pujo, Daniel Ripoll y, en especial a Mario Rabey, con quien tuve la alegría de revivir las caminatas de los “náufragos” antes de que ya no pudiera contarlas más.

A mi querida amiga Gabriela Barolo por las tardes compartidas entre los archivos audiovisuales del rock. También a todos mis amigos que en distintos momentos leyeron y aportaron sugerencias a este trabajo.

A mis padres, Ana María y Norberto, que me enseñaron el valor del esfuerzo y la constancia, imprescindibles para terminar esta tesis.

Finalmente agradezco a Juan Buonuome, por su lectura atenta, sus comentarios brillantes y sobre todo, por su amor con el que fue posible hacer no sólo esta tesis, sino también, al pequeño y siempre sonriente Félix.

**Resumen:**

El propósito de esta tesis es trazar una historia cultural urbana que aporte una nueva perspectiva al estudio de la ciudad de Buenos Aires a partir del análisis de las prácticas musicales, las representaciones urbanas y la cultura juvenil. La propuesta es construir como objeto histórico la relación entre la ciudad y la música y, en particular, indagar en las influencias recíprocas entre Buenos Aires y la cultura rock entre 1965 y 1970. Esto supone examinar el modo en que los rockeros argentinos ocuparon la ciudad de Buenos Aires tanto material como simbólicamente para comprender de qué manera el espacio urbano y las cambiantes formas de apropiación y circulación de los rockeros por la ciudad, condicionaron la producción y el consumo de este género musical.

**Palabras Clave:**

- Historia Cultural Urbana
- Cultura Rock
- Prácticas Musicales
- Historia Reciente
- Buenos Aires.



## Introducción

Una ciudad es como un hombre: nace, crece, se llena de cicatrices. Una ciudad muere cuando los hombres la abandonan (lo mismo sucede con las civilizaciones). Cada uno de nosotros ha dejado un trozo de sí mismo en alguna plaza, en algún edificio. La muerte de un hombre es determinada por una simple jugarreta de la fisiología. Somos más frágiles que la ciudad. Pero tenemos memoria. Quienes han visto amanecer en el mar, quienes han olido el olor de la pólvora o quienes han recorrido una carretera sobre toda la marcha de una motocicleta, saben que más allá de la ciudad (o más acá) a veces está la vida [...]. (Volante repartido en el Teatro de la Fábula durante un recital, 1966. Fuente: Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, pp. 56-57).

Porque los mayores aceptan el mundo como se lo han dado, aceptan este mundo lleno de guerras absurdas, de hambre, de tristeza, de aburrimiento, los únicos que lo pueden cambiar son los jóvenes. Los mayores han perdido las esperanzas de vivir, trabajan y duermen solamente. Los jóvenes quieren recuperar la alegría, la sinceridad, el aire libre. Aunque tengan que pelear contra toda la maquinaria que los obliga a permanecer en silencio, quietos, solos, separados unos de otros. Porque también hay que recuperar el contacto de la piel, de los ojos, desde adentro de uno hacia el de al lado. Hay que traer el amor de vuelta. En esa ciudad gris y triste, con gente que camina mirándose los zapatos, siempre dispuesta a quejarse, han desaparecido las sonrisas y los besos. Los jóvenes tienen que traerlos. (Mauricio "Moris" Birabent y Alberto "Pipo" Lernoud. Editorial para una revista que nunca fue editada. Fuente: Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*, p. 63)

Músicos y críticos de música han definido al rock, a su sonido eléctrico, su ritmo acelerado y los agresivos golpes de bombos y platillos como el sonido de la ciudad moderna, puesto que en esta música "los estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana" son "reproducidos en forma de ritmo y melodía".<sup>1</sup> Esta impresión también estuvo presente entre los cultores del rock en Argentina quienes, a mediados de la década del sesenta, pretendieron hacer de este género musical una vía de expresión rebelde y contestataria que, además de representar a la vida urbana contemporánea, pudiera relevar al tango en la tarea de dar identidad musical a la ciudad de Buenos Aires.

Un pequeño grupo de músicos, poetas y periodistas imaginaron una ciudad que se definía por una nueva sonoridad y se recortaba a partir de un nuevo segmento etario: la juventud. Mientras pregonaban por hacer de la música un vehículo que expresara una sensibilidad alternativa, opuesta a las convenciones sociales y a los requerimientos de la industria discográfica, describieron una ciudad en tiempo presente que evidenciaba la lejanía temporal del empedrado, los malevos de facón, los farolitos y los taitas típicos del tango. El rock, el sonido de las "grandes avenidas", según lo definía uno de los

---

<sup>1</sup> Charlie Gillet, *Historia del rock. El sonido de la ciudad*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2008, p. 17.

primeros periodistas de rock local, expresaba los sentimientos de unos jóvenes inconformistas ante una “metrópolis arrolladora”.<sup>2</sup>

Sin embargo, esta voluntad de hacer del rock la música característica de Buenos Aires estuvo atravesada por una paradoja fundamental. Mientras que en sus primeros años el rock en Argentina asumió un carácter porteño y las calles de la ciudad albergaron una serie de prácticas urbanas que otorgaron identidad y condicionaron las formas de sociabilidad e inserción de los rockeros en la cultura local, desde la poesía de las canciones, la gráfica de los discos y las declaraciones de los músicos se propagó una retórica profundamente antiurbana.

Para los pioneros del rock local, la ciudad fue interpretada como metáfora de una sociedad en decadencia. Sinónimo de opresión, aburrimiento y tristeza, la vida en la urbe se describía como la causa y el efecto de todos los males que padecía el hombre metropolitano. Sin embargo, antes que pregonar por la transformación de la ciudad –y por ende de la sociedad-, la mayoría de los conjuntos musicales surgidos entre 1965 y 1968, propusieron como alternativa un relato romántico que alentaba a escapar de la ciudad para vivir en espacios naturales, interpretados como el único ámbito posible de realización de la libertad.

El propósito de esta tesis es trazar una historia cultural urbana que aporte una nueva perspectiva al estudio de la ciudad de Buenos Aires a partir del análisis de las prácticas musicales, las representaciones urbanas y la cultura juvenil. La propuesta es construir como objeto histórico la relación entre la ciudad y la música y, en particular, indagar en las influencias recíprocas entre Buenos Aires y la cultura rock local durante los años 1965 y 1970. Esto supone examinar el modo en que los rockeros argentinos ocuparon la ciudad de Buenos Aires tanto material como simbólicamente para comprender de qué manera el espacio urbano y las cambiantes formas de apropiación y circulación de los rockeros por la ciudad, condicionaron la producción y el consumo de este género musical. Siguiendo a Franco Moretti, la metodología de abordaje propuesta supone construir una geografía que examina dos procesos paralelos: el “rock en el espacio” y el “espacio en el rock”.<sup>3</sup> El primer término remite a la inserción de la cultura rock en el espacio histórico, es decir los itinerarios, los ámbitos de sociabilidad y los lugares de consumo típicos que habilita este género musical. El segundo refiere, en

---

<sup>2</sup> Miguel Grinberg, “Pánico en el jardín de las arañas”, *La bella gente*, n° 22, octubre 1971, pp. 70-72.

<sup>3</sup> Franco Moretti, *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, Siglo XXI, 1999.



cambio, a la imaginación geográfica y las figuraciones espaciales presentes en la producción cultural del rock.

El concepto de cultura rock implica no sólo el tipo de música producida, sino también el estilo de vida característico de los sectores juveniles conformado por el gusto a este género musical que puede ser definido como el conjunto de maneras de obrar, pensar y sentir que forja los sentidos con los cuales los jóvenes se representan, comprenden y posicionan en relación a la ciudad y respecto de la sociedad.<sup>4</sup>

Este trabajo se centra en los años formativos de una cultura rock local que, pese a haber ingresado de modo relativamente temprano en los circuitos comerciales de la industria cultural y discográfica, se pretendió como portadora de una voluntad contestataria. A partir de 1965, en paralelo a las nuevas manifestaciones musicales que llegaban de Gran Bretaña y Estados Unidos, la sensibilidad poética de la *Beat Generation*, el ecologismo, la contracultura y el pacifismo, surgieron en Argentina diversos grupos de música rock como Los Beatniks, Los Gatos, Manal, Almendra, Los Abuelos de la Nada, Arco Iris y Pedro y Pablo, entre otros, que se propusieron transformar las formas hegemónicas de producir música joven y dieron lugar al surgimiento de una cultura rock autodefinida como rebelde.

El estudio de los pioneros de la cultura rock remite a una historia de unos “sesenta cortos” que culmina en 1970, cuando los primeros grupos que dieron origen a la producción local del rock se separan.<sup>5</sup> Para los músicos de Manal, Los Gatos y Almendra (los principales grupos que habían alcanzado una extendida popularidad hacia el final de la década) resultaba necesario sostener su retórica de la “autenticidad” creativa. Por esto, para mantener lo que denominaban la “evolución musical” y prescindir de las imposiciones de la industria del disco debían concluir, según su perspectiva, con el ciclo que los había llevado a la fama. Por otra parte, el cierre de esta periodización coincide con una serie de procesos más generales que condicionaron de modo diverso y con distinta intensidad a la cultura rock en Argentina. 1970 fue también el año en que el grupo británico The Beatles, una fuente insoslayable de inspiración de los músicos locales, anuncia su separación en medio de reyertas personales y desgastes profesionales.<sup>6</sup> En el ámbito local, las nuevas condiciones socio-políticas impulsaron una nueva dinámica a la cultura rock. La aceleración de la radicalización política y el

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción Editora, 1997.

<sup>6</sup> Steven D. Stark, *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005.

proceso de diseminación de la violencia generado por la presencia de grupos guerrilleros y parapoliciales, conllevaron a una transformación en las formas de ocupar material y simbólicamente la ciudad.<sup>7</sup> Por un lado, las instituciones y los ámbitos de sociabilidad que habían puesto a los músicos y poetas de rock en contacto con diversos actores político-culturales, fueron cerrados o dejaron de ser frecuentados. Este fue, por ejemplo, el caso de los centros de arte del Instituto Di Tella que ese mismo año fue clausurado a causa de una difícil situación económica y una creciente presión represiva.<sup>8</sup> Por otro lado, en el plano específicamente musical, se asistió a una transformación en los modos de imaginar la ciudad. Los nuevos grupos que surgieron a partir de 1970 hicieron público su rechazo al ideario hippie y a la estética pastoral que caracterizó a la producción del rock de los primeros años. La descripción que hicieron de la violencia que caracterizaba a la vida cotidiana en las calles inauguró un ciclo por completo diferente al del período 1965-1970.

Para realizar esta tesis se requirió de la utilización de un variado corpus de fuentes. Un insumo insoslayable lo conformaron las obras musicales: los discos larga y corta duración editados entre 1965 y 1970 fueron indagados a partir de su contenido musical pero también a partir del arte de sus portadas y la poesía de las canciones. Por otra parte, las revistas especializadas en música y cultura juvenil, las biografías y autobiografías de músicos y las historias del rock escritas por sus protagonistas fueron útiles para reconstruir la voz de los actores. Si bien el paso del tiempo erosiona y condiciona la memoria, una serie de entrevistas personales a músicos y promotores culturales del rock hicieron posible reconstruir episodios que hasta ahora no habían sido sistematizados ni estudiados. Asimismo, para poner en diálogo a la cultura rock local con diferentes aspectos de la vida social, cultural y política de la Argentina de la segunda mitad de los años sesenta, se han consultado diversas revistas de información general, periódicos de distribución masiva, ensayos urbanos y políticos, literatura y filmes de ficción, como también tiras de humor gráfico y archivos fílmicos documentales.<sup>9</sup>

Con respecto a los antecedentes de esta investigación, resulta necesario remarcar que el análisis de las interconexiones entre la música y la ciudad ha ingresado de modo

---

<sup>7</sup> Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; Marina Franco, *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

<sup>8</sup> King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

<sup>9</sup> Para un detalle de las fuentes utilizadas consultar el apartado "Archivos y repositorios".

reciente en la agenda de los historiadores urbanos. Esta entrada tardía de la música en el campo de los estudios urbanos puede explicarse, como ha destacado Denis Cosgrove, por la predominancia epistemológica que ha ejercido lo visual por sobre lo auditivo en la comprensión del espacio.<sup>10</sup> Es por esto que los esfuerzos en el estudio de la ciudad han tendido a centrarse de modo predominante en el análisis de las formas visuales tales como la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, la fotografía o el cine. Al respecto, resulta sintomático que un trabajo como el de Carl Schorske, cuya contribución al “giro cultural” de la historia urbana resulta insoslayable, no haya considerado estudiar en la Viena de fin de siglo a la ópera o el atonalismo, en una ciudad que, como Max Graf la describió, se constituyó como la capital musical de Europa.<sup>11</sup>

Fue en el campo de la geografía cultural donde surgieron los primeros trabajos preocupados por conectar los procesos urbanos y espaciales con el sonido en general y la música en particular. Partiendo de la premisa de la importancia de todos los sentidos que se involucran en la experiencia del espacio, distintos investigadores han indagado en la percepción sonora del territorio, en el paisaje sonoro o *soundscape*, donde los sonidos y los ruidos urbanos se convierten en las variables principales para la comprensión de la experiencia urbana.<sup>12</sup>

Asimismo es posible identificar una serie de trabajos que, desde una perspectiva histórica, han indagado en las influencias recíprocas entre las transformaciones urbanas y las prácticas musicales. Se trata de estudios que tienden a desdibujar las fronteras disciplinares: historiadores urbanos, geógrafos culturales y musicólogos, entre otros, han coincidido en su interés por examinar las prácticas musicales en términos de espacio y movimiento. Centrándose de modo privilegiado en las ciudades europeas y norteamericanas, se ha abordado de modo variado las vinculaciones entre la música, las identidades espaciales, las formas de representación del territorio y la localización

---

<sup>10</sup> Denis Cosgrove, Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista, en Revista de la A.G.E., N° 34, 2002, pp. 63-89. Sobre esta cuestión también consultar: Donald Lowe, Historia de la percepción burguesa, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>11</sup> Carl Schorske [1981], *La Viena fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011; Max Graf, *Leyenda de una ciudad musical. Historia de Viena*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947; Markian Propovych, “Introduction: Music, the city and the modern experience”, *Urban History*, Vol. 40, n° 4, noviembre 2013, pp. 597-605; Esteban Buch, *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

<sup>12</sup> Sara Cohen, “Sounding out the city: Music and the sensuous production of place”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, n° 4, 1995, pp. 434-446; Susan Smith, “Soundscape”, *Area*, vol. 26, n° 3, Septiembre 1994, pp. 232-240; David B. Knight, *Landscapes in music. Space, Place, and Time in the World's Great Music*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2006; Lily Kong, “Music and Cultural Politics: Ideology and Resistance in Singapore” en *Transactions of the institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, N° 4, 1995, pp. 447-459;

ciudadina de las prácticas musicales.<sup>13</sup> También se ha mapeado geográficamente a los distintos géneros musicales para trazar sus recorridos, sus rutas, sus puntos de focalización y circulación a nivel local, internacional y hasta global en algunos casos.<sup>14</sup> Otra serie de estudios, a través de un acercamiento más formal a las letras y al contenido explícito de las canciones, ha buscado los indicios de una imaginación geográfica que signifique a la ciudad.<sup>15</sup> La reflexión académica también ha reparado en la construcción de identidades espaciales, nacionales o barriales a través de distintos géneros musicales.<sup>16</sup> Por su parte, los estudios de audiencia se han centrado en el análisis de las transformaciones en los modos de audición de la música y los espacios de concierto para analizar las formas de poder instituidas a través de ellos o bien, la composición social de las audiencias a través de sus lugares de origen.<sup>17</sup>

Para el caso argentino, se cuentan con algunos antecedentes. Los estudios sobre el tango fueron los primeros trabajos en poner en paralelo los procesos urbanos con las

<sup>13</sup> Charles Hamm, *Putting Popular Music in Its place*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; George O. Carney (ed.), *The Sounds of People and Places. A geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003; John Connell & Chris Gibson, *Soundtracks. Popular Music, identity and place*, Nueva York, Routledge, 2003; Sara Cohen, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Aldershot, Ashgate, 2007; Laure Gautier & Mélanie Traversier, *Mélodies Urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008; Marion Leonard & Robert Strachan (eds.), *The Beat Goes On. Liverpool, Popular Music and the Changing City*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010; Richard Elliot, *Fado and the Place of Longing. Loss, Memory and the City*, Farnham, Ashgate, 2010.

<sup>14</sup> Larry R. Ford, "Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock and roll music", *Journal of Geography*, Vol 70, n° 70, 1971, pp. 455-64; Frances R. Aparicio & Cándida F. Jaquez, *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/America, Vol. 1*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003; Joseph Heathcott, "Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: Tracing the routes of the ska", *Radical History Review*, n° 87, 2003, pp. 183-206; Nancy Priscilla Naro, Roger Sansi-Roca & David H. Treece, *Cultures of Lusophone Black Atlantic*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>15</sup> Pamela Moss, "Where is the Promised Land?: Class and gender in Bruce Springsteen's rock lyrics" en *Geografiska Annaler: Series B., Human Geography*, vol. 74, n° 3, 1992, pp.167-187; Stephen A. King, *I'm Feeling the Blues right now: Blues Tourism and the Mississippi Delta (American Made Music Series)*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011.

<sup>16</sup> Roger Fiske, *Scotland in music: An European Enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983; Alun Howkins, "Greensleeves and the idea of national music", en Raphael Samuel, *Patriotism: the making and unmaking of british national identity, Volume III, National fictions*, London, Routledge, 1989; Martin Stokes, *Ethnicity, identity and music: the social construction of place*, Oxford, Berg, 1994.

<sup>17</sup> Penelope Woolf, "Symbol of the second empire: cultural politic and the paris opera house" en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (Eds.), *The iconography of landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 214-35; Adam Mestyan, "Power and music in Cairo: Azbakiyya" *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 681-704; Gesa Zur Nieden, "The internationalization of musical life at the end of the nineteenth century in modernized Paris and Rome", *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 663-680; Jan Hein Furnée, "Le bon public de la Haye. Local governance and the audience in the French opera in The Hague, 1820-1890", *Urban History*, n° 40, noviembre 2013, pp 625-645; Joonas Jussi Sakari Korhonen, "Urban Social space and the development of public dance hall culture in Vienna, 1780-1814 en *Urban History*, n° 40, noviembre 2013, pp. 606-624; Merih Erol, "Surveillance, urban governance and intimacy in late Ottoman Istanbul: spying on music and entertainment during the Hamidian regime" en *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 706-725.

prácticas culturales asociadas a su producción y consumo. Uno de los ejemplos más valiosos lo constituye *La ciudad del tango* de Blas Matamoro quien indagó a través de la lírica, los lugares de baile e incluso los edictos policiales, configuraciones alternativas de esta ciudad en distintos períodos históricos.<sup>18</sup> En esta misma línea, pero enfocándose de modo exclusivo en las letras, Mario Sabugo ha indagado en los diversos imaginarios del habitar construidos simbólicamente por el tango.<sup>19</sup> También se destacan otras investigaciones que, aunque no están centradas de modo exclusivo en el tango, lo incluyen como variable en el estudio de la imaginación de la ciudad o el espacio nacional.<sup>20</sup>

Otro de los géneros musicales que, por su literal anclaje en un espacio urbano bien definido, despertó en Argentina el interés de los académicos fue la cumbia villera. A partir de ella se ha podido tender puentes entre la cultura popular local y las influencias culturales de la inmigración trabajadora de países fronterizos como Bolivia y Paraguay a partir de la década de 1990. Las condiciones urbanas en las que este tipo de género se desarrolla y las prácticas culturales específicas que allí tienen lugar no fueron omitidas como factores explicativos, ni tampoco su rápida difusión hacia otros sectores de la sociedad.<sup>21</sup>

Con respecto a los estudios vinculados a la historia social y cultural del rock, se cuenta en Latinoamérica con una serie de productivos estudios. En estos trabajos existe consenso en interpretar al rock como una cultura, es decir no sólo como un género musical sino también como un conjunto de prácticas y valores específicos.<sup>22</sup> En esta línea, predominan los estudios sobre la llegada del rock a los diversos contextos nacionales en el marco de la creciente influencia cultural de Estados Unidos en el subcontinente entre 1950 y 1960. Se ha reparado en las formas de apropiación local de este género extranjero, en su capacidad de forjar identidades nacionales y en las tensiones entre industria cultural y contracultura juvenil. Asimismo, se ha indagado en

---

<sup>18</sup> Blas Matamoro, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.

<sup>19</sup> Mario Sabugo, *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*, Buenos Aires, Editorial Café de las Ciudades, 2013.

<sup>20</sup> Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 361-386; Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>21</sup> Daniel Míguez y Pablo Semán, *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.

<sup>22</sup> Por el contrario, en el campo de la musicología latinoamericana, el interés ha estado puesto en el estudio del rock como género musical, analizando entre otros temas la hibridación de ritmos o la mediatización musical producida por las nuevas tecnologías y la industria cultural. Juan Pablo González, "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?", *Trans. Revista transnacional de música*, n° 12, 2008.

la recepción que hicieron otros actores, en especial, los sectores nacionalistas y de izquierda en su crítica al cosmopolitismo. También se ha reparado en las diferentes formas de criminalización que el estado y los sectores más conservadores de la sociedad hicieron de su consumo.<sup>23</sup>

En Argentina, el estudio de la cultura rock durante sus primeros años constituye un área aún en formación. Los primeros trabajos que historiaron el surgimiento del rock fueron escritos por los protagonistas y periodistas de esta generación, por lo tanto sus trabajos constituyen historias “desde adentro” cuyo tono celebratorio tiende a ser escasamente crítico.<sup>24</sup> En cambio, los trabajos de Pablo Alabarces y Mirta Varela, centrados en el análisis discursivo de la poesía de las canciones, fueron pioneros en hacer del rock un objeto legítimo de investigación entre los académicos locales.<sup>25</sup>

Con todo, el ingreso del rock al campo de la historia social y cultural fue desarrollado por Sergio Pujol y más recientemente por Valeria Manzano. En sus investigaciones se ha estudiado la relevancia del rock en la formación transnacional de la cultura juvenil, en la juvenilización de la cultura de masas y la formación de identidades culturales y políticas alternativas. En estos trabajos se sugiere –aunque sin profundizar- la necesidad de comprender este proceso a partir de las tensiones entre la construcción de imaginarios nacionales y las prácticas y simbolizaciones forjadas en torno a la ciudad de Buenos Aires.<sup>26</sup> En este sentido, el libro *Buenos Aires y el rock*

<sup>23</sup> Eric Zolov, *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture*, California, University of California Press, 1999; Christopher Dunn, *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* North Carolina, The University of North Carolina Press, 2001; Leu Lorraine, *Brazilian Popular Music. Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*, Aldershot, Ashgate, 2006; Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández L’Hoeste & Eric Zolov, *Rockin’ Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004; José Luis Pacheco y Enrique Blanc, “Rock mexicano: breve recuento del siglo XX” en Aurelio Tello (Coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010; Hernando Cepeda Sánchez, *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles en la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2012.

<sup>24</sup> Miguel Grinberg, *La música progresiva (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Editorial Convergencia, 1977; Juan Carlos Kreimer, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970; Pipo Lernoud, *Tanguito y La Cueva*, Buenos Aires, Ipesa, 1993; Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993.

<sup>25</sup> Pablo Alabarces y Mirta Varela, *Revolución mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988; Pablo Alabarces, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.

<sup>26</sup> Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002; Sergio Pujol, *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens, 2007; Valeria Manzano, “Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966”, en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 19-60; Valeria Manzano, “Rock nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976”, *The Americas*, n° 70:3, Enero 2014, pp. 393-427.

editado por la Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires constituye un original antecedente para esta investigación.<sup>27</sup>

Por último, esta tesis se inserta dentro de un campo de estudios en renovación: la “historia reciente” que, centrada originalmente en la cuestión política y militante y en las marcas traumáticas que ha dejado la última dictadura militar en Argentina, ha tendido, en los últimos años, a ampliar sus horizontes hacia el estudio de la cultura, la sociedad y la vida cotidiana.<sup>28</sup> En este marco, el grupo de investigación al que pertenezco, *Arqueología de la Contemporaneidad. Cultura del Espacio, cultura política en la ciudad rioplatense* se ha desarrollado desde el año 2010 como un espacio de investigación cuya pretensión es aprovechar los avances en el estudio del pasado inmediato para profundizar en aspectos vinculados con la historia cultural y material de la ciudad que aún no han sido indagados.

Esta tesis está organizada en tres capítulos. En el primero propongo una lectura de las condiciones que hicieron posible el desarrollo de una cultura rock local en el espacio social de la ciudad de Buenos Aires. Para esto estudio cómo los jóvenes rockeros ocuparon materialmente a la ciudad y me detengo en la importancia que tuvo la ciudad de Buenos Aires en la formación de una novedosa cultura rock. Cartografió las prácticas de los rockeros, sus circuitos urbanos y sus ámbitos de sociabilidad con el objetivo de comprender cómo los pioneros del rock “rebelde” en Argentina promulgaron una forma específicamente rockera de transitar por el espacio urbano. Asimismo examino cómo con la creciente ampliación del público se fueron transformando las formas y los espacios típicos de representación musical.

En el segundo capítulo, me traslado de las prácticas urbanas a las representaciones simbólicas e indago en las figuras de la ciudad y la naturaleza presentes en la estética rockera. Aquí examino cómo la imagen que produjeron sobre la ciudad desde la música, las letras de las canciones y la gráfica de los discos se contradijo con la pretensión de convertir a la música rock en el género musical que, relevando al tango, daría identidad a Buenos Aires. Indago en el imaginario antiurbano

---

<sup>27</sup> Adriana Franco, Gabriela Franco y Darío Calderón, *Buenos Aires y el rock*, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 2006. Asimismo en Ana Sánchez Trolliet, “Buenos Aires Beat: a topography of rock culture in Buenos Aires, 1965-1970”, *Urban History*, Cambridge, *first view*, octubre 2013, pp. 1-20, se presenta un avance de las principales hipótesis que aquí se postulan.

<sup>28</sup> Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común...*; Isabella Cosse, Karina Felitti, Valeria Manzano, *Los '60 de otra manera...*; Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010; Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco, Mariana Iglesias, Daniel Lvovich (compiladores), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2010; Marina Franco, *Historia reciente. Perspectivas para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

del rock, en su estética pastoral y en su relación con una serie de producciones culturales más vastas producidas en el ámbito internacional y local que inspiraron al imaginario rockero y le ofrecieron una visión crítica de la experiencia metropolitana vinculada a la vida cotidiana de unas desprestigiadas clases medias.

Por último, el tercer capítulo está dedicado al estudio de la imaginación del espacio nacional. Hacia el fin del ciclo estudiado y a diferencia de lo que había ocurrido en los primeros años, una nueva pretensión estuvo en la mira de los jóvenes rockeros, convertir a su música en un producto cultural capaz de dar identidad al país entero. Mucho antes de que el mote de “rock nacional” fuera asociado de modo directo con la cultura rock local, indago en el contexto político y cultural en el que se desarrolló esta pretensión nacionalizante. En el marco de la creciente politización de amplios sectores de la juventud y en un difundido clima anti-imperialista en el que se distinguía entre una “Argentina verdadera”, identificada con las provincias del interior, y otra “Argentina falsa”, apostada en una Buenos Aires cosmopolita, estudio la recuperación de las tradiciones musicales del interior del país y el particular “cosmopolitismo nacional” sugerido por los cultores del rock.



## Capítulo 1

### “Buenos Aires Beat” Topografía de la cultura rock en Buenos Aires

El 4 de agosto de 1966 el semanario sensacionalista *Así* publicó una crónica sobre un grupo de “jóvenes aristocráticos” que algunos días atrás habían cantado “temas prohibidos” con abundantes “dosis de sexo y amor libre” en la “distinguida esquina de Arroyo y Esmeralda a pocos pasos de la aristocrática boîte Mau-Mau”.<sup>1</sup> Se trataba de un “concierto callejero” durante la madrugada en el que un grupo de muchachos de la “alta sociedad” porteña “ocuparon la fuente existente en dicha esquina y [...] continuaron una rara danza que había empezado en la vereda.” En la nota se incluía una gran cantidad de fotos donde podía verse a un grupo de muchachos con instrumentos musicales acompañados de unas jovencitas vestidas con cortas minifaldas a las que les daban besos y abrazos mientras bailaban “desenfrenadamente” en “posturas escandalosas” dentro de la fuente. El magazine presentaba a estos jóvenes como integrantes de un “un conjunto ‘nuevaolero’ cuyo nombre es altamente inquietante: ‘Los Beatniks’”. Se los definía como seguidores de “la línea de sus homónimos norteamericanos y europeos, conocidos por su rebeldía ante las normas sociales” y se describía a los integrantes del grupo como “hijos de altos funcionarios y pertenecientes a familias muy conocidas en elevados círculos sociales bonaerenses”. Se trataba de Mauricio “Moris” Birabent, “Pajarito Zaguri”, Alberto Fernández y Antonio Pérez Estévez. En la entrevista, el periodista les preguntaba por qué cantaban canciones que les causaban problemas y ellos argumentaban que “no podemos ir contra lo que sentimos, no nos importan las consecuencias, sino expresar lo que pensamos de este mundo en el que nos obligan a vivir” y remataban su argumento alegando que

Queremos grabar y no nos dejan, somos rechazados en cada grabadora que pisamos. Pero seguiremos cantando cosas cada vez más fuertes, aunque nos echen o nos metan presos. No tenemos miedo a nada, queremos terminar con estas rutinas de una vez por todas.<sup>2</sup>

Este episodio que culminó cuando la policía llegó a la conflictiva esquina e invitó a los jóvenes a “circular”, formó parte, en realidad, de una estrategia publicitaria. A principios de junio de 1966, Los Beatniks habían grabado en la discográfica *Columbia*

---

<sup>1</sup> Ésta y las siguientes citas corresponden a “Escándalo en la aristocracia”, *Así Segunda*, n° 169, 4 de agosto de 1966, pp. 2-5. Este episodio también fue registrado en J.R.E., “Beatniks. Made in Argentina”, *Gente y la actualidad*, n° 54, 4 de agosto de 1966, pp. 24-26.

<sup>2</sup> “Escándalo en la aristocracia”, p. 5.

*Broadcasting System* (CBS) su primer corta duración que incluía las canciones “Rebelde” y “No finjas más”. La discográfica había lanzado unas 600 placas al mercado, pero su negativa en promocionar el disco redundó en unas magras ventas. Por esto, los músicos decidieron emprender una serie de acciones callejeras con el objetivo de difundir su producción. La primera fue un paseo por la Avenida Corrientes a bordo de una *pick-up*. En la caja de la camioneta, los músicos con sus instrumentos y con unos carteles que anunciaban el disco recién editado, cantaban sus canciones mientras transitaban por la avenida. Si bien fueron muchos los curiosos transeúntes que, interrumpiendo el tránsito, se acercaron al recital móvil para ver qué era lo que estaba pasando, Los Beatniks no consiguieron engrosar demasiado las ventas de su primer simple.<sup>3</sup> El episodio publicado en la revista *Así* constituyó una segunda parte de esta campaña publicitaria. Sin embargo, esta estrategia tampoco logró su cometido ya que la revista, que había alcanzado a distribuirse en todo el país, fue censurada por el gobierno militar del General Onganía. Las copias fueron secuestradas arguyendo que sus fotografías con jóvenes apretujados, chicas en minifalda y bailes dentro de una fuente eran “inmorales y obscenas”.<sup>4</sup> Los Beatniks, pese a sus ingeniosas estrategias de venta, sólo vendieron unos 200 ejemplares y su repercusión fue más visible en la sección “policiales” de los diarios que en las bateas de las disquerías.<sup>5</sup>

Estos acontecimientos ponen de manifiesto los inicios de una nueva dinámica en la producción y circulación de la música juvenil, en especial de un género musical que dejaría de ser conocido como “nueva ola” para comenzar a llamarse “música beat” primero, luego “pop”, “música progresiva” y finalmente “rock”. A partir de la segunda mitad de la década de 1960, un puñado de jóvenes músicos y poetas reaccionó contra las formas predominantes de producir música joven en Argentina. Argumentando que las discográficas anulaban las posibilidades de innovación creativa y manipulaban la producción musical para crear modelos de juventud alegre y complaciente, defendieron a la práctica musical como un producto artístico que debía ser auténtico y capaz de expresar los verdaderos sentimientos de la generación joven. Esto suponía contrariar las prácticas hegemónicas de las grabadoras y las productoras musicales que preferían los

---

<sup>3</sup> Un registro fílmico sobre esta intervención puede consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=u9aWmgx1r-k>. Última visita, 15 de mayo de 2013.

<sup>4</sup> Juan Carlos Kreimer, *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina 1966-2006*, Buenos Aires, Ediciones Musimundo, 2006, p. 10.

<sup>5</sup> “Apresóse a los integrantes de un conjunto musical”, *La prensa*, 1 de agosto de 1966, p. 11.

ritmos de moda, construían las personalidades artísticas de los músicos e incluso monitoreaban el contenido de las letras de las canciones.<sup>6</sup>

Un grupo de jóvenes músicos en formación (entre los que se contaban los integrantes del grupo Los Beatniks como también Félix “Litto” Nebbia, Javier Martínez, Miguel “Abuelo” Peralta, José Alberto “Tanguito” Iglesias, Alejandro Medina, el poeta Alberto “Pipo” Lernoud y luego, Luis Alberto Spinetta, Claudio Gabis y Gustavo Santaolalla, entre otros) promovió un “giro rebelde” en la música juvenil. Este grupo tendió a forjar una imagen de sí mismo por completo opuesta a la de aquellos músicos catalogados como mediáticos y comerciales como los “nuevaoleros” Club del Clan o los conjuntos que en el contexto de difusión mundial de The Beatles emulaban sin mediaciones a los “fabulosos cuatro”. Esta voluntad de no respetar las tendencias generales del mercado para desarrollar un estilo creativo propio, fue convirtiendo al rock en una vía de expresión de tipo contracultural y alternativa.<sup>7</sup> En sintonía con las nuevas manifestaciones musicales que llegaban desde Gran Bretaña y Estados Unidos, la sensibilidad poética de la *Beat Generation*, la preocupación por la ecología, el amor libre y el pacifismo, los rockeros argentinos rechazaron los valores imperantes y promovieron un tipo de identidad caracterizada por el ser joven consciente que pretendía convertirse en la portavoz de una juventud inconformista.<sup>8</sup>

Su voluntad de grabar sus propias canciones, de tener potestad sobre las letras y la duración de las canciones, de componer sus propias melodías y de cantar rock en castellano constituía una rareza en la industria juvenil local. Por esto, durante los primeros años, estos jóvenes quedaron relativamente marginados del gran mercado. Aunque editaron sus primeras canciones en las grandes discográficas y participaron de las pruebas de “talentos musicales” que estas empresas convocaban, la producción, el consumo y la circulación de su música quedaron restringidos a un público reducido de espectadores y músicos, difícilmente diferenciables entre sí. De modo que durante los primeros años, los pioneros del rock local fueron un grupo pequeño y relativamente homogéneo que se identificó a sí mismo como una bohemia y una vanguardia artística dentro de la música juvenil.

---

<sup>6</sup> Valeria Manzano, “Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966”, en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 19-60.

<sup>7</sup> Sergio Pujol, *Las ideas del rock*, Rosario, Homo Sapiens, 2007.

<sup>8</sup> Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1968.

Como demuestra el episodio de Los Beatniks, su marginalidad dentro de la industria de la música juvenil local contribuyó al desarrollo de una serie de prácticas novedosas y originales que dieron lugar a la formación de una cultura específica que trascendió la cuestión musical. En esta tarea, la ciudad de Buenos Aires tuvo un papel fundamental puesto que durante estos años se convirtió en el epicentro privilegiado de producción y consumo de una “música rebelde” que tendió a definir sus marcos identitarios a partir de su particular forma de apropiación del espacio urbano.

Teniendo en cuenta esto, en este capítulo analizo cómo, en la configuración de una cultura rock que se pretendía contestataria, los productores y consumidores de rock ocuparon materialmente a la ciudad de Buenos Aires. Esto supone cartografiar las prácticas de los jóvenes rockeros en la ciudad, sus circuitos urbanos, sus ámbitos de sociabilidad y también examinar la evolución de los lugares y las formas típicas de exposición pública de este género musical, es decir, los recitales. Se pretende indagar en las influencias recíprocas entre el espacio urbano y la cultura rock entre 1965 y 1970 para comprender cómo el espacio urbano condicionó la producción de la música rock local y también cómo las formas de apropiación y circulación que este grupo de jóvenes emprendió en la ciudad de Buenos Aires determinaron su estética, su ideología y sus vínculos con la cultura local del momento, dando por resultado la formación de una identidad propia que rápidamente se convirtió en una cultura autónoma y específica que tendría en los recitales a su lugar de encuentro privilegiado.

En el ciclo aquí estudiado, es posible identificar dos etapas: una, que se extiende desde 1965 hasta 1967 y otra que abarca entre 1968 y 1970. En el primer apartado de este capítulo, me detengo en los primeros años para estudiar las condiciones que hicieron posible el surgimiento de una cultura rock en la ciudad de Buenos Aires. Para esto analizo cómo un reducido grupo de jóvenes inauguró los primeros espacios de encuentro específicamente rockeros y desarrolló un conjunto de prácticas urbanas que se convirtieron en la marca identitaria de este colectivo.

En el apartado siguiente, estudio el segundo ciclo, caracterizado por una notable ampliación en la cantidad de los productores como también de los consumidores de este género. En este sentido, se destaca la inserción del grupo fundacional de los rockeros en el característico itinerario cultural de la vanguardia porteña en el microcentro de la ciudad. La extensión del público, por su parte, fue producto de un doble proceso: por un lado, del acercamiento de los músicos con otros artistas y promotores culturales no

vinculados con la práctica musical; y, por el otro, de la creciente presencia de los músicos “rebeldes” en la radio, la televisión y las revistas.

El tercer apartado está destinado a analizar las transformaciones en las formas de representación musical. En el camino hacia la masificación del género, el formato de los recitales no fue siempre el mismo. Las características de la puesta en escena y los lugares de concierto se fueron transformando al tiempo se modificaba el público. Teniendo en cuenta que durante el ciclo aquí analizado los espectadores de rock pasaron de 50 a 30.000 personas, se analiza la evolución del recital como un lugar de encuentro específicamente rockero que con el paso del tiempo le fue quitando protagonismo a otros espacios de sociabilidad que habían sido predominantes durante los primeros años.

Por último, en el cuarto apartado, estudio el fin de la presencia de los rockeros en el itinerario de vanguardia del microcentro porteño a la luz del proceso de creciente radicalización política de fines de la década del sesenta. Se pretende demostrar cómo a diferencia de otros grupos artísticos que proponían desdibujar las tradicionales fronteras entre el “arte”, la “vida” y la “política”, la cultura rock pareció reforzar estas distinciones y logró una autonomía cultural hasta entonces inédita.

### **1.1. “Yo me iré a naufragar”: las primeras prácticas de la cultura rock en Buenos Aires**

La ciudad de Buenos Aires ocupó un lugar central en los años formativos de la cultura rock local ya que en tanto capital de un país culturalmente centralizado era el destino principal – aunque no el único – de cualquier artista que quisiera alcanzar popularidad a nivel nacional. Por otra parte, su condición de género musical “importado” y la ausencia de una tradición local en su producción, reforzaron aún más la necesidad de permanecer en la capital para acceder a las novedades del género, los equipos de sonido y los instrumentos, no tan fáciles de conseguir en las ciudades del interior. Por esto, en los primeros años, el rock que por aquel entonces todavía se reconocía como “nuevaola”, “música beat” o “música joven”, asumió un carácter fundamentalmente porteño y Buenos Aires se convirtió en el centro de producción y consumo privilegiado de este género musical.

El cantante de Los Gatos, Félix “Litto” Nebbia, que había comenzado desde muy joven a trabajar de la música junto a sus padres cantando canciones melódicas, boleros y tangos en bares de Rosario, recuerda de cuando se presentaba en su ciudad natal con su conjunto de “música eléctrica” en los primeros años de la década del sesenta que

[...] los dos grupos más importantes de unos cuarenta que habría en Rosario, [...] tocaban todos los domingos en el Club Francés, donde había una maratón de siete u ocho horas de conjuntos [...]. El trabajo que allí se hacía era comiquísimo porque se trataba de hacer fondo, relleno, para que viniera domingo por medio una figura de Buenos Aires. Tenías que tocar atrás, cubrir los baches. Llegaba el tipo de Buenos Aires y te sacaban de una patada del escenario.<sup>9</sup>

Inclusive en una ciudad como Rosario, las condiciones para hacer música rock eran precarias, por eso en 1965 Litto Nebbia junto con otros rosarinos “bajaron a la ciudad” para probar suerte en el mercado discográfico y reeditaron en Buenos Aires la versión rosarina de *Los Wild Cats* como Los Gatos Salvajes primero y luego, como Los Gatos.<sup>10</sup>

Los Gatos Salvajes se instalaron en Buenos Aires luego de que *Escala Musical* les contratara por intermedio del productor Juan Carlos Bayón para tocar en vivo en los bailes de fin de semana y en el programa de televisión homónimo los domingos al mediodía.<sup>11</sup> El contrato les incluía alojamiento en un hotel, un salario y aseguraba varias presentaciones en vivo en distintos clubes de barrio.<sup>12</sup> Las recurrentes presentaciones de Los Gatos Salvajes en el programa de televisión les permitió grabar un simple y un larga duración con canciones propias cantadas en castellano en la discográfica *Music Hall*.<sup>13</sup> Sin embargo, como menciona Nebbia, “teníamos laburo porque existía La Escala, pero a la gente no le gustaba. En la revista *Tía Vicenta* decían que era mersa cantar en castellano. Nosotros salíamos en la lista de los conjuntos mersas”.<sup>14</sup> Al año siguiente, la Escala Musical cancela su programa de televisión y el grupo pierde su contrato. Ante la incertidumbre de algunos de los integrantes sobre su futuro económico, Los Gatos Salvajes se disuelven y sólo permanecen en Buenos Aires dos de sus músicos, Nebbia y Fogliata, quienes perseveran con la idea de triunfar en Buenos Aires.

Un itinerario parecido, pero desde los suburbios hacia la capital, fue emprendido por otros músicos como Miguel “Abuelo” Peralta y Alberto “Tanguito” Iglesias. El

<sup>9</sup> Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008, p. 74.

<sup>10</sup> “Bajamos a la ciudad” era la expresión que utilizaban para referirse a su llegada a Buenos Aires. En 1970 le dará título a una canción: Los Gatos, “Por qué Bajamos a la Ciudad”, *Rock de la Mujer perdida*, RCA, 1970.

<sup>11</sup> La Escala Musical fue una compañía local fundada en 1954 que contaba con programas radiales y televisivos y organizaba cada fin de semana multitudinarios bailes populares. Andrés E. Jimenez, “La Nueva Ola y la explosión del mercado discográfico”, *Todo es Historia*, n° 421, agosto 2002, pp. 6-17.

<sup>12</sup> Entrevista a Litto Nebbia, en Argentina Beat, Dir. Hernán Gaffet (2006); “Litto: Los jingles de la soledad”, Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*, p. 76

<sup>13</sup> Los Gatos Salvajes, *Dónde vas*, simple, Music Hall, 1965 y Los Gatos Salvajes, *Los Gatos Salvajes*, Music Hall, 1965

<sup>14</sup> Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*, p. 77. El calificativo de mersa aludía a la falta de sofisticación cultural y se asociaba a los consumos culturales de los sectores populares

primero era hijo natural de una salteña que llegó a la ciudad de Buenos Aires en busca de empleo en la década de 1940. Como contrae tuberculosis, Miguel pasa sus primeros años en el preventorio de madres tuberculosas Manuel Rocca en el barrio de Devoto. Algunos años después es adoptado provisoriamente por el director del establecimiento y su mujer, donde se instalan en una coqueta cuadra del barrio de San Telmo hasta que su madre finalmente se recupera y lo lleva a vivir con ella a Munro, donde transcurre el resto de su infancia y adolescencia.<sup>15</sup> La trayectoria de “Tanguito”, es similar. Provenía de una familia de inmigrantes españoles que vivió primero en Gualeguaychú en la provincia de Entre Ríos y luego se mudó al conurbano bonaerense, al barrio obrero de Caseros. Su padre trabajaba como vendedor ambulante de artículos de mercería en las ferias de Caseros, Santos Lugares y Sáez Peña.<sup>16</sup>

Pese al papel destacado que estos personajes tuvieron en el desarrollo de la cultura rock local, fueron casos excepcionales. La mayoría de los músicos y poetas pertenecientes a esta generación provenían de familias de clase media acomodada, concurrían a escuelas más o menos prestigiosas y vivían en zonas céntricas de la ciudad. Miguel Cantilo, por ejemplo, oriundo de Belgrano, se caracteriza en su autobiografía como proveniente de “un barrio cheto” aunque advierte que “había más de un músico que era de esa zona”.<sup>17</sup> Este fue el caso de los músicos de Almendra, Emilio del Guercio y Luis Alberto Spinetta, quienes se conocieron en las aulas del colegio católico San Román de las Barrancas de Belgrano.<sup>18</sup> Claudio Gabis, que pasó su infancia en el barrio porteño de Caballito se define a sí mismo como perteneciente a “una clase muy burguesa que iba al Colegio Nacional Buenos Aires” y describe a la familia de Javier Martínez, el baterista de Manal, como “una clase media con atisbos de bohemia: su padre era un intelectual, un tipo pensante formado en la universidad de la calle, pero muy ilustrado”.<sup>19</sup> Por otra parte, el cantante Moris destaca la reputación de su institución educativa y en una entrevista para una revista juvenil remarca que se educó en un colegio inglés porque “mis padres tenían la suficiente plata como para mandarme

---

<sup>15</sup> Juanjo Carmona, *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas S.A., 2003.

<sup>16</sup> Víctor Pintos, *Tanguito la verdadera Historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993, p. 26.

<sup>17</sup> Miguel Cantilo, *¡Chau Loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 20.

<sup>18</sup> En una entrevista periodística Luis Alberto Spinetta recuerda: “Todos vivíamos prácticamente en fila: yo en Arribeños entre Congreso y Quesada; tres cuadras para el lado de Olivos, en Arribeños y Pedraza vivía Edelmiro; tres cuadras a la izquierda, en Arribeños y Monroe, vivía Rodolfo, en Montañeses y Echeverría, vivía Emilio” en “El mundo entre las manos. Luis Alberto Spinetta cuenta la historia de Almendra”, *Página/12*, 21 de noviembre de 1999, p. 20.

<sup>19</sup> Entrevista personal con Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012.

a un instituto de esa categoría: era fino, bacán, [...] te enseñaban el *fair play* y gustaban de los apellidos complicados”.<sup>20</sup>

Tal vez fuera por esto que en las primeras apariciones en la prensa los rockeros fueron catalogados como jóvenes “aristocráticos” de “doble apellido”.<sup>21</sup> Sin embargo, muchos pretendieron “desaburguesarse” y abandonaron sus cómodos livings familiares para mudarse a modestas pensiones, casonas comunitarias o prefirieron no tener domicilio fijo y dormir en hoteles alojamiento, plazas o casas de amigos. De particular relevancia en las memorias de los músicos fue la Pensión Residencial Norte. Allí convivían los integrantes de Los Beatniks, el letrista Alberto “Pippo” Lernoud junto a Miguel Abuelo y otros estudiantes del interior del país.<sup>22</sup> La pensión que estaba ubicada en el pasaje Seaver, actualmente demolido para dar lugar a la ampliación de la Avenida 9 de Julio, era una típica casa “chorizo” de principios de siglo con múltiples habitaciones que desembocaban en un gran patio. Allí los huéspedes componían y ensayaban sus canciones y también invitaban a amigos a demorarse en largas tertulias musicalizadas.

Estos primeros intercambios comenzaron a dar forma a una bohemia juvenil congregada en torno al común interés por hacer de la música rock, la poesía beatnik, el surrealismo y el folk, no sólo un estilo sino también un medio de vida. La camaradería artística de este grupo de jóvenes músicos, su desafío a las convenciones, su rechazo a la ética burguesa, su convicción de pertenecer a un sector social diferenciado del resto por su juventud, su pretendida pobreza y su decisión de dedicar su vida al arte, hacen posible definir a este grupo como forjadores de una bohemia en la Buenos Aires de los años sesenta.<sup>23</sup> Definir a los pioneros locales del rock como partícipes de una bohemia supone pensar en dos cuestiones paralelas aunque no por completo aisladas: por un lado, en su voluntad de transformar los modos hasta entonces predominantes de producir y consumir música juvenil; y, por el otro, en el conjunto de prácticas que resultaron definitorias para la formación de una identidad colectiva. Así, en la búsqueda del “arte de vivir” del músico, una serie de cuestiones relativas a su lugar dentro del

---

<sup>20</sup> “El mundo frente a mí”, *Pelo*, nº 4, mayo 1970, p. 36.

<sup>21</sup> “Escándalo en la aristocracia”, *Así Segunda*, nº 169, 4 de agosto de 1966, pp. 2-5.

<sup>22</sup> Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993 y Ezequiel Ábalos, *Rock de Acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*, Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2009.

<sup>23</sup> Pablo Ansolabehere, “Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)”, *Prismas*, vol. 16, nº 2, Bernal, diciembre de 2012, pp. 179-86.



espacio social y a su función dentro de la cultura juvenil de la época, tuvieron que ser definidas.<sup>24</sup>

La música beat local comenzó a alcanzar notoriedad y aceptación pública recién a partir de 1967 cuando el simple “La Balsa” de Los Gatos se convirtió en un relativo éxito comercial que vendió unas 250.000 placas y ocupó los primeros puestos en los rankings radiales.<sup>25</sup> Hasta entonces, no obstante, la masificación del género y el desarrollo de la cultura del recital como ámbito de encuentro específicamente rockero, constituían horizontes lejanos. En ese marco, los primeros productores del rock pusieron en práctica un modo de apropiación de la ciudad, el “nafragio”, que convirtió a la calle en un lugar de permanencia y sociabilidad expandido más que en un mero espacio de circulación, e hicieron del andar una práctica estética por derecho propio. Como ha apuntado Francesco Careri, el andar tiene una larga trayectoria en la historia cultural de las vanguardias artísticas europeas del siglo XX. A partir del dadaísmo y luego con el surrealismo y el situacionismo, el hecho de atravesar la ciudad se constituyó como una herramienta crítica que desnaturalizó el acto de caminar y se presentó como una reacción a los tradicionales espacios consagradorios del arte tales como el museo y las galerías. Las caminatas por la ciudad de estos grupos de artistas convirtieron al espacio público en un objeto de arte en sí mismo que inauguró un nuevo tipo de comprensión simbólica del territorio capaz de definir regiones y fronteras internas en la ciudad.<sup>26</sup> De este modo, las prácticas urbanas de la cultura rock local en sus primeros años también pueden ser leídas como un episodio dentro de la historia de la Buenos Aires recorrida en el siglo XX. En efecto, otros artistas e intelectuales de vanguardia habían hecho de las caminatas una forma de exploración cultural. Por esto, para comprender la especificidad de la apropiación rockera del espacio urbano, me detengo en dos recorridos previos: el del grupo de escritores ligados a la revista *Martín Fierro* durante la década de 1920 y el de algunos intelectuales vinculados a la revista *Contorno* en 1950.

Durante los primeros años del siglo XX, Buenos Aires había asistido a una vertiginosa expansión de la trama urbana a partir de la extensión de la zona urbanizada,

---

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 92.

<sup>25</sup> Juan Carlos Kreimer y Carlos Polimeni, *Ayer nomás...*, pp. 24-27.

<sup>26</sup> Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. En este trabajo, Careri estudia cuatro momentos específicos en la historia del arte a partir de las caminatas de distintos colectivos de artistas. Con el objetivo de analizar los cambios en las formas de recorrer la ciudad y las mutaciones en la interpretación simbólica del paisaje urbano, Careri traza una historia que recorre la “ciudad banal” del dadaísmo, la “ciudad inconsciente y onírica” del surrealismo, la “ciudad lúdica y nómada” de los situacionistas y por último, la “ciudad entrópica” de Robert Smithson.

del tendido de cables eléctricos, de líneas de teléfono y de la ampliación de la red de transporte público. Estos nuevos cordones suburbanos cada vez más alejados del casco fundacional se convirtieron en los espacios de habitación de los sectores populares. A diferencia de las zonas más consolidadas del centro, se trataba de espacios fronterizos puesto que en ellos apenas podía diferenciarse el límite entre la zona urbanizada y la naturaleza pampeana.<sup>27</sup> Hacia 1920, estos cordones suburbanos constituyeron el *locus* de debates políticos y culturales destinados a definir el lugar que la periferia debía ocupar en la ciudad.<sup>28</sup>

En este contexto, los “rastrillajes” por los márgenes de la ciudad del grupo vinculado a la revista *Martín Fierro* tuvieron la paradójica pretensión de fundar, ante una ciudad en constante transformación, las bases de una tradición local como gesto de vanguardia. Esto supuso resignificar estéticamente aquellos paisajes precarios que no tardarían en desaparecer por los efectos de la modernización. Al convertirlos en la “esencia” de la joven Buenos Aires, contradijeron la tendencia dominante que los veía sólo como una realidad pasajera. Si bien los recorridos de Jorge Luis Borges junto con el fotógrafo Horacio Cópola, son los más citados y recordados, sus caminatas formaban parte de las célebres excursiones por los barrios periféricos de Buenos Aires a las que Leopoldo Marechal hizo referencia en su novela *Adán Buenosayres* de 1948.<sup>29</sup> En tono socarrón, allí se replicaba en clave literaria las expediciones nocturnas de “aventureros” y “artistas” (entre los que se contaba a Jorge Luis Borges, Xul Solar, Jacobo Fijman, Raúl Scalabrini Ortiz y el mismo Leopoldo Marechal) que en la década de 1920 tuvieron lugar en el barrio de Saavedra, en aquella “región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo” y “se alzan las últimas estribaciones de Buenos Aires, rancheríos sin cocer y antros de lato en cuyo interior pululan tribus de frontera que oscilan entre la ciudad y el campo”.<sup>30</sup>

Otra era la ciudad y los recorridos en la Buenos Aires de los años cincuenta. Hacia el fin del gobierno peronista, el campo intelectual había asistido a un triple proceso de

<sup>27</sup> Graciela Silvestri y Francisco Liernur, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993; James Scobie, *Del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar, 1977.

<sup>28</sup> Adrián Gorelik, *La Grilla y el parque, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

<sup>29</sup> Las caminatas de Jorge Luis Borges junto a Horacio Cópola han sido exhaustivamente abordadas por Adrián Gorelik: “Imágenes para una fundación mitológica” en *Punto de Vista*, año XVIII, n° 53, noviembre 1995, 20-25; *La Grilla y el parque...*, pp. 373-386; “Vanguardia y Clasicismo” en *Cópola + Zuviría. Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2006, pp. 8-21. También Beatriz Sarlo se ha referido a esta cuestión en *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

<sup>30</sup> Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, p. 157.

transformación caracterizado por una democratización surgida como resultado de la ampliación de la matrícula escolar y universitaria de la década anterior, el desembarco de nuevas corrientes teóricas como el existencialismo y el inicio de una revisión en clave nacionalista y menos crítica de la pasada experiencia peronista.<sup>31</sup> Las caminatas del “trío existencialista sartreano” integrado por Oscar Masotta, Juan José Sebreli y Carlos Correas permiten comprender estas mutaciones.<sup>32</sup> Aunque alegaran en diversas autobiografías vagabundear sin rumbo por Buenos Aires, es posible reconstruir en su trayectoria tres itinerarios diferentes.<sup>33</sup>

El primero transcurría en los barrios de sus casas natales, Boedo, Flores y Constitución, barrios que delataban el origen plebeyo y sin “linaje” de estos intelectuales. Como menciona Correas, “caminábamos de noche por las calles de Boedo. [...] Charlábamos y criticábamos en un modo tan encanallado de crítica que nuestras pequeñas vidas se extremaban al fin para así emerger en el futuro del todo triunfantes en la soledad suprema del único triunfador [...]”.<sup>34</sup>

La siguiente estación de este itinerario era en “la zona”, unas pocas manzanas del centro administrativo y comercial de la ciudad donde se condensaba en los años cincuenta la sociabilidad de los artistas, estudiantes universitarios e intelectuales.<sup>35</sup> Ubicada en la zona aledaña a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires sobre la calle Florida y Viamonte, a su alrededor se apiñaban una gran cantidad de bares, librerías, galerías de arte y cines en los que la bohemia local se demoraba en largos debates que obliteraban las fronteras socioeconómicas individuales y permitían un intercambio “igualitario” como miembros de la “elite del saber”.<sup>36</sup> Como ha advertido Adrián Gorelik, este circuito de la bohemia intelectual y artística “creaba la posibilidad de una zona neutra, de puro intercambio intelectual sin la carga ominosa de

---

<sup>31</sup> Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

<sup>32</sup> Es Sebreli quien identifica al grupo como un “trío existencialista”. Cuando recuerda el pasaje de los tres por la revista *Contorno* apunta: “Un punto nodal en nuestras relaciones fue la participación en el grupo *Contorno*, 1953-1955. Allí nos juntamos con Carlos Correas y constituimos sin darnos cuenta un trío que se destacaba por ser el primer y único grupo existencialista sartreano, así como por una aproximación desde la izquierda al peronismo” en “El joven Masotta”, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, p. 376.

<sup>33</sup> Carlos Correas, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Interzona, 2007; Juan José Sebreli, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.

<sup>34</sup> Carlos Correas, *La operación Masotta*, op. cit., p. 11

<sup>35</sup> Ernesto Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.

<sup>36</sup> Juan José Sebreli, “El joven Masotta” en op. cit., p. 375

los orígenes”.<sup>37</sup> Allí se paseaban de bar en bar, visitaban algunas clases en la Facultad de Filosofía y Letras -aunque presumiendo siempre de su voluntad autodidacta- y dilataban noches enteras en bares estudiando a Hegel.<sup>38</sup>

Por último, la topografía de estos caminantes culmina en los márgenes de la “ciudad decente” para internarse en los bajos fondos de una ciudad nocturna y “clandestina”. Sus vínculos con la subcultura homosexual los llevó a transitar por las “teteras” (los baños públicos), algunos cines, balnearios municipales, estaciones de ferrocarril, terrenos descampados y lugares recónditos del conurbano bonaerense donde buscaban escapar de las miradas inculporias y de la persecución policial que consideraba a la homosexualidad como una desviación y un delito.<sup>39</sup>

A partir de 1965, serán los jóvenes rockeros quienes conviertan a los recorridos por la ciudad en una nueva forma de creación y exploración cultural. Llamadas “naufragios”, las largas caminatas colectivas que emprendían los rockeros buscaban evadir los “usos burgueses” del tiempo que imponía la vida urbana. El nombre de los recorridos hacía referencia a la canción “La Balsa” que, convertida en el himno de esta generación, pregonaba por escapar del mundo, construir una balsa para “naufragar” y “partir hacia la locura”.<sup>40</sup> Estimulados muchas veces con anfetaminas, los “náufragos” podían extender su travesía a lo largo de varios días.<sup>41</sup> Con esta expansión del tiempo de la vigilia, los músicos y poetas esperaban ampliar sus capacidades creativas ya que la omisión del sueño servía como fuente de inspiración artística que se potenciaba por la vida comunitaria de un grupo que se movía en bloque por la ciudad.<sup>42</sup> Según recuerda Alberto Lernoud, los naufragios

eran horas y horas de caminar o de sentarse, encontrarse en una plaza [...], encontrábamos la puerta de un edificio que daba para sentarse y nos poníamos a charlar y si alguno tenía una viola o se tocaba un tema o se mostraba un tema [...] la caminata era muy larga, muy charlada.<sup>43</sup>

Estas caminatas también eran consideradas como un medio de difusión informal de las primeras producciones musicales, como evoca Nebbia:

<sup>37</sup> Adrián Gorelik, “El camino que lleva a la ciudad. Juan José Sebreli una memoria de Buenos Aires”, *Políticas de la memoria*, n° 13, 2013, p. 260.

<sup>38</sup> Juan José Sebreli, “El joven Masotta” en *Escritos sobre escritos...*, p. 379

<sup>39</sup> Juan José Sebreli, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, *Escritos sobre escritos...*, p. 341.

<sup>40</sup> Los Gatos, “La Balsa”, *simple*, RCA, 1967 (si bien La Balsa se constituyó como la marca identificatoria de esta primera generación de músicos, recién fue editada en 1967).

<sup>41</sup> Testimonio de Javier Martínez en Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina...*, p. 15.

<sup>42</sup> “Iracundias. El cantar de juglaría”, *Primera Plana*, n° 255, 14 de noviembre de 1967, p. 68

<sup>43</sup> Ezequiel Ábalos, *Rock de acá...*, p. 89.

Nos encontrábamos todos los días [...] andábamos todo el día juntos [...] nos íbamos con las violas al centro, por la tarde, a hacer difusión de las canciones. Entrábamos a un bar bien de oficinistas, de bancarios, pedíamos un cafecito, cuando el tipo ponía el café y el agua, sacábamos la viola y empezábamos a cantar fuerte... el tipo llamaba a la cana y nos teníamos que ir corriendo antes de que llegara. Así íbamos a otro bar, doblete, triplete... era una idea que se nos había metido, que la única manera de que se escucharan esas canciones era por la calle... y las canciones todas hablaban [...] de cosas que realmente pasaban en la calle.<sup>44</sup>

Resulta importante destacar que de los naufragios participaba un pequeño círculo de hombres. Las mujeres, en cambio, quedaron excluidas de esta inicial sociabilidad rockera. Las jóvenes sufrían más restricciones que sus pares masculinos y para ellas resultaba casi imposible iniciarse en un estilo de vida bohemio o merodear sin rumbo por la ciudad a altas horas de la noche. De modo que los naufragios se configuraron como una práctica de sociabilidad masculina que se pretendió, al mismo tiempo, como una forma de contestación a los modos hegemónicos de definir las identidades varoniles.<sup>45</sup> Por esto, el “espectáculo” que ofrecía este grupo de jóvenes con “escandalizantes” pelos largos, chaquetas de jean pintadas a mano, camperas de cuero y camisas floreadas que caminaba despreocupado por el centro de la ciudad, despertó asombro y reacciones “anti-homosexuales” entre los más variados sectores de la sociedad. Por su parte, la policía, en el marco de la campaña de “moralización pública de la ciudad” acusaba a los jóvenes rockeros de “vagancia” y “escándalo público” por “dormir al aire libre”, “cantar en una plaza” o por merodear sin motivos durante la noche.<sup>46</sup> Las reprimendas consistían en largos interrogatorios por averiguación de

<sup>44</sup> Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*, p. 79.

<sup>45</sup> Valeria Manzano, “Rock national and Revolutionary Politics: The making of youth culture of contestation in Argentina, 1966-1976”, *The Americas*, n° 70:3, enero 2014, pp. 393-427.

<sup>46</sup> Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 Tomos 1 y 2*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986. En el suplemento especial de la *Revista de la Policía Federal Argentina* del número de julio y agosto de 1970 dedicado a “Edictos Policiales y Reglamento de Procedimientos Contravencionales” se definía como “desórdenes” que podían ser “reprimidos con multa de \$24 a 60 o con arresto de 6 a 15 días” a “[art. 1º, b)] los que perturbaren el orden público de cualquier manera que fuere” y “[art. 1º, c)] los que realizaren reuniones tumultuosas en perjuicio del sosiego de la población [...]”, mientras que “[art. 2º, c)] los que tocando música o cantando en la calle perturbaren la tranquilidad pública”, “serán reprimidos con multa de \$12 a \$60 o con arresto de 3 a 15 días”. Como “escándalo” se entendía a “los que se exhibieren en comercios, plazas u otros lugares de esparcimiento público, con vestimentas indecorosas o se despojaren en los mismos sitios, de ropas de vestir, exigibles a la cultura social” y podían ser “reprimidos con multas de \$24 a 60, o con arresto de 6 a 15 días”. Las reprimendas por vagancia, por su parte, incluían a “Los que en la vía pública, locales o parajes públicos, ejecutaren música o cualquier clase que fuere o se valieren de cualquier arbitrio para solicitar luego la contribución pecuniaria de los vecinos y parroquianos” y podían llegar a ser reprimidas con arresto de 15 a 30 días. “Edictos Policiales y Reglamento de Procedimientos Contravencionales (R.R.P.F.6). Ratificación de edictos policiales” en *Revista PFA. Suplemento Especial*, n° 5, Julio-Agosto de 1970, pp. 1-32.

antecedentes, pernoctes en la comisaría y una rapada “ejemplificadora” de las largas cabelleras.<sup>47</sup>

Entre 1965 y 1967 existió un itinerario relativamente prefigurado en el que se alternaron estos días y noches eternos. En los horarios vespertinos, el itinerario de los naufragios incluía a las céntricas plazas Francia, San Martín y Congreso, y los días de calor, al balneario Saint Tropez en las playas urbanas del Río de la Plata en la Costanera Norte. Los espacios públicos de la ciudad, albergaban a unas reuniones musicalizadas sin amplificación: guitarras criollas, instrumentos de percusión y un extendido grupo de amigos que coreaba a los más hábiles con el canto y la guitarra.<sup>48</sup> Allí también se los podía ver con “libros [...] en la mano, paseando en parejas. Trepados a los árboles, tendidos en el pasto, cantando, hablando, dejando pasar el tiempo, estando juntos”.<sup>49</sup> Durante la noche, fueron dos los lugares de encuentro más recurrentes: La Cueva y La Perla.

La Cueva era un sótano de exiguas dimensiones ubicado sobre la Avenida Pueyrredón al 1700 en el coqueto barrio de la alta sociedad porteña en Recoleta. Allí no cabían más de cincuenta personas: había una barra, pocas banquetas, un improvisado escenario y un equipo de sonido.<sup>50</sup> Tempranamente había sido un cabaret, aunque desde 1962 funcionaba como local de jazz. Primero se llamó El Caimán, después La Cueva de Pasarotus y por último, simplemente La Cueva, aunque durante un buen tiempo fue conocida como “La Cueva de Sandro” por algunas presentaciones que el ya popular músico vinculado al rock and roll hacía a menudo en el estrecho local. Se trataba de un lugar que contaba con popularidad en el ambiente de la noche. El músico Carlos Mellino recuerda que los sábados a la noche había gente en la calle esperando para entrar y la revista *Panorama*, en noviembre de 1965, la incluía como uno de los lugares

<sup>47</sup> “Los hippies tienen peluquero: La policía”, *Gente y la actualidad*, n° 134, febrero 1968, p. 6.

<sup>48</sup> La reconstrucción de los lugares de tránsito de los músicos de esta generación se hizo a partir de las diversas biografías y memorias de músicos y periodistas: Ezequiel Ábalos, *Rock de acá...*; Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo I/1966-1969*, Buenos Aires, Planeta, 1998, pp. 244-254; Juanjo Carmona, *El Paladín de la libertad...*; Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina...*; Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*; Juan Carlos Kreimer, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970; Juan Carlos Kreimer y Carlos Polimeni, *Ayer nomás...*; Pipo Lernoud, *Tanguito y La Cueva*, Buenos Aires, Ipsa, 1993; Víctor Pintos, *Tanguito...*

<sup>49</sup> “Cómo viven los hippies argentinos” en *Panorama*, n° 137, 9 de diciembre de 1969, p. 28; Víctor Pintos, *op. cit.*, p. 126-7.

<sup>50</sup> En el film *El perseguidor* (1965), dirigido por Osías Wilenski y realizado en base a un cuento homónimo de Julio Cortázar, se cuenta con el único registro fílmico de La Cueva cuando aún era un local de jazz. Allí pueden verse sus exiguas dimensiones, la estética del local plagada de pósters e inscripciones en las paredes y la inexistencia de escenario, pues los músicos tocaban en el mismo espacio donde transitaban los asistentes. También puede verse cómo se comportaba el público: ninguno de sus concurrentes bailaba, sólo charlaban entre sí o chasqueaban sus dedos al compás del ritmo de los músicos.

preferidos de la noche porteña.<sup>51</sup> Catalogaba a “La Cueva de Sandro” como una “casa de música nuevaolera” erigida en “el desiderátum del snobismo”, dado que allí convergían elegantes visitantes vestidos de traje que llegaban luego de su paso por las discotecas de élite junto con otros de aspecto más despojado donde

parejas de jóvenes enfundados en *blue jeans* y remeras restallantes bailan al compás de un conjunto de nuevaoleros. Los *twist* terminan con las parejas tiradas por el suelo. “Esto es la locura –comentó el barman Roberto Bravo-. Parecen de goma.” La locura de los imberbes nuevaoleros de *blue jeans*, como la aristocracia bien trajeada de Mau Mau, configuran un mercado selecto y permanente que elimina los riesgos de la clientela fluctuante de otros locales que explotan a los noctámbulos de aficiones menos definidas.<sup>52</sup>

Hasta entonces, La Cueva era uno de los pocos lugares de Buenos Aires en donde podía escucharse jazz en vivo. Si bien contaba con una serie de músicos estables contratados para garantizar números musicales durante el horario de apertura, desde las 22 hasta las 4 de la mañana, también se realizaban *jam sessions* con el escenario abierto para todo aquel que quisiera tocar. Esto permitía que algún músico espontáneo que se destacara durante su presentación lograra conseguir un puesto permanente dentro del plantel de La Cueva.<sup>53</sup> Es probable entonces que los jóvenes interesados por *The Beatles*, *The Rolling Stones*, el blues norteamericano, la *Bossa Nova* e incluso el folklore latinoamericano, hayan encontrado en La Cueva un espacio abierto a la experimentación musical más difícil de encontrar en los bailes de fin de semana organizados por las compañías discográficas en los clubes de barrio. Así fue como muchos de los principiantes músicos interesados por el rock se acercaron al local, hicieron sus primeras presentaciones en vivo, se conocieron mutuamente y tuvieron un primer contacto con el mundo de la música profesional. Los músicos de jazz, ante las presentaciones cada vez más recurrentes de los rockeros fueron abandonando el lugar y La Cueva se convirtió en el primer lugar específico de música rock.<sup>54</sup> Como destaca Moris,

La Cueva es una cosa rara porque en lugar de haber nacido en el corazón de Almagro o en un barrio así muy popular, estaba encastrada en pleno barrio aristocrático, en Recoleta. Los aristócratas generalmente se enteran primero de las novedades culturales como fue la Cueva, que fue una novedad cultural.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> Entrevista a Carlos Mellino en Ezequiel Abalos, *Rock de acá...*, p. 49.

<sup>52</sup> “Los dueños de la noche”, *Panorama*, n° 30, noviembre 1965, pp. 112-113.

<sup>53</sup> Entrevista a Carlos Mellino en Ezequiel Ábalos, “Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas”, Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2009, p.48-50.

<sup>54</sup> S. Pujol, *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 149-151.

<sup>55</sup> Entrevista a Mauricio “Moris” Birabent en el documental *Argentina Beat* (2006), Director: Hernán Gaffet.

Luego de que La Cueva cerrara sus puertas a las 4 de la madrugada, los músicos y el círculo ampliado de amigos que allí se congregaban iban caminando al siguiente destino, un bar cercano que permanecía abierto durante toda la noche. Aunque estaba a menos de veinte cuadras sobre el eje de la Avenida Pueyrredón, al bar La Perla, lo circundaba un paisaje urbano completamente distinto. Ubicado frente a la estación terminal del Ferrocarril Sarmiento, que conecta a la ciudad con su periferia oeste, los concurrentes al café se alternaban entre vendedores ambulantes y otros trabajadores que esperaban la partida del tren para ir o volver de su trabajo, estudiantes de carreras humanísticas que repasaban y debatían lecturas durante la noche, y el grupo de músicos refugiados en el bar evitando la cruzada moralizante de la policía. Para las fuerzas del orden, los códigos de la nocturnidad eran estrictos y la calle no era un lugar en el que se pudiera permanecer sin motivos. Como recuerda Alberto Lernoud,

dos veces por semana íbamos en cana. Había *razzias* en los boliches, pero eran pocas. La cana nos agarraba cuando íbamos por la calle a las cuatro de la mañana. Qué hace un grupo de tipos con pelo largo y ropa rara a las cuatro de la mañana. Seguro que no trabaja, seguro que no estudia.<sup>56</sup>

A La Perla los músicos llegaban en grupos tumultuosos, pasaban allí toda la noche y consumían muy poco. Las sillas del bar, amontonadas contra la pared, funcionaban como improvisadas camas que servían de dormitorio para los más cansados. Como destaca Javier Martínez, “La Perla era un dormitorio” pero también era el lugar donde se componía y se “estudiaba” música,

[Yo] componía con ayuda de algún amigo que me enseñaba los acordes. Al final me compré una guitarra y un cuadernito. Me acuerdo que el mozo venía y nos gastaba, “No, acá no se puede tocar”, y yo tocaba bajito, anotando el dibujito del acorde en el cuadernito. Ahí se cocinaban muchas cosas: componíamos canciones, aprendimos y arreglamos el mundo en charlas interminables.<sup>57</sup>

No era, con todo, la primera vez que La Perla albergaba a trasnochados artistas. Durante los primeros años de la década de 1920, en sus mesas se reunían los miembros de la tertulia literaria organizada por el ya cincuentenario escritor Macedonio Fernández. De estas reuniones participaban el veinteañero Jorge Luis Borges recién llegado de su viaje a Europa, Leopoldo Marechal, Raúl Scalabrini Ortiz, Xul Solar y los escritores del llamado “Círculo de Morón”: los hermanos Dabove, Carlos Ruíz Díaz y Enrique Fernández Latour. El objetivo de las reuniones era pergeñar un plan para que Macedonio ganara las elecciones de 1922. Sin embargo, como Fernández nunca se

---

<sup>56</sup> Ezequiel Ábalos, *Rock de acá...*, p. 83.

<sup>57</sup> M. Fernández Vitar, *Historia del rock en Argentina...*, p. 15.



presentó a los comicios y el triunfo de Marcelo T. de Alvear dejó trunco su proyecto, la idea se transfirió hacia la literatura y las reuniones del bar se convirtieron en un espacio para la creación de una novela colectiva que se llamaría *El hombre que será presidente*. Aunque nunca fue editada, el argumento principal pudo ser reconstruido. Al igual que en la fallida campaña publicitaria, la novela estaba plagada de situaciones insólitas inventadas para exacerbar la neurastenia ciudadana con el único objetivo de convertir a Macedonio en el “presidente salvador”. Los escritores imaginaban a una ciudad inundada con artefactos imposibles: azucareros automáticos que impedían endulzar el café, lapiceras con plumas que amenazan con herir los ojos de quien las usara, peines-navajas que peinaban pero al mismo tiempo herían el cuero cabelludo y, entre otras cosas, tranvías que demandaban que todos los pasajeros se pesaran antes de subir.<sup>58</sup>

Fuera en 1920 o en 1960, el bar de la estación funcionaba como un centro cultural. Sin embargo, la suerte de los rockeros fue más dificultosa de lo que había sido la estancia de los escritores de principios de siglo, pues su presencia en el bar no era siempre bien recibida y muchas veces se veían obligados a cambiar de locación hacia algún “infernol boliche de barrio” porque los mozos de La Perla del Once los echaban ofuscados por los ruidos molestos.<sup>59</sup>

## **1.2. Hacia una extensión de la topografía rockera: músicos, intelectuales y bohemios en el centro porteño:**

Hacia 1967 el estilo de vida de los “náufragos” ya había tomado notoriedad pública. Mientras las emisoras de radio difundían “La Balsa” y “Ayer Nomás”, simples que en el auge de la beatlemania ofrecían una versión “auténtica” y en español de la música beat internacional, los diarios y las revistas de actualidad como *Atlántida*, *Clarín*, *Gente*, *Panorama* o *Primera Plana* difundían a un público masivo la moda colorida y desalineada de un grupo al que comenzaron a identificar como los “hippies locales”.<sup>60</sup> Si bien el fenómeno resultaba mucho más modesto que el que se desarrollaba paralelamente en Estados Unidos donde podían contarse, según los magazines locales, a unos “300.000 jóvenes [...] que inician una revolución frenética que se mueve entre la

<sup>58</sup> Álvaro Abós, *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Editorial Plaza y Janés, Buenos Aires, 2002, pp. 99-106 y Mariano del Mazo, “Dos Perlas” en *Radar, Página/12*, 28 de noviembre de 2010, p. 3.

<sup>59</sup> Aída Bortnik, “Para ellos la libertad. El underground en Buenos Aires” en *Señoras y Señores*, n° 1, septiembre de 1969, p. 31

<sup>60</sup> José de Zer, “48 horas con los hippies”, *Atlántida*, n° 1209, diciembre de 1967, pp. 42-45; “Una rebeldía en colores y pelo largo”, *Clarín Revista*, n° 8485, 31 de agosto de 1969, pp. 24-27.

alucinación y el humor”; las crecientes dimensiones que este fenómeno adquiriría en la ciudad de Buenos Aires comenzaban a interpretarse como alarmantes.<sup>61</sup>

En una nota publicada el 30 de noviembre de 1967, el diario *La Razón* daba cuenta de la expansión del fenómeno hippie local. Se detallaba el “descomunal alboroto en pleno centro” que un grupo de “hippies” de “largas melenas, variadas camisas y estrafalarios pantalones” provocó “en horas de la noche” al “expresar su rebeldía en el centro de la ciudad”. Para el diario, se trataba de un grupo que “acostumbra desplazarse por las confiterías y bares de la calle Maipú y Paraguay, por la Avenida Santa Fe al 1000 y lugares próximos [...] con guitarras e improvisados instrumentos musicales”. El conflicto que culminó en los calabozos de la comisaría 15ª, se desencadenó cuando “en dos bares que frecuentan no les permitieron el acceso” y

en plena calle y ya al filo de la madrugada, hubo alaridos, se vocearon destemplados lemas y se bailó frenéticamente al ritmo de las últimas expresiones de la nueva ola. Varios de los jovencitos, varones y mujeres, sentados en el suelo, cantaban y realizaban contorsiones casi acrobáticas, mientras otros ocuparon como asientos los guardabarras de algunos automóviles y el resto se entretenía en gritar su disconformidad.<sup>62</sup>

En la noticia, se contaban a 21 jóvenes, 9 mujeres y 12 varones, de los cuales 14 eran menores de edad. Sin embargo, ninguno de los nombres mencionados correspondía con los del grupo originario de los “náufragos”. En los primeros meses del año siguiente la contabilización de los hippies se había expandido aún más y *Primera Plana* ya identificaba a 200 jóvenes que engrosaban la población de jóvenes itinerantes que querían ser llamados “náufragos” en Buenos Aires.<sup>63</sup>

En este contexto La Cueva cerró sus puertas en 1967 tras la instalación de una bomba incendiaria cuyo responsable nunca fue identificado. Una versión ponía bajo sospecha a la policía en alguna de sus campañas de “moralidad”, y otra, a algunos grupos “antihippies” como la Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas (FAEDA) en una de sus cruzadas contra lo que consideraban “engranajes de un plan mundial diabólico, orquestado por el comunismo”.<sup>64</sup>

En 1969, una revista juvenil distribuida a la salida de los conciertos de rock publicó en uno de sus números un mapa de Buenos Aires con forma de juego de mesa en el que cada uno de los lugares frecuentados por los “náufragos” era representado por

<sup>61</sup> “El mundo loco de los hippies”, *Panorama*, n° 52, septiembre de 1967, pp. 36-43.

<sup>62</sup> “Hippies en Buenos Aires”, *La Razón*, 30 de noviembre de 1967, p. 13

<sup>63</sup> “Los hippies en Argentina”, *Primera Plana*, n° 267, 6 de febrero de 1968, pp. 39-43.

<sup>64</sup> “Los hippies en Argentina”, p. 40.

un casillero del tablero.<sup>65</sup> La Perla del Once y La Cueva ya no figuraban, pero en su lugar, se relevaba toda una nueva topografía que evidenciaba el corrimiento de las caminatas hacia otras zonas de la ciudad y una mayor sistematicidad en las prácticas del naufragio. En “El Ghetto”, este tablero-mapa de la ciudad por donde transcurría el “gran naufragio” del ahora llamado “hippelinato”, se cartografiaba sin precisión topográfica a los nuevos espacios frecuentados: el Instituto Di Tella, “el lugar histórico donde se cree que empezó todo” y la Galería del Este de “olorcito sospechoso”, haciendo referencia al frecuente consumo de marihuana que se consentía en los pasillos de la galería aledaña al Instituto. También se incluían el Teatro Coliseo, donde se organizaron varios recitales; el cine Lorraine, el lugar de difusión del nuevo cine europeo; las plazas Francia y Lavalle, el Obelisco y algunos bares como La Academia, El Colombiano, La Giralda y El Bar-Baro. En las referencias del mapa tampoco faltaba el LSD, la censura y las comisarías 3ª y 5ª que tenían jurisdicción en esta topografía. Las conexiones entre los diferentes casilleros se hacían a través de algunos nombres de calles que daban cuenta de un territorio más ampliado. Sin embargo en esta extensión no se traspasaron los límites del centro porteño (FIGURA 1).

Esta relocalización de los itinerarios contribuyó a la inserción de los músicos en una red de artistas e intelectuales más amplia que redundó en la extensión del reducido núcleo de músicos y poetas que participaba de las primeras caminatas. En este nuevo circuito, los lugares frecuentados se desplazaron hacia el este de la ciudad en un radio de unas veinte cuadras hasta alcanzar la zona de influencia de la sede de los centros de arte del Instituto Di Tella y al grupo intelectual de la céntrica Avenida Corrientes, en especial los intelectuales vinculados a la librería editorial Jorge Álvarez. Se trataba de los mismos espacios que el “trío existencialista” describía como “la zona” aunque, una década después, esas mismas calles agregarían a su impronta intelectual los renovadores aires *pop* de la moda y las artes plásticas.

---

<sup>65</sup> Hernan Pujó, “El Ghetto”, *Mano de Mandioca*, circa 1969. Reproducido en J. Carmona, *El Paladín de la libertad...*, pp. 68-69.

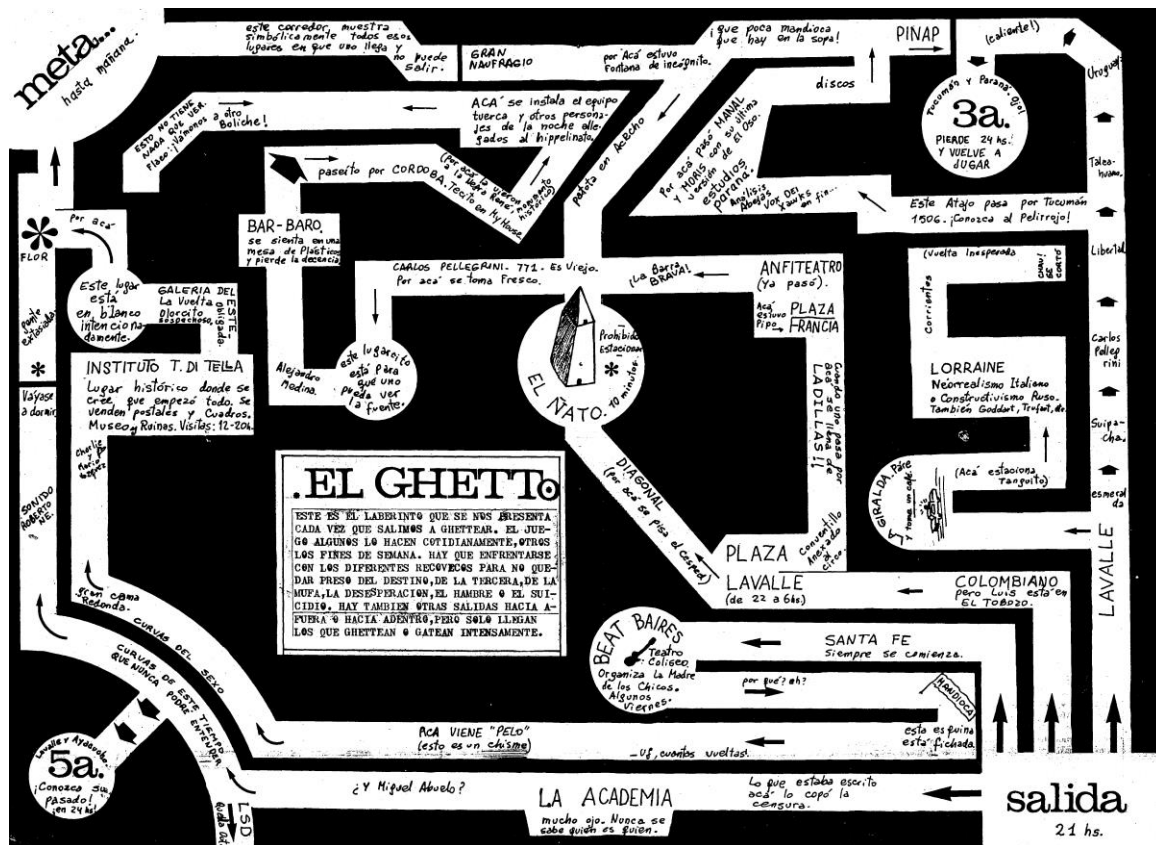


FIGURA 1. Hernán Pujó, “El Ghetto”, *Mano de Mandioca*, circa 1969. Fuente: Juanjo Carmona, *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas S.A., 2003, pp. 68-69.

La actividad cultural modernizadora de Buenos Aires se había concentrado en los años sesenta en unas pocas manzanas del centro comercial y administrativo a partir de la instalación de las sedes de nuevas carreras como Sociología y Psicología, incorporadas a la matrícula de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos a fines de los años cincuenta, y de los centros de arte del Instituto Di Tella inaugurados en 1963.<sup>66</sup> En Florida 936 se emplazaron los centros de Experimentación Audiovisual (vinculado con el teatro y el espectáculo audiovisual), de Artes Visuales (que funcionaba como un museo de arte contemporáneo que apuntaló la difusión del arte pop) y el Centro de Altos Estudios Musicales (para la formación de compositores jóvenes latinoamericanos).<sup>67</sup> En paralelo, en torno a estos espacios se había configurado un “itinerario de vanguardia” del que también participaban galerías de arte

<sup>66</sup> Pablo Buchbinder, *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997; John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.

<sup>67</sup> Estos centros contaban además con el apoyo de grupos técnicos como los Departamentos de Gráfica y Fotografía, el Laboratorio de Música Electrónica y el Grupo Técnico de Audiovisualistas y un taller de escenografías. Enrique Oteiza, *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

contemporáneo, salas de teatro independiente, cineclubes, librerías y cafés de la bohemia.<sup>68</sup> Esto habilitó un tipo particular de apropiación del espacio urbano que configuró, según la definición de Beatriz Sarlo, una topografía cultural del circuito sesentista:

[...] podría pensarse en una continuidad espacial, que abarcaba las calles que van desde Viamonte a Charcas con Florida como eje. Con lo cual, no es nada extraño de imaginar (esta fue mi experiencia personal) que había una especie de tránsito – en el sentido más físico de la palabra – desde la biblioteca de la facultad, donde uno depositaba largas horas de su vida, hasta los «eventos» que se iban organizando en el Instituto Di Tella. [...] Entonces se puede decir que si toda Florida era una trama, el Instituto era una zona de coalescencia de esa trama. Es decir que se podía transitar de una clase de José Luis Romero en la universidad, sobre Historia Social Medieval, cuya metodología era sumamente novedosa para la Argentina en ese momento, al “happening” *Menesunda*, organizado en el Instituto donde se fotografiaban las caras de sorpresa y asombro de los que entraban. Otra imagen gráfica de esa calle: saliendo de lo que era la sede de la carrera de sociología, en Florida entre Tucumán y Viamonte, encontrarse con un enorme cartel de propaganda, como los de Coca Cola, que aparecían Dalila Puzzovio y algún otro, con la leyenda *¿Por qué son tan geniales?* Esto es, la estética del pop, de todo ese tipo de discursos que tienen su inspiración formal, y a veces también su inspiración tópica, en zonas de la publicidad, de la cultura popular, etc.<sup>69</sup>

Este mapa mental de la ciudad que describe Sarlo, era una imagen que también transitaba con fuerza por fuera de la camarilla de artistas e intelectuales que frecuentaba a esta zona en los años sesenta. Los medios de comunicación masivos tendieron a reforzar esta interpretación identificando a estas cuadras como “la manzana loca”, una porción de la ciudad que poco tenía que envidiarle a las ciudades que dictaban las tendencias de la moda y los consumos internacionales. Entre varios, un ejemplo significativo fue una nota que la revista femenina *Claudia* publicó en 1968 donde se incluía un mapa de la “*Swinging Buenos Aires*” en directa alusión a su par británica, la *Swinging London*, convertida en el referente internacional de la moda, el diseño y el arte *pop* en los años sesenta.<sup>70</sup> Allí se relevaban dos manzanas donde además del Instituto Di Tella podía verse una gran cantidad de bares, restaurantes, tiendas de moda y artesanías,

<sup>68</sup> La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires estuvo ubicada en esta zona hasta el año 1966, cuando se mudó a una nueva sede sobre la Avenida Independencia. Sin embargo, las calles que circundaban la zona original quedaron identificadas durante varios años como el área de influencia de la facultad, pues el edificio de la calle Viamonte todavía funcionaba como departamento administrativo e incluso los institutos de investigación también mantuvieron su localización en el antiguo edificio.

<sup>69</sup> John King, *El Di Tella...*, pp. 420-421. También se encuentran reflexiones similares sobre la influencia de esta zona en “Entrevista con Beatriz Sarlo. Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica” en *Causas y Azares*, n° 6, primavera de 1997, pp. 11-30.

<sup>70</sup> Simon Rycroft, *Swinging City: A cultural geography of London. 1950-1974*, Surrey, Ashgate, 2011.



del Instituto Di Tella.<sup>75</sup> Sin embargo, pese a la censura y al creciente control policial que se ejerció sobre el Di Tella y sus alrededores, esta zona todavía seguía siendo considerada como una “isla en medio de la ciudad” pues contaba con un nivel de permisividad impensado en otros espacios.<sup>76</sup>

La movilización de los músicos de rock hacia el área de influencia del Di Tella se inició tangencialmente. Como el ambiente de los músicos era predominantemente masculino, los jóvenes náufragos veían en la zona de la bohemia que circundaba al centro de artes del Instituto Di Tella y en especial a sus bares aledaños, como ámbitos posibles de galanteo. Como recuerda Javier Martínez,

fuimos al Moderno a buscar contacto con el mundo de la pintura y la literatura... y a buscar mujeres. Terminó todo muy positivo: hicimos contactos, grandes amistades, y encontramos mujeres. Por esa iniciativa nuestra fue que luego tocaron Manal y Almendra en el Di Tella. La idea fue interdisciplinaria: a ustedes les hace falta rocanrol y a nosotros cultura... además de haber unas minas bárbaras. Ellos terminaron entendiendo el rock y para las fiestas nos contrataban siempre.<sup>77</sup>

Así, en este segundo momento de los itinerarios rockeros, el hecho de transitar y compartir los espacios característicos de la actividad cultural modernizadora porteña de los años sesenta, hizo posible que el grupo de los náufragos saliera de su estrecho círculo originario y expandiera sus redes de contacto hacia un grupo más amplio integrado por otros músicos, artistas plásticos, intelectuales y estudiantes.

Fue en el bar El Moderno el lugar donde los rockeros establecieron los primeros contactos que les permitieron insertarse con éxito en el ambiente de la vanguardia local. La fama de este café había trascendido las fronteras de los cenáculos artísticos luego de que varias revistas publicaran en sus páginas noticias sobre lo que consideraban el “café más cuestionado de Buenos Aires” convertido en “cuartel general” de la bohemia porteña.<sup>78</sup> Para el sociólogo y artista visual Roberto Jacoby, en extensa actividad durante aquellos años, el Moderno “era el verdadero centro de la escena artística de Buenos Aires y no el Di Tella”.<sup>79</sup> Sus mesas funcionaban como “secretarías de

---

<sup>75</sup> Liliana de Riz, *La política en suspenso, 1966-1976*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

<sup>76</sup> J. King, *El Di Tella...*, p. 217

<sup>77</sup> Testimonio de Javier Martínez, Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina...*, p. 16

<sup>78</sup> “Bohemios, Barbas y melenas pero sin música de ópera”, *Confirmado*, n° 11, 16 de julio de 1965, p. 32. La misma idea se replica en: Máximo Simpson, “Adolescentes 1965. Los hijos de la libertad”, *Panorama*, n° 25, Junio de 1965, p. 44; “¿Quiénes van al Moderno?”, *Gente y la actualidad*, n° 115, 5 de octubre de 1967, pp. 20-21; y “El moderno es antiguo”, *Siete días ilustrados*, n° 29, 28 de noviembre de 1967, pp. 18-20.

<sup>79</sup> Ana Longoni (editora), *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby, acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, Ediciones de la Central en colaboración con editorial Adriana Hidalgo y Museo Reina Sofía, 2011, p. 96.

redacción” de revistas literarias como *Opium* dirigida por Sergio Mulet, *Airón* de Juan Carlos Kreimer, *Sunda* de Martín “Poni” Micharvegas, entre otras, y daba cobijo a

[...] reuniones, a menudo improvisadas, [que] juntan [a] muchachos y muchachas de clase media, bastante evolucionados, vinculados de cerca o de lejos con actividades intelectuales o artísticas, con edades entre 14 y 28 años. Las procedencias de nivel social y aún en el plano cultural pueden ser bastante distintas y hasta antagónicas. Algo los acerca, aunque sea mediante agresividades Y eso es, justamente la juventud.<sup>80</sup>

Esta gravitación del bar El Moderno en la escena cultural porteña quedó cristalizada en el film *Tiro de Gracia* estrenado en 1969, un “film argentino, que tiene por tema, por personajes y por intérpretes a los pintores, músicos, poetas y otros parroquianos del Bar Moderno de Buenos Aires (Paraguay y Esmeralda)”.<sup>81</sup> Del elenco formaban parte el escritor y modelo Sergio Mulet – también guionista del film –, el baterista Javier Martínez, los artistas plásticos Pérez Celis, Roberto Plate, Federico Peralta Ramos, el poeta y luego cantante “Poni” Micharvegas, la actriz Susana Giménez y, entre otros, el actor Juan Carlos Gené.<sup>82</sup>

La llegada de los músicos a El Moderno los puso en contacto con varios de los artistas que formaban parte del plantel estable del Di Tella, sobre todo con Marta Minujín, Roberto Jacoby, el director del Centro de Experimentación Audiovisual Roberto Villanueva, el fotógrafo Oscar Bony y el músico Carlos Cutaia.<sup>83</sup> Esta conexión hizo posible que los músicos utilizaran, como se verá en el próximo apartado, el escenario del Instituto para realizar sus propias presentaciones en vivo. Esto favoreció la difusión de sus producciones a un público más extendido y también habilitó el contacto con otros músicos en formación. Este fue el caso de Luis Alberto Spinetta y su grupo Almendra como también el de Claudio Gabis que pasaría a formar parte del trío Manal junto con Javier Martínez y Alejandro Medina.

Por otro lado, este acercamiento a la “manzana loca” hizo posible que los músicos se pusieran en contacto con otro grupo de chicos recién egresados del Colegio Nacional Buenos Aires: Pedro y Hernán Pujó, Javier Arroyuelo, Rafael López Sánchez y Mario Rabey. Este grupo le ofreció a los rockeros una capacidad de sistematización y articulación de sus propias prácticas hasta entonces inexplorada. A diferencia de otros compañeros de colegio de su misma camada, como Mario Firmenich, por ejemplo, este

<sup>80</sup>“Por qué se rebelan los jóvenes”, *Panorama*, n° 64, 16 julio de 1968, p. 38

<sup>81</sup>“Los frutos del Moderno”, *Panorama*, n° 128, 7 de octubre de 1969, p. 69.

<sup>82</sup> *Tiro de Gracia*, 1969. Dirección: Ricardo Becher, Guión: Ricardo Becher y Sergio Mulet.

<sup>83</sup> Victoria Noorthoorn, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2010; Fernando García, “Rock. Los sueños lúcidos de O. Bony” en *Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.



grupo que se conocería luego como “Mandioca” se mantuvo alejado de la política militante, y aunque no fueron por completo ajenos a ella (Mario Rabey transitó por diversas organizaciones políticas escolares y Pedro Pujó fue en 1966 presidente del Centro de Estudiantes del CNBA apoyado por diversas agrupaciones de izquierda) su interés estuvo puesto en la experimentación artística, la filosofía hippie y la contracultura.<sup>84</sup> Por esto vieron en el área del Di Tella un ambiente cultural hecho a su medida. Como recuerda Pedro Pujó,

[íbamos] caminando desde el Colegio Nacional Buenos Aires, por Florida hasta el Di Tella y el circuito ese. Íbamos a ver lo que estaba pasando, teníamos amigos haciendo cosas ahí: Carlos del Peral había estado con Rodolfo Kuhn, con Paco Urondo que había escrito el libro de *Pajarito Gómez*, y acá estaba haciendo algo con lo que después fue Les Luthiers, [...] Il Musicisti. Íbamos a ver a Nacha Guevara porque Carel Peralta le escribía temas a Nacha Guevara.<sup>85</sup>

Fue este grupo el que vinculó a los músicos con el ambiente intelectual de la Avenida Corrientes, en especial con el prestigioso editor Jorge Álvarez. El contacto con el editor surgió hacia el año 1966, cuando Pedro Pujó durante su último año de estudiante en el Colegio Nacional Buenos Aires incluyó en el número de su revista *Esta Generación* una entrevista al editor de libros a quien conoció por intermedio de sus amigos Carel, Alejandro y Tabita Peralta, hijos de Susana “Pirí” Lugones, una de las principales editoras de la casa editorial de Álvarez. *Esta Generación* era una publicación que recorría temas de actualidad, cultura y política e incluso, temas vinculados a la vida estudiantil de sus redactores. Allí también se incluyeron entrevistas a personajes relevantes de la escena cultural porteña, entre los que se contaron, además de Álvarez, al actor Norman Briski, el dibujante Joaquín Lavado (más conocido como Quino) y la cantante María Elena Walsh.

Al egresar del colegio, Pedro Pujó por intermedio de la madre de sus amigos, comenzó a trabajar en la librería de la editorial de Álvarez y fue a partir de este contacto que los músicos Javier Martínez, Alejandro Medina, Claudio Gabis, José Alberto “Tanguito” Iglesias y Miguel Peralta conocieron al editor que comenzaría a incursionar en la producción discográfica. En septiembre de 1968, con motivo de los consecutivos cumpleaños de Alejandro Peralta, Pedro Pujó y “Tanguito”, se organizó un festejo en el departamento de “Pirí” Lugones en el edificio del Hogar Obrero de la Avenida

---

<sup>84</sup> Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista al siglo XXI*, Editorial Marea, Buenos Aires, 2004., pps 297-298; Entrevista personal con Mario Rabey, 8 de febrero de 2013.

<sup>85</sup> *Mandioca, la madre de los chicos*. Serie documental, Aníbal Esmoris, 2012.

Rivadavia y Ángel Giménez.<sup>86</sup> Al evento concurren muchos de los intelectuales vinculados a la editorial y el mismo Jorge Álvarez, quien tuvo la oportunidad de escuchar los bocetos de las primeras canciones de Manal y con entusiasmo se comprometió a conseguirles quien los grabara y editara. Como recuerda Álvarez,

[...] les pregunté si tenían un disco de ellos y allí me contaron la historia de la desesperación que tenían porque querían hacer temas y blues en español y todo lo demás y nadie creía en ellos...la historia de siempre. Entonces les dije que a mí me parecía fantástico y que en dos o tres días les conseguía un estudio y grabábamos. Dos o tres temas para mostrar. Y así fue. Yo no tenía ninguna experiencia de haber estado en un estudio, así que la grabación la guiaron Tim de TNT, Javier [Martínez], Alejandro [Medina] y Claudio [Gabis]. Hicimos *Para hacer un nombre más* y *Qué pena me das*. Lo mezclamos, se lo llevé a John Lear, que era el presidente de CBS, y me dijo Jorge, siga haciendo libros que eso no se va a vender jamás. ¿Cómo no se va a vender jamás? Los temas de blues en español por qué no se van a vender, le contesté. Porque no es una música para el español me contestó.<sup>87</sup>

A partir de estas primeras grabaciones de Manal, se fue conformando el sello de música independiente “Mandioca. La madre de los chicos” gestionado por Pedro Pujó, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo junto con Jorge Álvarez. El sello que se identificaba con la mandioca, un producto “subterráneo y latinoamericano” pretendía replicar en el formato musical la misma osadía de Álvarez en su editorial, es decir, publicar artistas desconocidos pero valorados por su calidad estética. Mandioca se unía en una toda una cosmovisión de la grabación musical que pretendía alterar la dinámica de las grandes compañías discográficas que grababan siguiendo los parámetros que aseguraban ventas seguras: temas cortos, ritmos conocidos y letras amigables. Por otra parte, como se verá más adelante, la creación del sello también estuvo acompañada de una gestión más organizada y sistemática de un circuito de recitales a los que se acercaría un público cada vez más extendido.

Convertidos en productores musicales pero sin ser músicos, el grupo Mandioca también comenzó a “militar” a favor de la causa hippie con el objetivo de atraer nuevos miembros al grupo de los náufragos. En esta tarea fue fundamental el accionar de Mario Rabey, quien se convirtió rápidamente en uno de los “voceros oficiales” de los ahora llamados hippies locales. Asimismo, esto devino en una asociación más directa entre la música beat y la cultura hippie. Para los medios de comunicación eran términos

---

<sup>86</sup> Testimonio de Pedro Pujó en Analía García y Marcela Fernández Vidal, *“Piri. Testimonios sobre Susana “Piri” Lugones*, Buenos Aires, Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires, 1994, p. 49.

<sup>87</sup> *Mandioca, la madre de los chicos*. Serie documental, Aníbal Esmoris, 2012.

intercambiables incluso cuando muchos de los jóvenes protagonistas rechazaran el término foráneo y prefirieran hacerse llamar con el mote más local de “náufragos”.<sup>88</sup>

El festejo por la primavera del 21 de septiembre de 1967 fue la primera acción pública de los “náufragos”. Mario Rabey junto con Alberto “Pipo” Lernoud, convocaron a la “gente linda” de Buenos Aires, un término que evocaba a los jóvenes de pelos largos y ropas coloridas, a acercarse a la Plaza San Martín como si “vivieran en un país libre”. Como relata Lernoud,

[...] el "Colorado" Rabey fue uno de los tipos que daba ideología. Leía a Marcuse y leía a los sociólogos de la época: Althusser, Marshall McLuhan y venía con teorías. Entonces, con el "Colorado" fue que se nos ocurrió inventar este evento del 21 de septiembre y dijimos: Hay que legalizarlo de alguna manera para que no nos sigan persiguiendo, no nos sigan metiendo en cana, no nos sigan echando de todas partes [y] nos acepten como [...] un fenómeno cultural.<sup>89</sup>

Además de este evento, los promotores de Mandioca, inspirados en el artista Alberto Greco y en las teorías de Jerzy Grotowski, Richard Sechener, Allan Kaprow, en el nuevo teatro, los happenings, en las acciones callejeras del *Living Theatre* y en los *sit-ins* de los hippies con sus carnavalescas técnicas de burla y protesta contra la política internacional norteamericana, organizaron en 1968 una serie de intervenciones callejeras conocidas por aquel entonces como “teatro de guerrilla”.<sup>90</sup> Aunque no lograron repercusión en los medios de comunicación, su objetivo fue acrecentar la visibilidad de los náufragos y reproducir en el espacio público formas de teatro experimental como ya habían explorado en el Instituto Di Tella.<sup>91</sup> Con la voluntad de desdibujar los límites entre el espectáculo y la realidad para salir del escenario, conquistar la calle, alterar la vida cotidiana urbana, resignificar las relaciones entre público y espectador e, incluso, hacer de la obra teatral una confrontación contestataria en términos políticos capaz de provocar reacciones variadas entre los involuntarios espectadores, el grupo Mandioca desarrolló tres acciones sucesivas que se llamaron “Socorro”, “Hoy se expone La Paz” y “Alberto Greco se mató por culpa de la policía”.

<sup>88</sup> José de Zer, “48 horas con los hippies”, *Atlántida*, n° 1209, diciembre de 1967, p. 44

<sup>89</sup> *Mandioca, la madre de los chicos*. Serie documental, Aníbal Esmoris, 2012.

<sup>90</sup> Richard Sechener, *Teatro de guerrilla y happening*, Madrid, Anagrama, 1973. Sobre las manifestaciones carnavalescas de los hippies norteamericanos en la calle se consultaron las voces: “The Beats and the new left”, “Hoffman, Abbie”, “New Left” y “YIPPIES” en Mari Jo Buhle, Paul Buhle y Dan Georgakas, *Enciclopedia of the American Left*, Nueva York, Garland, 1990.

<sup>91</sup> Mario Rabey junto con María Boaknin, Graciela Dellepiane Rawson, Victor Kesselman, Tabita Peralta, Horacio Romeu, Alfredo Slavutzky y Marcelo Sztrum participaron de la obra “La Orestíada y/o el sombrero de Tristan Tzara” dirigida por Rubén de León y presentada en el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella en 1968.

Fuente: Mario Rabey, “La Orestíada en el Di Tella, 1968”, *Blog Mano de Mandioca*, 21 de enero de 2011: <http://manodemandioca.blogspot.com.ar/search?q=rub%C3%A9n+de+le%C3%B3n>, último acceso 26 de mayo de 2013.

Aunque no quedan registros materiales de estas intervenciones, fue posible reconstruirlas por medio de entrevistas y memorias escritas. La primera acción, fue anunciada desde algunos días previos con panfletos y afiches de papel de diario escritos con pintura negra que informaban las coordenadas espacio-temporales donde tendría lugar el evento: la Plaza de la República. La obra comenzó con un gran aullido colectivo alrededor del Obelisco que fue acompañado de otros gritos que ululaban “socorro”. La segunda acción pretendía sintonizar el contexto de dictadura militar local con las protestas internacionales por la Guerra de Vietnam para hacer evidente la fragilidad de la paz en el mundo. Para ello eligieron como locación al bar La Paz, “el bar de Montevideo y Corrientes que había logrado convertirse en el centro estratégico de cierta intelectualidad porteña, hippie, pop, op y adyacencias”.<sup>92</sup> Desde la calle, los jóvenes Mandioca secundados por otros actores del Instituto Di Tella levantaban pancartas que decían “hoy se expone la paz” mientras repartían al interior del café volantes inscriptos con la leyenda “Ustedes se están exponiendo”. Por último, la acción referida a Alberto Greco comenzaba con la explosión de una gran lata de aceite en la esquina de Lavalle y Carlos Pellegrini y se continuaba con un joven que le pegaba a otro mientras le gritaba en alemán “hippie ilógico”. Todas estas acciones terminaron igual, con la llegada de los patrulleros policiales.<sup>93</sup>

Estos “escándalos” callejeros que tanto los músicos como el nuevo grupo “Mandioca” provocaban en la ciudad, comenzaron a ser replicados por unos seguidores cada vez más numerosos que tomaban como propio el imperativo del naufragio. Mientras los músicos se profesionalizaban, sus seguidores replicaban de modo idéntico las prácticas de sus predecesores. En junio de 1968, la revista *Atlántida* publicó una supuesta carta de una madre desesperada porque su hijo “no es un estudiante de Derecho, como lo fueron su padre y abuelo” sino que “pinta, canta y dice cosas que no termino de entender”. Esta madre angustiada por su hijo hippie se dedicó a seguir su rutina y para esto no tuvo más que ir por el microcentro, caminar por la Avenida Corrientes, ir a bares y hacer infinitas colas en los cines arte.<sup>94</sup> El fenómeno incluso llegó a replicarse por fuera de la geografía del microcentro porteño, las revistas

---

<sup>92</sup> “La paz reina en “La Paz”. Los Hobbies Emigraron”, *Análisis*, n° 387, 14 de agosto de 1968, p. 76

<sup>93</sup> Entrevista personal con Mario Rabey, 8 de febrero de 2013; Mario Rabey, “Teatro de Guerrilla en Buenos Aires, 1968”, *Blog Mano de Mandioca*, 6 de marzo de 2011, <http://manodemandioca.blogspot.com.ar/search?q=teatro+de+guerrilla>, última consulta 17 de enero de 2014.

<sup>94</sup> Víctor Sueiro, “Mi hijo es hippie. Carta más o menos veraz de una madre argentina”, *Atlántida*, n° 1215, junio 1968, pp. 39-40.

registraban que muchos de los barrios de la ciudad de Buenos Aires ya contaban con sus propias bandas de hippies e incluso en la ciudad de Córdoba se identificó la existencia de unos 20 muchachos que se autodenominaban “los primeros beatniks de Latinoamérica”.<sup>95</sup>

Si bien el crecimiento numerario de “jovencitos con camisas multicolores, pantalones estrechos, largas melenas, mocasines sin medias [y] discos de los Beatles o de otros cantantes nuevaoleros” desató una “guerra anti-hippies” entre los miembros de la Policía Federal, no era su presencia el único motivo que los inquietaba.<sup>96</sup> También el consumo de drogas y la toxicomanía fueron asociadas de modo directo con el estilo de vida de los hippies. Por esto, la revista *Mundo Policial*, perteneciente a la Policía Federal, comenzó a incluir en sus páginas glosarios y clasificaciones sobre las drogas, sus efectos, sus niveles de dependencia, las rutas de comercialización y el lugar que Buenos Aires ocupaba en la red de tráfico internacional.<sup>97</sup> Dos notas sobre el consumo de drogas en esta revista dan cuenta de la preocupación que tenía la policía por la difusión de la toxicomanía. En “Hippies. Eslabones policiales en la cronología” se recorre la difusión del movimiento hippie internacional y se hace una parada en Buenos Aires. Allí además de identificar al hippismo como una “delincuencia encubierta” se establece una asociación directa entre el estilo de vida de los hippies y la drogadicción.<sup>98</sup> En otra nota de actualidad titulada “Marihuana. El revés de la trama” se detallaba exhaustivamente el consumo de drogas en la ciudad de Buenos Aires, sus vínculos con redes de narcotráfico brasileras y paraguayas y, aunque reconocían que la distribución de drogas todavía no estaba por completo profesionalizada, identificaban a los hippies como uno de los principales distribuidores de esta hierba. Los acusaban de reclutar “a su clientela en el ámbito estudiantil” y de pervertir a jovencitas en multitudinarias orgías luego de ofrecerles cigarrillos de marihuana.<sup>99</sup>

Con todo, no se trataba de una preocupación por completo infundada. Con la llegada de las jeringas y anfetaminas inyectables, las plazas adquirieron un talante bien distinto al de las inocentes caminatas de los primeros días. Incluso para el grupo fundacional, la llegada de “drogas más duras” había desvirtuado el espíritu original de los “naufragios”. Como relata Pipo Lernoud,

<sup>95</sup> “Córdoba tiene sus beatniks” en *Siete Días*, n° 9, 11 de julio de 1967, p. 29.

<sup>96</sup> “Estalló la guerra anti-hippies en Buenos Aires”, *La Razón*, 16 de enero de 1968, p. 11

<sup>97</sup> “Las drogas toxicomanígenas”, *Mundo Policial*, n° 1, noviembre-diciembre de 1969, pp. 54-58 y Rutas de la coca”, *Mundo Policial*, n° 4, mayo-junio de 1970, pp. 42-48.

<sup>98</sup> “Hippies. Eslabones policiales en la cronología”, *Mundo Policial*, n° 2, enero-febrero de 1970, pp. 8-11.

<sup>99</sup> “Marihuana. El revés de la trama”, *Mundo Policial*, n° 5, julio-agosto 1970, pp. 62-67.

En un momento empezaron a circular las Istilasa, Desbutal, Dexedrina, Dexamil Espansul. Entonces al principio, en La Cueva, era la barra de amigos: Javier, Moris, Rocky, Pajarito, Litto, Miguel, Charly Camino, Tanguito, un par de minas, yo. Siete, ocho, siempre los mismos. En cambio la época de los hippies fue distinta, empezó a caer cualquier cantidad de gente. Ahí Moris, Javier y Litto Nebbia se borraron, no quisieron saber nada con los hippies. Miguel Abuelo sí, un poquito más y empezó a caer gente de afuera, y entre esa gente había de todo.<sup>100</sup>

A estos nuevos hippies que fueron abandonando el mote de “náufragos” por el de “divagantes”, la policía contestó con más rigidez y crudeza. Los pernoctes en las comisarías se convirtieron en estadías en el penal de Devoto o en la unidad penitenciaria del Hospital de Salud Mental J. Borda, donde se había instalado un servicio de atención a toxicómanos. De modo que ante la creciente difusión de drogas en la ciudad, los hippies comenzaron a ser acusados ya no de excéntricos jóvenes que importunaban con la osadía de su indumentaria, sino que fueron identificados como cabecillas de bandas de delincuentes, gestores de redes de prostitución e incluso de narcotraficantes.<sup>101</sup> A esta imagen también contribuyó la ya mencionada organización antihippie FAEDA, que en reiteradas oportunidades los acusó de ser “agentes del caos social” y “asalariados del soviét” manejados por la central castrocomunista OLAS, “en los que la corrupción sexual y la toxicomanía sirven fines de desintegración social”.<sup>102</sup> Para prevenir el “consumo masivo de drogas”, la Avenida Corrientes, sus bares y la zona del Di Tella se convirtieron en un lugares recurrentes de operativos policiales.<sup>103</sup>

Ante estos nuevos devenires del público, los músicos, salvo contadas excepciones, dejaron de participar en las caminatas urbanas para dedicarse por completo a una actividad musical que tomaba carices cada vez más profesionales y era aceptada por el gran mercado. Los músicos comenzaron a aparecer en los medios de comunicación pero ya no como una extraña fauna urbana sino en su carácter de artistas. Las emisoras radiales, la televisión, las revistas y la industria cinematográfica se hicieron eco del nuevo *boom* musical de los jóvenes rockeros.<sup>104</sup> Ante este nuevo panorama, los primeros náufragos abandonaron por completo los itinerarios porteños y dieron lugar a

<sup>100</sup> Testimonio de Pipo Lernoud en V. Pintos, *Tanguito...*, p. 174

<sup>101</sup> “Los ‘hippies’ desmienten terminantemente a ‘FAEDA’: quieren vivir en paz y en amor”, *Crónica*, 20 de enero de 1968, p. 6; “Vida Moderna. Los hippies en Argentina”, *Primera Plana*, n° 267, pp. 39-43.

<sup>102</sup> “¿Será posible?”, *La Razón*, 12 de enero de 1967, p. 7; “Hippies”, *La Razón*, 1 de diciembre de 1967, p. 7.

<sup>103</sup> “Tiempo Moderno. Drogas: Las leyes de la noche”, *Confirmado*, n° 272, 2 de septiembre de 1970, p. 38.

<sup>104</sup> A las notas en los magazines ya mencionadas, puede sumarse los films de ficción *El extraño de Pelo Largo* (1970) protagonizado por Litto Nebbia, *El profesor hippie* (1969) y *El profesor patagónico* (1970) y algunos programas de televisión como *Sábados Circulares*, *Ritmo y Juventud*, *La cantina de la guardia nueva*, *Música en Libertad* y *Sótano Beat* que transmitieron entrevistas y conciertos de rock en vivo.

una nueva práctica colectiva que se convertiría en el ámbito específico de reunión rockera: los recitales.

### **1.3. Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock**

En 1970, después de que Daniel Ripoll, editor de la revista *Pelo*, organizara en el Velódromo de Palermo el “B.A. ROCK Festival de la Música Progresiva de Buenos Aires”, los seguidores de lo que tímidamente comenzaba a llamarse rock y sobre todo “música pop nacional”, tuvieron un lugar de encuentro definitivamente propio. El ámbito privilegiado de reunión ya no sería la calle, las plazas o los bares, sino los recitales, convertidos hacia el fin de la década en un fenómeno masivo que requería de lugares cada vez más amplios: grandes teatros y extensos lugares al aire libre. Sin embargo, las características y contenidos del espectáculo musical no estuvieron prefijados de antemano. Entre 1965 y 1970 las presentaciones en vivo de los músicos de rock asumieron formas bien variables en lo que concierne tanto a las características de la puesta en escena como a los espacios en los que dichas presentaciones tenían lugar. Sótanos, asociaciones sociales y deportivas, sociedades de fomento, cines, teatros y estadios deportivos, ofrecían, cada uno, un modo distinto de volver públicas las producciones musicales. Estos cambiantes formatos, por otra parte, condicionaron las características de las presentaciones en vivo, como también la relación entre el público y los artistas e, incluso, el vínculo que se establecía entre los asistentes del espectáculo. En este apartado me dedico al estudio de las variadas formas que asumieron los conciertos, a sus cambiantes espacios y a su derrotero como espacio privilegiado de encuentro de los jóvenes rockeros.

Una de las primeras formas de presentación pública de los rockeros fueron los bailes de fin de semana y los bailes de carnaval, que tenían lugar en las sociedades de fomento, en las asociaciones sociales y deportivas o en clubes de fútbol de la capital, el conurbano bonaerense y las provincias del interior. Las noches en los clubes se nutrían de una variada oferta musical y muchas veces grupos que interpretaban géneros musicales diferentes podían compartir escenario.<sup>105</sup> Para los exitosos carnavales de 1965, por ejemplo, la revista de espectáculos *Antena* promocionaba unos bailes organizados por la empresa “Ronda Juvenil” en los que se presentaban músicos de tango como Alfredo de Angelis, solistas “nuevaoleros” como Marito González, Bebe

---

<sup>105</sup> Sergio Pujol, *La historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

Muñoz, Amparito Castro, Pucho Vilar, grupos de cumbia y música tropical como Los Cumbianos o Los 5 del Trópico y grupos “beats” como Los Jets y Los Búhos, en diversos clubes de zonas periféricas de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense.<sup>106</sup> Estas “reuniones danzantes” tejían una red por todo el territorio de la capital y el conurbano que incluía a los grandes clubes porteños de Boca Juniors en el barrio de La Boca, Huracán en Parque Patricios, Atlanta en Villa Crespo, San Lorenzo en Almagro, Vélez Sarsfield en Liniers, Club Comunicaciones en Paternal, y también a clubes de dimensiones más modestas pertenecientes a las sociedades de fomento de distintas colectividades como el club Asturiano en Barrio Norte o el Montañés en Colegiales, y los bonaerenses Club Atlético Lanús, Club Regatas en Avellaneda, Club Teléfonos del Estado en Florida, Club Colegiales en Munro, Club Social y Deportivo Alsina en Quilmes, Centro de Trajes en Moreno, Club Sportivo Villa Ballester y Club Sportivo Haedo, entre muchos otros (FIGURAS 3, 4 y 5).<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Deportivo Morón, C.A. Tigre, Glorias Argentinas en Mataderos, Brisas del Plata en Haedo, Victoria en Victoria, Unión Obreros y Empleados Municipales en Núñez, Lugano Tennis Club, A.F.A.L.P. de Palomar en ciudad jardín Lomas del Palomar, Unión de Florida en Florida, Atlético Bernal, Sociedad de Fomento General Belgrano, Altube de José. C. Paz, Sarmiento de Olivos, Luso Argentino de Villa Devoto, Unión de Munro, Sportivo Villa Ballester, etc. “Carnavales Juveniles 1965”, *Antena*, n° 1763, 23 de febrero de 1965, p. 53.

<sup>107</sup> Pueden encontrarse nóminas de los clubes donde los bailes tenían lugar en: “Con el curso oficial comenzaron las fiestas para celebrar el carnaval”, *La Prensa*, 28 de febrero de 1965, p.7; “Prosiguió la celebración de las fiestas de carnaval”, *La Prensa*, 2 de marzo de 1965, p. 3; “La superonda de abril”, *Pinap*, n° 1, abril 1968, p. 50.





**FIGURA 3:** Racing Club, Baile Social, Avellaneda, noviembre 1939. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 2989.



**FIGURA 4:** Un momento de los bailes de carnaval, *circa* 1960. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 2989.



**FIGURA 5:** Baile popular en la Sociedad de Bomberos Voluntarios de Matanza, circa 1960. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 2989.

Los clubes y asociaciones de fomento se difundieron durante el período de entreguerras como instituciones de recreación y sociabilidad que congregaban a la comunidad barrial.<sup>108</sup> Sus sedes se fundaron con el esfuerzo de vecinos que compraban un salón a la calle o una casona antigua con patios al aire libre para luego incorporarle canchas de deportes, gimnasios cubiertos, comedor o salas de reuniones donde se festejaban casamientos, se celebraban actos patrios o se organizaban diversos festejos.<sup>109</sup> Las canchas de los clubes de fútbol contaban, en cambio, con una historia de más largo plazo en la ciudad pues fueron instaladas en los primeros años del siglo XX.<sup>110</sup> Por su gran tamaño albergaron a las presentaciones de los artistas más consagrados y a las fiestas más importantes. Sin embargo, los músicos de rock no utilizaron el escenario de los grandes clubes sino hasta el fin de la década, cuando cobraron notoriedad en la industria cultural (FIGURA 6).

<sup>108</sup> Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

<sup>109</sup> Oscar Troncoso, "Las nuevas formas del ocio" en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos. Tomo 2*, Buenos Aires, Altamira, 2000, pp. 285-286.

<sup>110</sup> Julio Frydenberg, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.



**FIGURA 6:** Almendra en el Club Comunicaciones, 1969. Fuente: Almendra en Vivo en el Teatro del Globo, folleto interno del CD, p. 11.

Como ha apuntado Valeria Manzano, desde los primeros años de la década del sesenta, estos clubes redefinieron la organización del esparcimiento de los jóvenes y adolescentes de sectores populares pues ofrecieron un espacio fundamental de encuentro que, atravesando barreras de clase y género, fue absorbido mayoritariamente por el rock and roll.<sup>111</sup>

Los adultos, en cambio, ya no comprendían las nuevas formas de diversión juvenil. Mantener sus rituales, como el “carnet de baile” con las anotaciones de los jóvenes que invitaban a bailar para luego “concederles turno” era, como ironiza el humorista Sempé para *Primera Plana*, garantía de fracaso y aburrimiento (FIGURA 7). Eran los años de la beatlemania y los asistentes a los bailes esperaban encontrar en los escenarios de sus barrios a las réplicas locales del cuarteto de Liverpool. Lo conseguían. La mayoría de los conjuntos de rock and roll que se presentaban cantaban en inglés y seguían la moda de los británicos: cortes de pelo, trajes, poses corporales y canciones que buscaban imitar al cuarteto. Grupos como Los Tammys, Los Dukes, Los Guantes Negros, Los Picks Ups, Los Inn y Los Búhos hegemonizaron las presentaciones de rock en estos bailes durante la primera mitad de la década.

<sup>111</sup> V. Manzano, “Ha llegado...”.

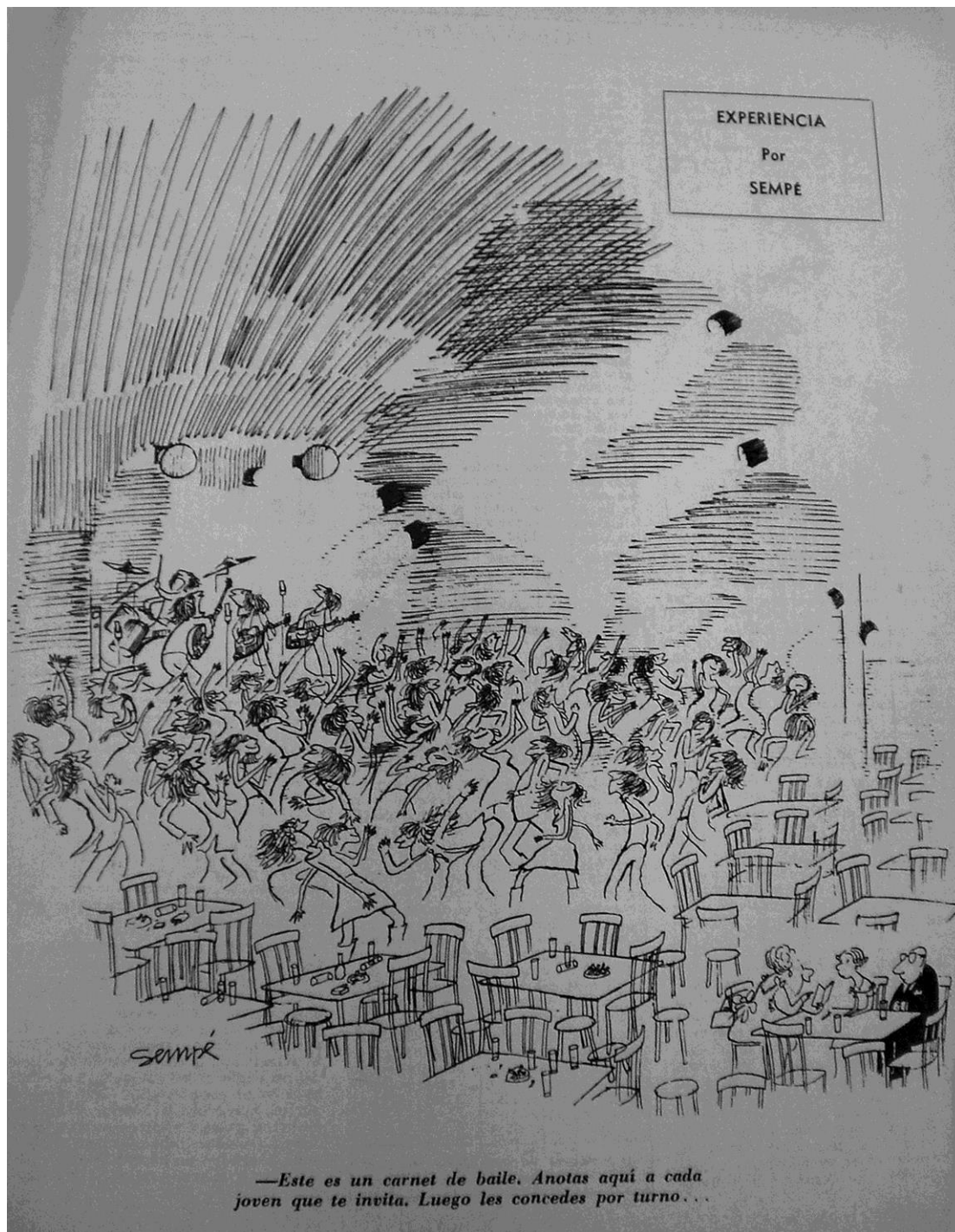


FIGURA 7: Sempé, “Experiencia”, Primera Plana, n° 271, Buenos Aires, 5 de marzo de 1968, p. 45.

El 16 de diciembre de 1970, Pura Potencia, un rezagado grupo de rock and roll que pretendía estar más de 100 horas en el escenario superando a los Rolling Stones, se presentó frente a un grupo de “jóvenes apiñados” en el escenario de un “pequeño club de Bernal en la provincia de Buenos Aires”. La revista *Análisis* destacaba la precariedad del tablado local en relación con los espectáculos que ofrecía el conjunto inglés:

el escenario era [...] una estrecha pared de ladrillos sin revocar [que] ostentaba un barroco escudo que escuetamente explicaba *Club Social y Deportivo General Álvarez*. Después bastaba atravesar un angosto pasillo para llegar al patio de ladrillos, techado de

cinc, en donde los esforzados *recordmen* vapuleaban agitadamente sus instrumentos mientras algunas parejas se movían rítmicamente a su compás.<sup>112</sup>

Muchos de los pioneros del rock “rebelde”, antes de formar los grupos que los consagraron como tales, comenzaron su carrera profesional en este circuito de bailes de fin de semana. De hecho, cuando Litto Nebbia y Los Gatos Salvajes llegaron a Buenos Aires desde Rosario en 1965, el contrato que tenían con la empresa Escala Musical incluía, además de la emisión de conciertos en radio y televisión, shows en bailes de jueves a domingo. También “Pajarito” Zaguri, el guitarrista de Los Beatniks, recuerda que conoció a “Tanguito” cuando cantaba con el grupo “beat” Los Dukes en una noche en la Sala Salud de Wilde, un club que “estaba entrando casi a una villa”.<sup>113</sup>

La participación de los músicos en estos bailes se gestionaba a través de los representantes de artistas o de las compañías discográficas que vendían los “shows” a los clubes de barrio.<sup>114</sup> Para esto, los grupos pasaban previamente por una selección en una prueba musical y luego las compañías discográficas determinaban qué tipo de música convenía que cada artista representara. En contra de esta práctica y alegando que querían dar a conocer sus propias composiciones y no las canciones que pedía el gran público, los “náufragos”, sin abandonar los shows en los clubes, comenzaron a presentarse en pequeños teatros del centro de la ciudad de Buenos Aires.

Su concepción de la música requería de un espacio alternativo al de los bailes de fin de semana. Los conciertos en los teatros se asociaban con una interpretación del rock que pretendía desplazarlo del lugar del mero entretenimiento para definirlo como una forma de arte mayor. El objetivo ya no era emular las alocadas contorsiones de caderas de Elvis Presley ni tocar frente al fragor de efusivos gritos de muchachas; sino convertir a una música que originalmente era “para bailar” en una “música para escuchar”. Esto inauguraba un nuevo tipo de corporalidad que rompía con la concepción del rock and rollailable y por esto los teatros con su escenario y sus butacas parecían ofrecer un lugar adecuado para contemplar en silencio el espectáculo. Por otra parte, las presentaciones en vivo guardaban un formato experimental que no se restringía exclusivamente a la cuestión musical: las canciones podían combinarse con obras de teatro, lecturas de poesía o proyección de imágenes.

---

<sup>112</sup> “La hazaña suburbana”, *Análisis*, 5 de enero de 1970, n° 512, p. 365.

<sup>113</sup> V. Pintos, *Tanguito*..., p.52

<sup>114</sup> El semanario *Confirmado* describiría las características de la industria del beat local explicando cómo se implementaba la venta de shows a través de los representantes de artistas. Consultar: “Tiempo Moderno. El Zucundúm una industria nacional”, *Confirmado*, n° 243, 11 de febrero de 1970, p. 28

En La Cueva algunos de estos elementos ya se habían puesto en marcha. Allí nadie bailaba y en su “escenario” se permitían largas improvisaciones y excéntricas actitudes por parte de los músicos. Las más recordadas son las de “Tanguito” quien tocaba con una media de lycra negra en la cabeza y se revolcaba en el piso haciendo piruetas de rock and roll.<sup>115</sup> Pero el primer ingreso del rock a las salas de teatro fue en 1966, cuando Los Beatniks se presentaron formalmente con canciones propias en el Teatro del Altillo en Florida 640. El formato de la presentación incluyó una pequeña obra de teatro que narraba la historia de los músicos. El escenario estaba ambientado como si fuera la habitación de la pensión en la que vivían y el concierto se planteaba como parte de la ficción: en el escenario simulaban estar ensayando para un show al que habían sido contratados e incluso, el pretendido realismo incluía una cena de sándwiches frente al público.<sup>116</sup> A fin de año, el periodista Miguel Grinberg, que había asistido a la presentación del Altillo, organizó otro recital en el Teatro de la Fábula en el barrio del Abasto. La Fábula era un pequeño teatro-escuela del *off* Corrientes dirigido por Boris del Río y tenía una capacidad para unas 100 personas. La elección del lugar no fue azarosa, según recuerda el organizador, “busqué un lugar porteño mítico: el Abasto, pensando que lo nuestro era histórico y tenía que ser en territorio de Carlos Gardel”.<sup>117</sup> Esta vez la teatralización del espectáculo se alejó del relato testimonial y adquirió matices pedagógicos. Los “cueveros” Tanguito, Moris, Alejandro Medina y Facundo Cabral (conocido por aquel entonces como “el indio gasparino”), tocaron canciones que evocaban la historia del rock. Entre canción y canción, Susana Salsamendi, otra de las organizadoras, leía desde el costado del escenario un texto con la historia del movimiento *underground*. La didascalía se completaba con un volante repartido entre el público donde podía leerse la declaración de principios de los organizadores.<sup>118</sup>

En 1967, cuando La Cueva ya había cerrado sus puertas y los naufragos comenzaron a acercarse a la zona que circundaba al Di Tella y la Manzana Loca, Miguel Grinberg organizó un nuevo concierto de “rock y poesía” con la pretensión de vincular a los músicos con algunos intelectuales y poetas que frecuentaban el Bar Moderno. El encuentro se realizó en el Theatrón, una sala escondida en un “sótano de

---

<sup>115</sup> Victor Pintos, *Tanguito, La verdadera historia*, p. 77.

<sup>116</sup> Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina...*, p. 14

<sup>117</sup> Miguel Grinberg, *La Generación V. La insurrección cultural de los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 126.

<sup>118</sup> Juan Carlos Kreimer y Carlos Polimeni, *Ayer nomás...*, p. 21.

porquería” y “lleno de ladrillos”, como recuerda el dramaturgo Enrique Dacal, en una galería de la avenida Santa Fe y Pueyrredón.<sup>119</sup> Allí participaron además de Grinberg en carácter de editor de la revista *Eco Contemporáneo*, otros miembros de revistas literarias como Sergio Mulet de *Opium*, Juan Carlos Kreimer de *Piumo* y Gianni Siccardi, Poni Micharvegas y José Peroni de *Sunda*. El encuentro fue musicalizado por Moris y Litto Nebbia y al igual que en los eventos anteriores, los espectadores observaban el show sentados en butacas.

Los carteles y volantes de difusión de estos espectáculos se distribuían en librerías, cineclubes y disquerías del centro porteño en la zona del Di Tella y La Cueva. Sin embargo, la convocatoria de estos eventos no fue muy amplia y estos recitales nunca se dieron a sala llena, apenas asistieron unas treinta personas.<sup>120</sup>

La consagración del rock dentro de la escena artística local sobrevino a partir de 1967, cuando el Instituto Di Tella se convirtió en un espacio de encuentro de rockeros y también en un nuevo escenario. El espectáculo “Be at Beat Beatles”, concebido como el “1º Festival en Homenaje a los Beatles” tuvo lugar en la sala de espectáculos del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) y fue organizado por el sociólogo y artista plástico Roberto Jacoby junto con los disc-jockeys y músicos Miguel Ángel Tellechea y Daniel Armesto.<sup>121</sup> Este evento puso en contacto a los músicos que frecuentaban a La Cueva con otros jóvenes también interesados por el rock, como Claudio Gabis quien al presentarse en este ciclo con el grupo de rock de su barrio Bubblin Awe, conoció al “cuevero” Javier Martínez quien también se presentó con su conjunto “El grupo de Gastón”. Al año siguiente, junto a otro “cuevero”, Alejandro Medina, formaron el trío Manal. En marzo de 1969, el Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto volvió a convocar otro ciclo de recitales. En “Tres espectáculos Beat” participaron Manal, Almendra y el grupo platense La Cofradía de la Flor Solar.

Las características de las presentaciones en vivo aún no se cristalizaban en un formato específico. Para el primer evento en el Di Tella, mientras dos conjuntos

<sup>119</sup> Entrevista a Enrique Dacal realizada por Claudia Bacci, 1 de diciembre de 2009, Archivo Oral Memoria Abierta.

<sup>120</sup> Acerca de la repercusión de los recitales Moris declara “no me acuerdo cómo reaccionaba el público, serían veinticinco tipos, treinta”. Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano*, p. 51

<sup>121</sup> En el espectáculo se tocaron principalmente *covers* de los Beatles. El repertorio fue: Taxman, La historia de los Beatles, Socorro, Girl, Twist y Gritos, Rabi Shancard [sic] Música Hindú, Quiero tener tu mano, Help: del Beatles Barrock Book, Yankee Doodle, Bad Boy, Todo lo que necesitas es amor, My Bonny, Conduce mi auto, Arreglando un agujero, Deben de esconder tu amor, Ocho días en la semana, Todo lo que tú haces, Submarino Amarillo, Sr. Cartero, Ella te ama, Un día en la vida. Fuente: “Temas para el espectáculo ‘Be at Beat Beatles’”, Archivo Instituto Di Tella, CEA, Universidad Torcuato Di Tella. Caja n° 10.

compartían el escenario y tocaban alternadamente, la sala del CEA parecía asemejarse al Morrison Planetarium de San Francisco o al Fillmore East de Nueva York con sus shows multimedia de luces psicodélicas.<sup>122</sup> El ciclo siguiente, aunque guardó las convencionales características de un espectáculo musical, fue apreciado por el Instituto por su potencialidad renovadora para las artes dramáticas. En este sentido, Roberto Villanueva, el director del centro, destacó el importante lugar que desempeñaba el público en este tipo de “teatro contemporáneo”:

Creo que estas presentaciones “en vivo” constituyen un fenómeno muy rico de comunicación con el público y de participación efectiva de éste. En este aspecto, constituyen un aporte singular a un tipo de espectáculo en el que el espectador se convierte a la vez en espectáculo, cambiando su signo de consumidor pasivo por el de participante creador. Claro que todo esto se produce aquí en forma embrionaria –muy fuerte en cambio-, pero constituye una de las vetas más interesantes del teatro contemporáneo.<sup>123</sup>

Por otra parte, el sello Mandioca fue el agente más activo en la conformación de un rock de teatro. En 1968, avalados por Jorge Álvarez, convocaron a un recital de canciones para la presentación de su sello grabador “Mandioca, la madre de los chicos” en el Teatro Apolo durante dos martes (el 12 y el 26) de noviembre. Allí participaron las tres “figuras estables” del sello: Manal, Miguel Abuelo y Cristina Plate. La revista *Análisis* que cubrió el espectáculo detalló que el “muy poco habitual” público que concurrió al teatro ya no se restringía a los circuitos intelectuales del microcentro porteño puesto que los “frecuentes practicantes del cine, el teatro, la literatura, el periodismo o simplemente el ocio, se confundieron con una mayoritaria asamblea de *teenagers* suburbanos y rezagados postulantes a una apariencia *mod* recientemente perimida”.<sup>124</sup> Tímidamente, la estética de los músicos se estaba expandiendo y mientras lo hacían, “los extraños de pelo largo” habían encontrado su “templo provisional”.<sup>125</sup>

Estos ciclos de rock se realizaron en un contexto de creciente auge de recitales de música popular en teatros del centro de Buenos Aires que saciaban a una “histórica ansiedad de música en vivo”.<sup>126</sup> Fueron los artistas de la Nueva Canción quienes inauguraron la práctica de hacer presentaciones en teatros. Comenzaron los días lunes, el día tradicional de descanso de los actores, aunque pronto sus shows comenzaron a

<sup>122</sup> Simon Rycroft, *Swinging City. A cultural geography of London 1950-1974*, Farnham, Ashgate, 2011.

<sup>123</sup> Roberto Villanueva, Tres espectáculos Beat, folleto promocional, Archivo Instituto Di Tella, CEA, Universidad Torcuato Di Tella, Caja nº 14.

<sup>124</sup> “Mandioca: La madre de los chicos. La vida es como un long play” en *Análisis*, 27 de noviembre de 1968, p. 459. Sobre este espectáculo también puede consultarse, “El carnaval de los naufragos. Beat, Blues y Barroco” en *Panorama*, nº 82, 19 noviembre de 1968, p. 65

<sup>125</sup> Melenudos del mundo uníos, *Panorama*, nº 112, 17 de junio de 1969, p. 62

<sup>126</sup> Jorge H. Andrés, “El último ‘boom’”, *Análisis*, nº 423, 22 de abril de 1969, p. 60



realizarse otros días de la semana. El carácter performativo de los shows y las canciones humorísticas, de actualidad o de protesta de Nacha Guevara, Dina Rot, Marikena Monti, Enrique Villegas, Facundo Cabral, María Elena Walsh, Jorge Schussheim, Poni Micharvegas o Jorge de la Vega, entre otros, hacían del teatro un espacio ideal para sus conciertos. Si bien, en algunas oportunidades los grupos de rock compartieron cartel con los nuevocancionistas, el público al que los rockeros convocaban era bien distinto.<sup>127</sup> La nueva canción era un fenómeno restringido a ambientes intelectualizados y a un público más adulto que el de los practicantes de la música beat.

Pero a diferencia de los conciertos de la nueva canción, en los recitales de rock los jóvenes no estuvieron exentos del control policial. Un oficial de policía declaraba a la revista *Análisis* que

[...] hace un mes, en una de nuestras recorridas nocturnas, vimos aglomerados ante la puerta del teatro [Payró] un grupo de por lo menos 50 jóvenes –muchos de ellos menores– con melenas descomunales. A mí no me interesa lo que sucede dentro del teatro –deslindó con prudencia el comisario Díaz–. Pero sí me interesa saber si esos menores tienen o no el permiso de sus padres para estar fuera de su casa a esa hora.<sup>128</sup>

Pese a las declaraciones del oficial César Díaz, era una escena recurrente en los recitales que los camiones celulares se apostaran en la puerta de los teatros y los funcionarios policiales “armados de ametralladoras” entraran en las salas de concierto, ordenaran detener la música y apresaran a los jóvenes asistentes y a los músicos por averiguación de antecedentes.<sup>129</sup> Además, la Ordenanza n° 24.347 sancionada por el Intendente Municipal el 29 de mayo de 1969 establecía una serie de rígidas normas para el funcionamiento de los locales de baile, “donde se ejecuta música y/o canto”, que acrecentó la inspección policial para corroborar que se respetaran las condiciones lumínicas de los locales, los horarios de cierre o la prohibición del ingreso a menores de edad, entre otras cosas.<sup>130</sup>

<sup>127</sup> Este fue el caso de Los Gatos que participó en el Teatro Astral junto a Johnny Tedesco, Doris del Valle, Feliciano y Los Iracundos, “Hippies en Buenos Aires: ¿al paredón o tolerancia?”, *Gente*, n° 116, 12 de octubre de 1967, pp. 34-39. Los Gatos también se presentaron en abril de 1969 en el ciclo “Canciones para argentinos jóvenes” en el Teatro Payró junto a Enrique Villegas, Miguel Saravia y Edmundo Rivero. “Innovaciones. El boom de la música”, *Confirmado*, n° 8 de agosto de 1968, p. 32.

<sup>128</sup> Bofetadas, *Análisis*, n° 432, 24 de junio de 1969, p. 84

<sup>129</sup> “Beat en Patacón 99. Mientras llegue el día”, *Análisis*, n° 445, 23 de septiembre de 1969, p. 81.

<sup>130</sup> Sobre las “condiciones de visibilidad” en los locales se establecía que “en los sectores destinados al público la iluminación no será menor de 10 luxes, admitiéndose indistintamente el empleo de luz blanca o de color” mientras que en “los servicios sanitarios, cocinas, pasillos, escaleras de acceso al local o a sus niveles superiores o inferiores, la iluminación no será menor de 20 luxes, admitiéndose solamente el empleo de luz blanca” en “Disposición n° 176, ordenanza n° 24.347. Reglamentación para los locales de baile” en *Sección orden del día. Recopilación de disposiciones. Año 1969*, República Argentina, Ministerio del Interior, pp. 375-380. Fuente: Centro de Estudios Históricos de la Policía Federal Argentina.

Para evitar la creciente represión policial en los recitales, Jorge Álvarez, Pedro Pujó y el productor musical Aníbal Gruart, organizaron en junio de 1969 el ciclo de “rock and roll porteño” Beat Baires en el prestigioso Teatro Coliseo que, a diferencia de las anteriores presentaciones, convocó al espectáculo musical los domingos a las 11 de la mañana. Allí participaron los grupos más consagrados del momento como Almendra, Manal y el ahora solista Litto Nebbia, junto con una larga lista de nuevos grupos como Conexión n° 5, Piel Tierna, Los Mentales y Charlie Levi, entre otros. El exótico horario no mermó la convocatoria del evento y, como apunta *Panorama*, “quedaban muy pocas butacas libres en el enorme Coliseo”.<sup>131</sup> Del formato experimental de las primeras presentaciones ya poco quedaba. Un presentador anunciaba a los conjuntos mientras un público silencioso contemplaba el espectáculo. Por otra parte, a diferencia de las primeras presentaciones en vivo, la del Teatro Coliseo fue promocionada por una gran cantidad de revistas. La difusión ya no se hacía pegando carteles en las librerías y vidrieras del microcentro, sino que ahora las revistas especializadas tanto como las de información general anunciaban de modo anticipado el ciclo musical. Se volvía evidente que, pese a la persecución policial, la llamada “música beat” comenzaba a ser interpretada como un consumo juvenil legítimo en otros ámbitos de la cultura. El crítico musical Jorge Andrés reconocía esta importancia al decir que “seguramente la música desconocida que Buenos Aires ansía será producida por algunos de esos extraños muchachos que circulan sin importarle su pelo largo y trajes diferentes”.<sup>132</sup>

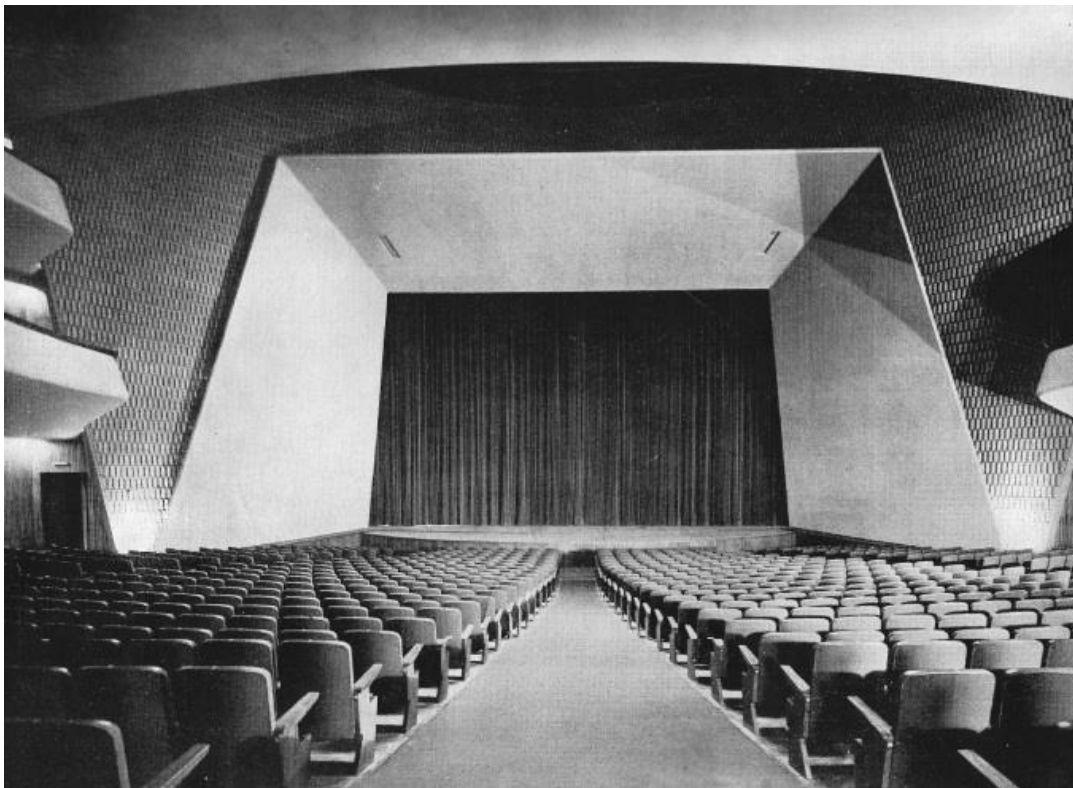
La realización del ciclo Beat Baires formaba parte del programa de transformación del Teatro Coliseo que había sido reinaugurado en abril de 1961 luego de un reacondicionamiento cuyo objetivo era contar con una sala de espectáculos actualizada que pudiera “responder a múltiples funciones como centro de cultura” y sirviera como “sala de conciertos, como teatro de comedias, para ballet o cinematógrafo”. Aunque las principales remodelaciones se hicieron pensando en que la ciudad necesitaba de “un auditorio de música coral, sinfónica y de cámara”, el rock no tardó en ocupar este escenario ampliado y mejorado acústicamente, cuya sala contaba, además, con aire acondicionado y una distribución de palcos y gradas modernizadas respecto de la anterior reestructuración que había tenido lugar en el año 1940 (FIGURAS 8 y 9).<sup>133</sup> A la sala del teatro Coliseo, con una capacidad para 1773 localidades (en una

<sup>131</sup> “Melenudos del mundo ¡uníos!, *Panorama*, n° 112, 17 de junio de 1969, p. 62.

<sup>132</sup> Jorge H. Andrés, “El último boom”, *Análisis*, n° 423, 22 de abril de 1969, p.59.

<sup>133</sup> “Teatro Coliseo”, *Revista Lyra*, Fundación Casa de Italia, 1961, p. 25.

platea baja y tres pisos de galerías), asistió un público que trascendía el intelectualizado circuito del Instituto Di Tella: el consumo de la música beat se había expandido “desde La Manzana Loca hasta Flores, Caballito o Morón”.<sup>134</sup>



**FIGURA 8: Vista del escenario del Teatro Coliseo desde la entrada, 1961, Fuente: Archivo Teatro Coliseo**



**FIGURA 9: Vista de la sala desde las plateas altas, 1961, Fuente: Archivo Teatro Coliseo**

<sup>134</sup> “Cómo viven los hippies argentinos”, *Panorama*, n° 137, 9 al 15 de diciembre de 1969, p. 26

Hacia el fin de 1969, el auge que experimentaba la música beat requería de espacios cada vez más amplios que pudieran acoger a sus numerosos seguidores. Ni el teatro Coliseo, ni las salas de los teatro Maipo, Globo, Regina ni los auditorios céntricos como IFT, Patacón 99, el Cine Arte o el cine Pueyrredón de Flores donde también se realizaban este tipo de recitales, resultaban suficientes. De ahora en más serían los predios al aire libre los espacios que vendrían a dar cobijo a un nuevo tipo de presentación en vivo: el festival.

Siguiendo el ejemplo de los festivales de canción internacionales como el que había tenido lugar en Río de Janeiro en el estadio Maracanãzinho el año anterior y al que habían asistido Los Gatos, se organizaron tres encuentros dedicados exclusivamente a la música beat: El Festival Nacional de la Música Beat en el Teatro El Nacional de Avenida Corrientes 960, el Festival de la Música Joven en las piletas de Ezeiza y el Festival Pinap de la Música Beat y Pop en el Anfiteatro Río de la Plata en Figueroa Alcorta y Pueyrredón.<sup>135</sup> Estos festivales duraban varias semanas y seguían la modalidad del concurso. Al final del ciclo, un jurado formado por periodistas, productores y músicos consagrados elegía a los ganadores. Se galardonaba a la ejecución, el tema y la interpretación. Los triunfadores tenían la posibilidad de ser editados por una compañía discográfica que durante unos meses los volvía un éxito comercial. En el caso del Festival Pinap, por ejemplo, el premio también incluía instrumentos, equipos de sonido y una gira por el interior del país auspiciada por la compañía de gaseosas *Coca Cola*.<sup>136</sup>

El evento que marcó una diferencia en esta zaga de festivales fue el organizado en las piletas 3 y 4 de Ezeiza el 21 de septiembre de 1969, puesto que por primera vez fue realizado un “día beat al aire libre”. A partir de entonces “la música beat”, declaraba el semanario *Panorama*, “abandonaba definitivamente los ámbitos cerrados, exclusivos e irrumpía mágicamente en la masificación”.<sup>137</sup> Al primer “picnic beat” asistieron unos 2.500 espectadores y para poder llegar a destino, los organizadores instalaron doce micros especiales para cubrir el trayecto desde Liniers hasta Ezeiza. Los medios de comunicación destacaron la “heterogeneidad de los asistentes” describiendo que en el encuentro convivieron “matrimonios jóvenes (con bebés en muchos casos), parejas ancianas, adultos pulcros, profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, jóvenes de

<sup>135</sup> “La Bella Gente en Río”, *La Bella Gente*, n° 2, noviembre 1969, p. 20.

<sup>136</sup> “Festival Nacional de la Música Beat. A bajo nivel”, *Cronopios*, n° 2, noviembre 1969, pp. 85-87; “La fiesta ha comenzado”, *Señoras y Señores*, n° 5, 24 de octubre 1969, p. 16.

<sup>137</sup> “Cómo viven los hippies argentinos”, *Panorama*, n° 137, 9 de diciembre de 1969, p. 28.

todas las clases sociales, universitarios, obreros y hasta curiosos de villas miserias cercanas, todos se acercaron ansiosos por ver de qué se trataba”.<sup>138</sup>

En octubre, tuvo lugar en el Anfiteatro Río de la Plata en Figueroa Alcorta y Pueyrredón cerca de la Facultad de Derecho, el festival *Pinap* organizado por la homónima revista juvenil y auspiciado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que cedió gratuitamente el lugar a través de Ricardo Freixá, director de cultura de la ciudad. Para *Confirmado* se trataba de una operación de revalorización de un predio al que “se lo va comiendo implacablemente la herrumbe”.<sup>139</sup> Sin embargo, la reacción policial durante el transcurso del festival evidenciaba las contradicciones que el gobierno tenía respecto de este tipo de eventos. Treinta jóvenes fueron detenidos en una *razzia* a la entrada del Anfiteatro. Pese a los reclamos de Daniel Ripoll, el organizador del festival, que presentaba los créditos del gobierno municipal para cuestionar la acción policial, los oficiales de policía le respondían, según narra una crónica del semanario *Análisis*, que “con o sin auspicio, vamos a pedirle documentos a quien se nos antoje. Estamos bajo estado de sitio y tenemos que identificar a estos personajes”.<sup>140</sup>

Sin embargo, los episodios de violencia no fueron patrimonio exclusivo de las fuerzas policiales. Entre los asistentes también se registraron situaciones conflictivas. El semanario *Confirmado* encontraba las causas de las grescas no sólo en el exceso del consumo de alcohol sino en el prejuicio clasista de sus jóvenes asistentes. Como en otras, en esta oportunidad también se destacó la transversalidad social de un evento que “era una mezcla de barrio norte con Villa Caraza”. Sin embargo, el cruce social esta vez fue motivo de discordia y según describía *Confirmado* el “lumpenaje”, que evidenciaba “fehacientemente no haber pasado nunca por la Galería del Este [ni] por el Di Tella” y que había arribado desde los lejanos suburbios de la Capital, era motivo de desprecio entre los “prejuiciosos cultores de la música beat”.<sup>141</sup> Así, esta rispidez terminó en una muchedumbre de golpes y agresiones que no cesó ni con las canciones de los grupos ni ante las proclamas de orden de los organizadores. El público, como ya había anticipado Villanueva para los espectáculos del Di Tella, también reclamaba para sí su cuota de protagonismo.

<sup>138</sup> “Beat Argentino. Primavera de las melenas”, *Panorama*, n° 127, 30 de septiembre de 1969, p. 57.

<sup>139</sup> “Festivales. El costado secreto”, *Confirmado*, n° 228, 29 de octubre de 1969, p. 42.

<sup>140</sup> “La masacre de San Martín de Tours”, *Análisis*, n° 453, 18 de noviembre de 1969, p. 85. El dato de la cantidad de detenidos puede consultarse en “Detalles (II)”, *Confirmado*, n° 231, 19 de noviembre de 1969, p. 8.

<sup>141</sup> “Festivales. El costado secreto”, *Confirmado*, n° 228, 29 de octubre de 1969, pp. 42-43.

Por otra parte, el El “B.A.ROCK. Festival de la música progresiva en Buenos Aires” que tuvo lugar en noviembre de 1970 en el Velódromo de Palermo en Figueroa Alcorta y Belisario Roldán, inauguró una nueva manera de concebir este tipo de encuentros en el ámbito local. El festival fue organizado por la revista *Pelo*, la primera en catalogar a la música a “pop” y “beat” como “rock”. *Pelo*, aunque también era una revista editada por Daniel Ripoll, pretendía diferenciarse de otras revistas juveniles, puesto que se proponía como una revista especializada únicamente en el “rock progresivo”. En un momento de explosión comercial de la música rock local, *Pelo* venía a partir aguas entre un supuesto rock “honesto” que permitía “elevar el nivel cultural y técnico de la música argentina” y otro rock de tipo “complaciente” que estaba guiado únicamente por criterios comerciales.<sup>142</sup>

Bajo el lema de la “música progresiva” el festival B.A.Rock volvió a situar discursivamente al rock en el plano de la contracultura y, a diferencia de los festivales anteriores, no tenía auspicio de ninguna compañía de gaseosas ni tampoco se organizaba en torno a un certamen de competición. Como se proclamaba desde las páginas de la revista organizadora “la música no puede competir y los conjuntos no deben realizar ningún tipo de puja. La competencia va contra la expresión artística. Los músicos no son deportistas destinados a ganar”.<sup>143</sup>

En esta oportunidad la convocatoria al Buenos Aires Rock también se realizó en conjunto con la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires ya que la Secretaría de Cultura había nuevamente cedido el predio para que el festival “pudiera cumplir ampliamente sus fines”. El B.A.Rock tuvo lugar en uno de los espacios más verdes de la ciudad, el Parque 3 de Febrero, alejado de construcciones y vecinos, pero cerca de grandes ejes de avenidas que facilitaban el acceso en auto o transporte público. Para *Pelo* “era imprescindible que el ámbito elegido tuviera la capacidad de albergar a gran cantidad de espectadores, pero que a la vez tuviera grandes espacios abiertos”.<sup>144</sup>

Para los espectadores, este tipo de festival significaba el ámbito de realización de su “forma de vida” y el nuevo lugar de congregación privilegiado de los jóvenes rockeros. En *Buenos Aires Beat*, un documental realizado por Néstor Cosentino en 1970, se interrogaba a un joven sobre el éxito de los festivales de música popular y afirmaba que allí,

---

<sup>142</sup> “B.A.Rock”, *Pelo*, n° 9, octubre de 1970, p. 50.

<sup>143</sup> “B.A.Rock”, p. 49.

<sup>144</sup> “B.A.Rock”, p. 53.

[...] se siente la música de otra manera. [...] Es el aporte de un nuevo lenguaje. Una forma de que el público se comunique entre sí como público, y eso no existe cuando vos encendés la radio. Mirá, por ejemplo. Nosotros nos vestimos igual que ellos [los músicos], y ellos se visten igual que nosotros. Así hay más acercamiento entendés. Entonces el público se empieza a liberar y a comportarse como le da la gana.<sup>145</sup>

Esta voluntad de actuar libremente en los recitales se inspiraba en los multitudinarios festivales al aire libre de Woodstock en 1969 y la Isla de Wight en 1970. La inspiración del B.A.Rock en ellos era clara, incluso su logotipo también buscaba establecer una conexión con estos festivales. En Woodstock se había elegido una guitarra con una paloma para ilustrar el slogan del festival: “paz y música” (FIGURA 10) y en el caso británico se había optado por la imagen de un baterista en cuyo bombo podía verse un paisaje bucólico (FIGURA 11); en el B.A.Rock, se utilizó al “sol como símbolo

unificador de la idea esencial que produjo la realización del festival”. Los argumentos se reducían a que era un “evento fresco y espontáneo regido por la luz (sol) y el aire libre” y que los rayos del sol que simulaban largas cabelleras representaban a toda una generación que “proyectó en el pelo su sentimiento de libertad y autodeterminación” (FIGURA 12).<sup>146</sup>

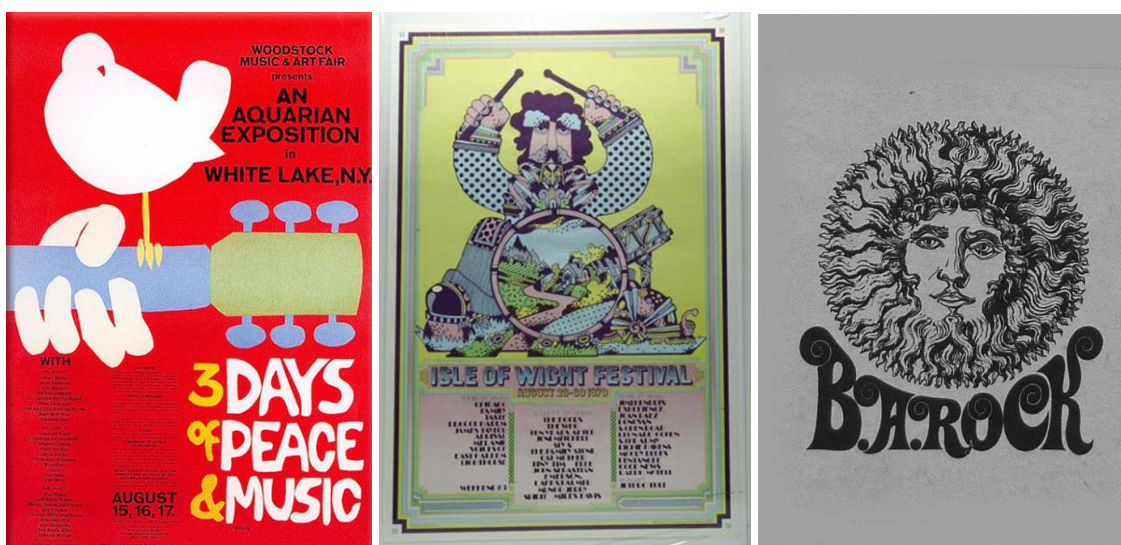


FIGURA 10. Póster promocional de *Woodstock. 3 days of peace & music*, agosto 1969. Fuente: <http://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock>, última consulta: 6 de febrero de 2014.

FIGURA 11. Póster promocional de *Isle of Wight Festival*, agosto 1970. Fuente: <http://persimusic.com/2010/08/25/isle-of-wight-festival-1970/>, última consulta: 6 de febrero de 2014.

FIGURA 12. Logotipo del B.A.Rock. Fuente: “Fundamental Festival”, *Pelo*, n° 9, octubre 1970, p.49.

Sin embargo, la voluntad de realizar la versión local de la “nación por tres días” de Woodstock que había congregado a medio millón de jóvenes en una granja cercana a

<sup>145</sup> Buenos Aires Beat, Néstor Cosentino, 1970.

<sup>146</sup> B.A.Rock”, p. 53.

Nueva York, tuvo sus limitaciones.<sup>147</sup> El contexto urbano en el que el festival porteño tuvo lugar y la disposición espacial del evento, una grada frente al escenario instalado en la pista del Velódromo, anticipaban que el evento local no tendría las dimensiones ni las carnales libertades que habían gozados los jóvenes norteamericanos. El slogan “hasta que se ponga el sol”, por otra parte, preanunciaba que nadie se quedaría a dormir en el B.A.Rock y, por lo tanto, tampoco podría formarse ese sentimiento de “comunidad cristiana primitiva” del movimiento de masas que significó Woodstock.<sup>148</sup> En el B.A.Rock tampoco se tuvieron noticias de bailes colectivos nudistas como en la Isla de Wight ni de grandes caravanas de jóvenes oriundos de países lejanos.<sup>149</sup> Las procedencias más distantes eran del conurbano, por eso el anuncio publicitario del evento en *Pelo* consignaba los colectivos que los jóvenes suburbanos podían tomarse para acceder desde Lanús, Villa Martelli, San Isidro y Liniers.

En total, a las cinco jornadas del festival, asistieron más de treinta mil personas y se contó un promedio de 6.000 visitantes a cada jornada.<sup>150</sup> Y aunque no alcanzó las extravagantes cifras de público de sus pares anglosajones, el B.A.Rock se había convertido en la experiencia más multitudinaria que hasta entonces había convocado a los seguidores de rock. Sin embargo, como en la ciudad no se contaba con locaciones específicas para estos festivales de rock, las presentaciones en vivo encontraron lugar en construcciones que habían sido creadas para albergar otro tipo de eventos masivos al aire libre. Los recitales se organizaron en obras construidas y proyectadas principalmente durante los años peronistas para dar lugar a las nuevas formas de esparcimiento popular: las piletas de Ezeiza y el Velódromo de Palermo.

Como ha estudiado Anahí Ballent, las piletas y los bosques de Ezeiza se habían proyectado como obras complementarias a la construcción del aeropuerto nacional e internacional de Ezeiza. Esta obra cuya gestación comenzó en 1944, se inscribía en un

<sup>147</sup> Aunque fallido, existió un intento previo de replicar la experiencia del recital en un terreno natural en un country club de 900 hectáreas en la localidad de Lobos a unos 111 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, veinticuatro horas antes, el festival fue prohibido por el gobierno de la provincia de Buenos Aires. Si bien se habían cumplimentado las exigencias del gobierno local: se habían instalado unidades sanitarias, bombas de agua y una red eléctrica para iluminar el predio, el “Primer Festival de la Música Joven” en Lobos nunca pudo realizarse. Setenta policías armados impidieron a los jóvenes el acceso al country (la cantidad de jóvenes que se quedaron en las cercanías esperando asistir al recital varía según las revistas. En *Panorama* se cuenta a unos 30.000 aunque en *Confirmado* el número desciende a 2.000). “De Woodstock a Lobos: Los hippies frustrados”, *Confirmado*, n° 275, 23 de septiembre de 1970, p. 56; “La primavera: Flores, fuegos, hippies y Lobos”, *Panorama*, n° 179, 29 de septiembre de 1970, pp. 26-8.

<sup>148</sup> Uwe Schmitt, “Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock” en U. Schultz, *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*, Alianza Cien, Madrid, 1994, pp. 74-94.

<sup>149</sup> “Espuma para el amor”, *Análisis*, n° 445, 23 de septiembre 1969, p. 40.

<sup>150</sup> “El festival para ‘sacar la cabeza’”, *Pelo*, n° 10, noviembre 1970, p. 55.



programa que articulaba una transformación territorial en los terrenos deprimidos de la cuenca del río Matanza a partir de la instalación de un novedoso y moderno equipamiento urbano. Esta operación emprendió una notable transformación territorial en la zona sudoeste de la ciudad que “incluyó la forestación del área, nuevas vías de comunicación, conjuntos de vivienda e instalaciones deportivas, asistenciales, educativas y de salud”.<sup>151</sup> Ezeiza, además, ocupó un lugar significativo en el imaginario social, ya que se proyectaba como una operación de modernización cuyo objetivo era democratizar el derecho a la ciudad y ofrecer a los sectores populares espacios de esparcimiento y recreación que hasta entonces eran privilegio de las clases medias y altas. En este marco fue que se construyeron dos complejos con tres piletas cada uno, uno en 1949 sobre el río Matanza y otro en 1950, sobre la autopista (FIGURAS 13, 14 y 15).



**FIGURA 13: Vista aérea del balneario popular de Ezeiza, sin fecha. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 2077.**

<sup>151</sup> Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2005, p. 127.



**FIGURA 14:** Vista de una de las piletas de Ezeiza durante el verano, sin fecha. Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 2077.



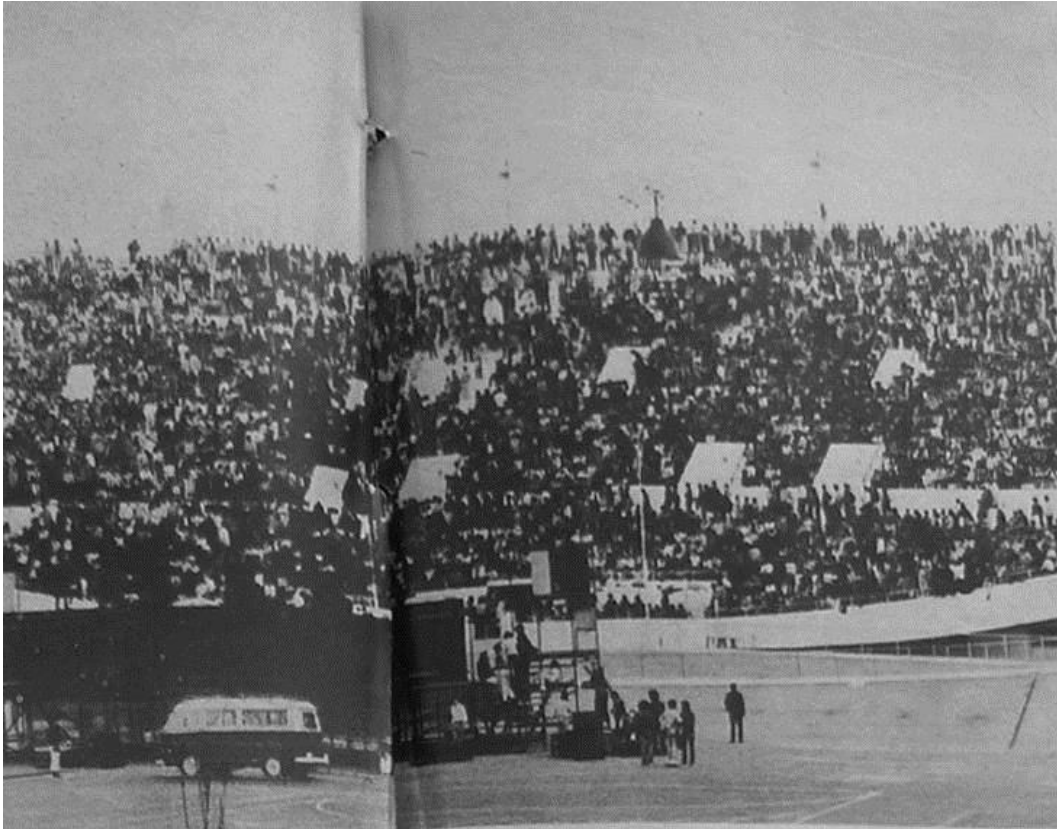
**FIGURA 15:** Las piletas de Ezeiza durante el Festival de la Música Joven. Fuente: “Beat Argentino. Primavera de las melenas”, *Panorama*, n° 127, 30 de septiembre de 1969, p. 57.

El Velódromo Municipal se había construido en el marco de una serie de obras apuntaladas por la ley n° 12.932 de 1946 que otorgaba recursos a la construcción de estadios, campos e instalaciones deportivas con destino a la realización de los Primeros Juegos Panamericanos de 1951. El estadio, ocupaba un predio de cuatro hectáreas y estaba ubicado en la zona del Parque Tres de Febrero en el barrio de Palermo, en la intersección de las avenidas Figueroa Alcorta y Belisario Roldán. El predio del velódromo contaba con una pista de ciclismo, dos tribunas enfrentadas construidas en hormigón armado con una capacidad para 7500 personas cada una, dependencias de vestuario e instalaciones de servicios (FIGURAS 16, 17 y 18).<sup>152</sup>



**FIGURA 16: Vista aérea del velódromo de Palermo y el Parque 3 de febrero, 19/11/1958, Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos, Caja n° 3226.**

<sup>152</sup> Jorge Tartarini, “Velódromo”, m2, *Página/12*, 20 de abril de 2013, p. 2; Belén Fernández, “Velódromo porteño; supo de esplendor, hoy de decadencia”, *Ámbito Financiero*, 15 de agosto de 2013, p. 24.



**FIGURA 17:** Vista de la tribuna del Velódromo de Palermo durante la realización del B.A.Rock, noviembre 1970, Fuente: “El festival para sacar la cabeza”, *Pelo*, n° 10, noviembre 1970, pp. 54-55.



**FIGURA 18:** Vista del escenario y la tribuna del Velódromo de Palermo durante la realización del B.A.Rock, noviembre 1970, Fuente: “El festival para sacar la cabeza”, *Pelo*, n° 10, noviembre 1970, p. 60.

El Anfiteatro Río de La Plata, en cambio, fue construido en otro contexto político. Se trataba de un teatro-auditorio al aire libre que formaba parte de los pabellones erigidos para la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo de 1960 que estuvo ubicada entre las avenidas Figueroa Alcorta y Libertador a la altura de la Facultad de Derecho. La Feria contaba con una serie de pabellones desmontables de exuberantes formas y dimensiones que pretendían mostrar la prosperidad económica de la Argentina desarrollista. En el predio se había instalado un pabellón con forma de prisma, otro con forma de burbuja de nylon de 20 metros de altura, una cúpula geodésica, una computadora gigantesca y, entre otras construcciones, un puente de un hormigón armado (FIGURAS 19 y 20).<sup>153</sup>



**FIGURA 19: Feria Nacional del Sesquicentenario, 1961 (En el centro de la exposición puede verse el anfiteatro). Fuente: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos Caja n° 1806.**

<sup>153</sup> Mariana Santángelo, “Un mundial a colores. Arqueología de un predio”, Ponencia presentada en las 2as. Jornadas Arqueología de la Contemporaneidad, Cultura Política y Cultura del Espacio en la Ciudad Latinoamericana (1950-200), 20 y 21 de agosto de 2013, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata.



**Figura 20: El Anfiteatro durante la realización del Festival Pinap de la Música Beat y Pop, 1969.**  
Fuente: Archivo Juan Manuel Sáez.

Estas tres construcciones que habían sido pensadas como paradigmas de la modernidad urbana se encontraban olvidadas en el momento en que fueron apropiadas por los rockeros para ofrecer sus espectáculos en vivo. Las piletas de Ezeiza y el Velódromo, rastros de la argentina peronista que el gobierno de la Revolución Argentina pretendía erradicar, presentaban los signos de la degradación material y el paso del tiempo. Por su parte, el anfiteatro, también había caído en el olvido y era uno de los últimos vestigios de una feria que fue considerada un fracaso por la escasez de público y la falta de coordinación y criterio expositivo.<sup>154</sup>

La utilización de estos predios para los espectáculos de rock contribuyó a valorizar zonas deprecadas pero también evidenciaron el lugar marginal que los encuentros rockeros ocuparon en la ciudad pese a la ampliación del público. Asimismo, estos recitales que adquirían los primeros signos de una extendida masificación, parecían desarrollarse al margen de la nueva realidad política que caracterizaba a la Argentina en el cambio de década. Lo mismo podía verse en las crónicas de la revista *Pelo*: en sus descripciones de los acontecimientos rockeros se ignoraban las

<sup>154</sup> “El futuro no llegó. La exposición por los 150 años de la revolución de mayo que pocos recuerdan.”, suplemento Radar, *Página/12*, 12 de septiembre de 2010, pp. 20-21.

formaciones de las guerrillas, el contexto de violencia y radicalización política o el ingreso a la militancia política de amplios sectores de la juventud porteña. Pese a este silencio, la nueva coyuntura política y social transformó el modo en que los rockeros ocuparon materialmente la ciudad puesto que los típicos lugares de encuentro que habían sido centrales en los primeros años dejaron de ser frecuentados. En el siguiente apartado analizo cómo el itinerario de la bohemia intelectual y artística fue perdiendo relevancia como espacio de encuentro e intercambio ante la creciente importancia que cobraba la vida política para muchos de sus más asiduos concurrentes.

#### **1.4. “Adiós a las luces del centro”: el fin del itinerario de vanguardia en el contexto de radicalización política**

En 1967, el veinteañero Rodolfo Galimberti fundó en las mesas del bar La Perla del Once a las Juventudes Argentinas por la Emancipación Nacional, JAEN, una embrionaria célula militante que derivaría en la guerrilla Montoneros. La mesa fundacional estaba formada por ocho miembros: María Cristina Álvarez Noble, “Coco” Estela y “El Vasco” Mauriño, ex alumnos del Instituto Sarmiento; “Dippi” Hafford y Raúl “El Vasco” Othacehé del grupo Tacuara de Castelar; el politólogo Augusto Pérez Lindo y el historiador Norberto D’Atri, profesores de la Universidad del Salvador donde Galimberti se desempeñaba como miembro de la comisión de reestructuración académica, y por último, Mario Izzola, un primo de su novia.<sup>155</sup> En su etapa embrionaria, JAEN no tenía un afincamiento específico. Además de las casas prestadas, sus militantes recalaban en distintos bares de la ciudad donde sabían que podían encontrarse con distintos intelectuales para debatir su programa, por eso frecuentaban bares como el Castelar, en Córdoba y Esmeralda, donde podían dar con Arturo Jauretche o un bar en la calle Guise que era frecuentado por Juan José Hernández Arregui.

Reclutados por el grupo fundador, jóvenes de distintas inclinaciones ideológicas comenzaron acercarse a JAEN. Entre ellos se contó a Luis Alberto Spinetta y a Emilio del Guercio, quienes se sumaron a la agrupación convocados por un compañero de la escuela de Bellas Artes a la que los músicos asistían, para participar del “grupo científico de JAEN”, GRULLA, el Grupo de Estudios Latinoamericanos que incorporaba a la retórica nacional y popular, lecturas sobre teología y cristianismo

---

<sup>155</sup> Marcelo Larraquy y Roberto Caballero, *Galimberti. Crónica negra de la historia reciente de Argentina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002, p. 47.

social. Spinetta y del Guercio se habían conocido en la escuela secundaria. Fue en el Instituto San Román donde despuntaron su vocación musical y, antes de formar el grupo Almendra, ya habían organizado diversos conjuntos musicales y emprendimientos culturales como la edición de *La Costra Degenerada*, una revista de historietas e ilustraciones inspiradas en el surrealismo y el absurdo.<sup>156</sup> En el recinto escolar también se sensibilizaron con el cristianismo tercermundista. Entre 1962 y 1964 el sacerdote Jorge Adur, conocido luego por ser el “capellán montonero”, fue su profesor de catequesis y filosofía.<sup>157</sup> Al terminar el secundario, Spinetta y Del Guercio comenzaron a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires y fue allí donde se contactaron con “Coco” Estella quien los invitó a participar de la agrupación a la que paralelamente se sumaron Carlos Grosso, Jorge Raventos y Ernesto Jauretche, entre otros.

La relación de los músicos con JAEN se dio en paralelo a la formación del grupo Almendra. Según se narra en la biografía de Rodolfo Galimberti, al recital debut del grupo en el Instituto Di Tella en 1969 sólo asistieron dos miembros de la agrupación: Ricardo Mitre y Luis Alberto Vuistaz, cuya relación con los músicos trascendía el círculo de la militancia puesto que se conocían de los tiempos del Instituto San Román. Al resto de la agrupación poco le importaban las canciones de los hippies cantadas en español. Para ellos “la vida bohemia en torno a las guitarras acústicas o la moda psicodélica” eran consideradas “tendencias modernas creadas por el capitalismo para distraer a los pueblos de su lucha”.<sup>158</sup>

Desde septiembre de 1968, cuando el campamento militar de otro grupo peronista, las F.A.P. (Fuerzas Armadas Peronistas) fue desmantelado por la policía en Taco Ralo, Tucumán, en JAEN se intensificaron los debates sobre la pertinencia de la acción guerrillera y la necesidad de fijar normas disciplinares y morales a las que los miembros de la organización debían circunscribirse. En este contexto, en un plenario sobre el consumo de drogas se decidió que los cuadros de JAEN debían permanecer ajenos a sus efectos ya que se las consideraban como una “condición de debilidad frente al

---

<sup>156</sup> “La ¼ parte de Almendra. Emilio del Guercio, bajista de Almendra, por primera vez habla de sí mismo y descubre una rebeldía inteligente”, *Pelo*, nº 3, abril 1970, p. 18.

<sup>157</sup> Movimiento Peronista Montonero, *Padre Jorge Adur: Compromiso cristiano por la liberación: La desaparición del cura Adur*, sin fecha, Folleto, disponible en <http://www.ruinasdigitales.com/documentos-montoneros/>, última consulta 12 de diciembre de 2013; Diego Martínez, “La desaparición del cura Adur”, *Página/12*, 10 de mayo de 2008, p. 15.

<sup>158</sup> Marcelo Larraquy y Roberto Caballero, *Galimberti...*, p. 57-8.



sistema”.<sup>159</sup> Esta decisión no fue aceptada por Spinetta ni Del Guercio para quienes los tiempos de la militancia llegaron a su fin.

Distinto fue el caso de Estela Fourmantin, una docente universitaria y militante política en la Villa de Retiro en los años setenta quien en su adolescencia era una fanática de la música rock británica. En una entrevista pública realizada para Memoria Abierta, Estela recuerda que en 1969,

cuando murió Brian Jones pinté mi dormitorio de color lila y puse crespones negros en la puerta [...] estaba de duelo. Las bandas inglesas me gustaban muchísimo. De la música nacional no me gustaba casi nada, escuchaba radio, después encontré un espacio que estaba en la Galería del Este que era “la manzana” [...] donde había unos lugares donde se vendían discos [...] importados. Y mis ahorros iban ahí.”

Sin embargo, destaca que en el cambio de década “ya empiezo a tener un poco más de criterio respecto a la política, salgo un poco del rock y me voy para el lado del pensamiento político”.<sup>160</sup>

Hacia fines de la década las condiciones de tránsito y permanencia por la ciudad se estaban alterando. El incipiente proceso de liberalización de las costumbres que había caracterizado al primer lustro de los años sesenta, entró en tensión con el creciente clima de censura instalado por el gobierno militar que cobraba sesgos cada vez más represivos. En el Instituto Di Tella, por ejemplo, en 1968 la muestra *Experiencias 68* fue clausurada por ser considerada obscena. La instalación *Baño público* de Roberto Plate había resultado controversial. En ella se simulaba un baño real y el público, al igual que los hacía en los servicios de los bares y cines, dibujó en las paredes blancas de la instalación a genitales y escribió leyendas contra Onganía. Dos años después el Centro de Artes del Instituto Di Tella de la calle Florida cerró definitivamente sus puertas.<sup>161</sup> La crisis económica y unos controles policiales cada vez más recurrentes precipitaron su cierre. En paralelo, el mantenimiento de la proscripción del peronismo ante un contexto de demanda de ampliación de ciudadanía, desató entre diversos sectores un acercamiento más intenso a la práctica política que derivó en formas radicalizadas sustentadas en la convicción de que los medios armados eran el mejor y único modo posible de alcanzar los objetivos esperados. La creciente movilización social y política que después de la revuelta popular de Córdoba en 1969 asumió carices

---

<sup>159</sup> Marcelo Larraquy y Roberto Caballero, *Galimberti...*, p. 58.

<sup>160</sup> Estela Fourmantin, nacida en 1955. Entrevistada por Cecilia Bacchi, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2009, Archivo Memoria Abierta.

<sup>161</sup> John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007

cada vez más radicalizados a nivel nacional, se profundizó en 1970, con la aparición de guerrillas urbanas como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo.<sup>162</sup>

Ante esta situación, el itinerario de la bohemia intelectual y artística porteña que tenía en los bares del microcentro un espacio imprescindible de encuentro y discusión se había desgastado. Hasta entonces, personajes como Spinetta, Del Guercio, Galimberti e incluso, una estudiante secundaria fanática de los Rolling Stones tenían, a pesar de sus diferencias, referencias espaciales comunes. Como ya se ha mencionado, de este itinerario de vanguardia también participaban músicos como Litto Nebbia, Moris, Miguel Abuelo, Javier Martínez, Tanguito, el “cuevero” Pipo Lernoud, los jóvenes del grupo Mandioca, Pedro Pujó, Mario Rabey, etc. e intelectuales como Nicolás Casullo, Jorge Álvarez, Arturo Jauretche, Juan José Hernández Arregui, Ricardo Piglia, Oscar Terán, Beatriz Sarlo, Silvia Sigal, Susana “Pirí” Lugones, Rodolfo Walsh o artistas plásticos como Roberto Jacoby, Ernesto Deira, Pablo Suarez, entre muchos otros nombres anónimos.<sup>163</sup>

Sin embargo, la sobredeterminación a la política de muchos intelectuales y artistas vinculados con unas organizaciones militantes que establecieron unas reglas de comportamiento que demandaban el cumplimiento de estrictas pautas ideológicas y morales para la formación del “hombre nuevo”, suspendió la ecléctica reunión de artistas pop, existencialistas, marxistas, hegelianos, peronistas y hippies que se congregaron en los mismos bares durante años.<sup>164</sup>

<sup>162</sup> Los sucesos vinculados a la revuelta obrero-estudiantil desatada en Córdoba en mayo de 1969 pueden consultarse en Mónica Gordillo, *Córdoba en los sesenta: la experiencia del sindicalismo combativo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.

<sup>163</sup> En las diversas biografías y memorias sobre la vida cultural de los años sesenta se destaca de modo recurrente la importancia que tuvo la sociabilidad del microcentro en la formación de los perfiles artísticos o intelectuales: Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Editorial Puntosur, 1991; Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Puntosur, 1991; Entrevista a Beatriz Sarlo en John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007; Analía García y Marcela Fernández Vidal, *Pirí. Testimonios sobre Susana “Pirí” Lugones*, Buenos Aires, Unión de Trabajadores de Prensa, 1995; “Entrevista con Beatriz Sarlo. Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica” en *Causas y Azares*, n° 6, primavera 1997, pp. 11-3; Entrevista a Nicolás Casullo por Pablo Palomino, 18 de agosto de 2005, Archivo Memoria Abierta, Entrevista a Ricardo Piglia por Claudia Bacci, 28 de noviembre de 2012, Archivo Memoria Abierta. También en la literatura de ficción el microcentro es descrito como un lugar de encuentro fundamental de la intelectualidad porteña en los años sesenta, cf. Nicolás Casullo, *Para hacer el amor en los parques*, Buenos Aires, Altamira, 2006; Francisco Urondo, *Los pasos previos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002.

<sup>164</sup> Sobre la formación de la personalidad militante consultar Vera Carnovale, *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011; Pablo Pozzi, *Por las sendas argentinas: El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004; Richard Gillespie, *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los montoneros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

En un mapa de la ciudad dibujado a mano alzada, el sociólogo y artista visual Roberto Jacoby (uno de los participantes más activos de las experiencias del Instituto Di Tella y protagonista de los procesos que condujeron a partir de 1968 al giro político y la ruptura de algunos artistas con esa institución para emprender un proyecto artístico militante) destacó la importancia de la circulación espacial en la producción cultural, intelectual y artística de la década (FIGURA 21).

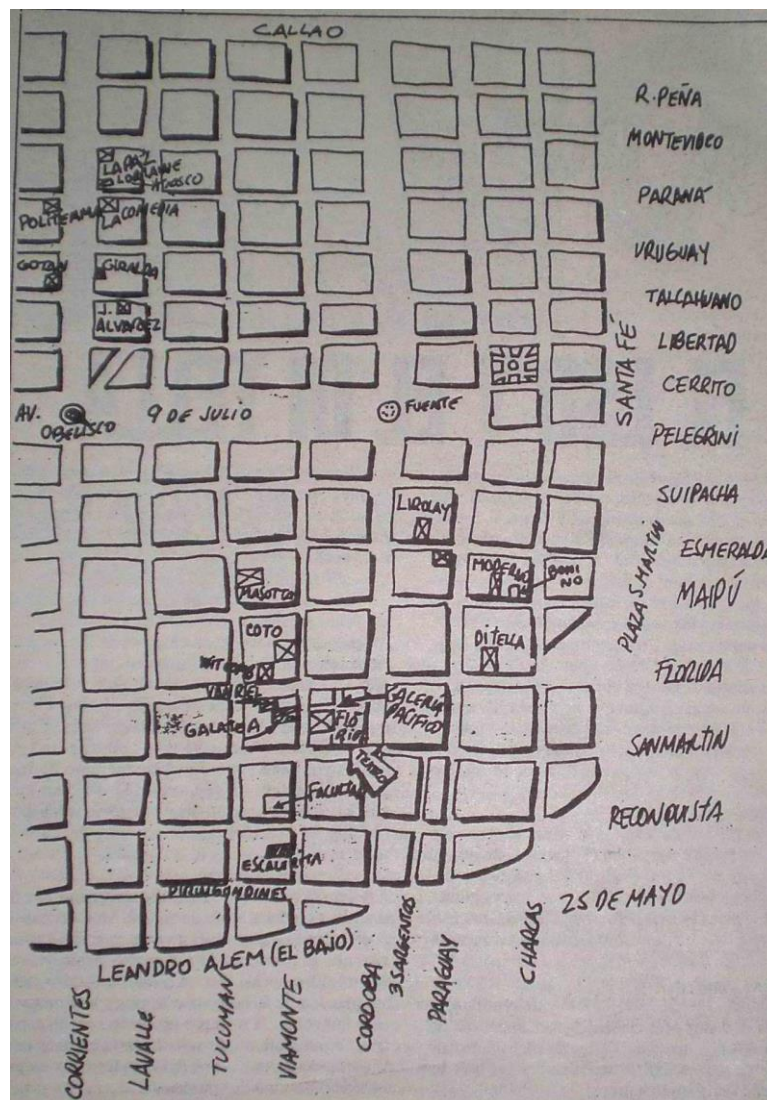


FIGURA 21. “Guía sesentista del centro porteño” Fuente: *Página/12*, 16 mayo 1993, p. 29.

En su “Guía sesentista del centro porteño” se cartografiaban tres regiones diferentes del microcentro encabezadas por distintas instituciones culturales: el Centro de Artes del Instituto Di Tella en Florida entre Paraguay y la ex Charcas, la Facultad de Filosofía y Letras en Viamonte y Tucumán y la editorial Jorge Álvarez en Talcahuano y Corrientes y, en torno a ellas, algunas galerías de arte, librerías y una gran cantidad de bares. No obstante, este circuito cultural no estuvo exento de disputas puesto que los asiduos concurrentes de una zona tendieron a diferenciarse de quienes frecuentaban las

otras por adscribir a una concepción diferente de la práctica política. Si bien estos grupos se definían por su voluntad renovadora y modernizante, las diferencias se originaban en torno a los medios y los contenidos con los cuales llevar adelante aquella transformación. Como recuerda el escritor Miguel Briante,

La Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte unía dos aguas partidas, más o menos, por la calle Córdoba; los intelectuales con Pavese y Sartre encarnados en el sobaco discutían por los bares de la calle Corrientes -de La Comedia a La Cultural, de La Giralda a La Paz, de El Colombiano al Ramos, pasando por El Gardelito- y miraban con desconfianza a esos pintores que se reunían en el Florida, en el Moderno..., porque la plástica «era elitista» [...]. Los pintores respondían con largas borracheras en las que endiosaban la vitalidad para reírse de los intelectuales. Más de una vez esas peleas teóricas terminaron a las trompadas en el sótano de El Coto -especie de zona franca o portuaria-.<sup>165</sup>

Para los asiduos concurrentes de los bares de Corrientes, la zona del Di Tella, tan despreocupada por los asuntos políticos y avenidos por las novedades de la moda pop, era considerada como un fortín de frivolidad y snobismo. Para algunos escritores e intelectuales, el Di Tella respondía a un modelo de ciudad inspirado en modelos extranjeros de corte elitista que a los ojos de lecturas más nacionalistas se convertían en sinónimo de penetración imperialista. Como señalan Longoni y Mestman, la recepción del Di Tella dentro del ambiente intelectual de la época hallaba definiciones como las de

una falsa vanguardia, lúdica y descomprometida, embarcada en un ritmo frenético esclavizado a las modas internacionales. [...] Le imputaban el hecho de estar financiado con fondos provenientes de fundaciones extranjeras; de propiciar una distorsionada visión de Buenos Aires como centro cultural internacional; de originar una vanguardia frívola y elitista.<sup>166</sup>

Con todo, estas diferencias tempranas no impidieron que existieran cruces e intercambios entre los distintos grupos. Como los rockeros que transitaban cómodamente por ambos espacios puesto que fueron activos participantes de las diversas experiencias organizadas por el Instituto Di Tella y también tenían vínculos con la élite intelectual de izquierda, sobre todo a partir de que Jorge Álvarez se convirtiera en el editor de sus discos. En este sentido el artista plástico Pedro Roth destaca que las disputas se olvidaban al anochecer, cuando los bares que rodeaban a la zona del Instituto Di Tella cerraban sus puertas,

A las nueve o diez de la noche terminaba el movimiento en la calle Florida y nosotros, que éramos de largo aliento, nos íbamos, tipo camino del perro, por la calle Corrientes y

<sup>165</sup> M. Cichero, “En busca del mayo argentino”, p. 29.

<sup>166</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, p. 76.

terminábamos en La Paz a eso de las tres de la mañana. Bares como el “Politeama” o “La Giralda” formaban parte de ese circuito.<sup>167</sup>

Por otra parte, el mapa de Jacoby vuelve visible una cuestión que en el contexto de creciente politización del fin de la década será insoslayable: el reducido espacio en el que se concentraba la actividad cultural renovadora. Sólo unas 120 manzanas son representadas en una ciudad que cuenta con más de 9.000. Esto no habría pasado desapercibido entre los intelectuales y artistas que hacia el fin de la década decidieron romper con las instituciones que les daban cobijo para volcarse a una acción militante orientada a la transformación del país. Al respecto, Quino, en una de sus tantas ilustraciones para el semanario *Panorama* muestra irónicamente cómo hacia el fin de la década la cultura del bar fue perdiendo relevancia como espacio legítimo de encuentro e intercambio cultural y político. En “Rosas”, una tira de prensa publicada el 10 de marzo de 1970 (FIGURA 22), puede verse cómo los cambios de indumentaria y de mobiliario entre dos hombres que se disputan en una mesa de bar la contribución de Juan Manuel de Rosas a la historia nacional dan cuenta del paso del tiempo pero advierten sobre la pervivencia de una condición, la distancia que esa discusión mantenía con las condiciones de vida del resto del país. Un niño desnutrido en las provincias del norte permanecía invariable a lo largo del tiempo. Esta evidencia se tornó intolerable hacia el fin de la década haciendo que la permanencia en la “torre de marfil” de muchos estudiantes, intelectuales y artistas se trocara por la acción política concreta.

En *Tiro de Gracia*, un film estrenado en 1969 que retrata la vida bohemia en Buenos Aires en la década del sesenta, se exhibe cómo la incipiente radicalización política de algunos jóvenes suspendió la convivencia pacífica y erosionó la convergencia espacial. En una escena de la película, dos personajes discuten en el característico bar de la bohemia *El Moderno* sobre la pertinencia de la acción revolucionaria o “-sufrir las cosas. Participar en algo. Yo pienso en Vietnam, en el Congo”; y uno de los interlocutores le replica con indignación “- ¿y vos qué te creés? [...] Que hablando un poco del Congo aquí y de Santo Domingo allá, ya estás participando, resolviendo algo? Acá me venís a hablar de la revolución, en el bar, ¡en Paraguay al 700! Por qué no te vas a Bolivia y me escribís una carta.” Algunas escenas más tarde, en el baño del mismo bar, un joven militante sería asesinado.

---

<sup>167</sup> Analía García y Marcela Fernández Vidal, *Pirí. Testimonios sobre Susana “Pirí” Lugones*, Buenos Aires, Unión de Trabajadores de Prensa, 1995, p. 43.



FIGURA 22. “Rosas”, *Panorama*, n° 150, 10 de marzo de 1970, p. 66

Hacia el fin de la década las diferencias ideológicas parecían tornarse irreconciliables para los sectores juveniles comprometidos con la política militante. Mientras algunos miembros del Instituto Di Tella buscaron formas de vincular el arte con la praxis política de izquierda al asociarse con la central obrera más combativa del momento, la CGT de los Argentinos, muchos participantes del círculo de intelectuales ligado a Jorge Álvarez, como Susana Lugones, Rodolfo Walsh o Francisco Urondo,

engrosaron las filas armadas de la militancia peronista, en especial de la organización guerrillera Montoneros.

Por su parte, los músicos de rock vistos como la “cabeza de playa del imperialismo”, según recuerda Pipo Lernoud, también abandonaron, salvo contadas excepciones, los lugares de encuentro del microcentro.<sup>168</sup> Además, su creciente popularidad también transformó la cotidianidad de los “náufragos”. De ahora en más, estas caminatas serían realizadas por un público ampliado que, a los ojos de los pioneros del rock, desvirtuaban el sentido original de esta práctica. Mientras tanto los músicos aparecían en los medios de comunicación ya no como una extraña fauna urbana sino en su carácter de artistas. Las emisoras radiales, la televisión, las revistas y la industria cinematográfica se hicieron eco del nuevo *boom* musical de los jóvenes rockeros. De modo que los nuevos requerimientos de una actividad musical que se estaba profesionalizando y era aceptada por el gran mercado vino a cerrar el ciclo de los itinerarios porteños y, en su lugar, los recitales se convirtieron en el nuevo ámbito específico de reunión rockera.

Sin embargo, en el pico de su popularidad, los grupos Almendra, Manal y Los Gatos, anunciaron su separación reivindicando con este gesto “ser fieles a una ideología”.<sup>169</sup> Una vez más, la autenticidad y la exploración artística se ponían por encima de la fama y el éxito comercial. Esta decisión estuvo acompañada en los casos de Litto Nebbia y del grupo Manal de un alejamiento explícito de la ciudad para encontrar residencia permanente en amplias casas suburbanas. Alegando que en su departamento de la ciudad “no tenía aire para respirar”, Litto Nebbia se mudó a la localidad de Martínez y se asentó en una casa con “amplios ventanales y un cuarto de música donde tiene sus discos, sus instrumentos, las cosas que quiere y donde seguramente, ubicará un piano, (su gran ambición) que le entregarán en estas semanas. [...]”.<sup>170</sup> Los músicos de Manal, por su parte, que se negaban a dar entrevistas luego de haber roto contrato con la discográfica Mandioca por una supuesta estafa, estuvieron “acuartelados en un luminoso chalet de Beccar”. “Exiliados” en esa “confortable casa”, los bluseros de la “Avenida Rivadavia” y “Avellaneda”, según advertía la revista *Primera Plana*, “desechaban las luces del centro”.<sup>171</sup>

<sup>168</sup> Entrevista a Pipo Lernoud en Ezequiel Ábalos, *Rock de acá. Los primeros años, la historia contada por sus protagonistas*, Buenos Aires, Cooperativa Chilavert, 2009, p. 89.

<sup>169</sup> Rosario Añaños, “Pop Nacional déjenlos ser”, *Primera Plana*, n° 401, 6 de octubre de 1970, p. 55

<sup>170</sup> “El hombre conjunto”, *Pelo*, n° 5, junio de 1970, p. 22.

<sup>171</sup> Rosario Añaños, “Pop Nacional déjenlos ser”, *Primera Plana*, n° 401, 6 de octubre de 1970, p. 54-55

A su modo, los rockeros también emprendieron su propia “radicalización”. La revista *Pelo* identificó este proceso como el advenimiento de “la hora de la lucidez, a favor de la autenticidad, promovida por algunos músicos y por una buena parte del público”.<sup>172</sup> Con esto se refería a la ruptura con las empresas discográficas que algunos grupos iniciaron en 1970. Los integrantes de Arcos Iris, por ejemplo, alegando que querían grabar “lo que realmente sentimos” rompieron relaciones con su productora y se contactaron con Dannais Winnycka, una guía espiritual que los introdujo en la filosofía yogui y con quien empezaron a vivir en comunidad predicando el vegetarianismo y la castidad.<sup>173</sup> Por su parte, Pedro y Pablo, luego de editar su primer disco con CBS y de alcanzar una gran difusión en todo el país, fueron a juicio con la grabadora multinacional, rompieron el contrato de exclusividad y desarrollaron un proyecto musical autogestionado.<sup>174</sup> Otros, alarmados por el clima de violencia, abandonaron el país y partieron hacia el norte de Brasil, Ibiza o Estados Unidos, lugares considerados como los centros del hippismo mundial que ofrecían un ambiente cultural más distendido que se amoldaba mejor a sus expectativas de vida. Miguel Abuelo, Mario Rabey, Pedro y Hernán Pujó dejaron la Argentina hacia finales de 1970 y no volvieron hasta entrada la década de 1980.

\*\*\*

En este capítulo se ha estudiado cómo fue ocupada materialmente la ciudad de Buenos Aires a partir de la producción y el consumo de música rock entre 1965 y 1970. Se ha visto cómo en torno a esta música se forjó una cultura que trascendió la cuestión musical y se convirtió en un “estilo de vida”. Surgida de una pequeña bohemia formada por un grupo de jóvenes músicos y poetas, la cultura rock se convirtió, en unos pocos años, en un fenómeno que ingresó a la industria cultural y adquirió características masivas. Por esto, en el derrotero hacia esta masificación, se han estudiado las transformaciones en las formas de sociabilidad y los cambios en los lugares y formatos de la representación musical.

Los primeros productores de lo que se conocía en los años sesenta como “música beat” fueron un grupo de jóvenes músicos en formación que pretendían hacer de la música un particular estilo de vida. Tenían una propuesta musical y estética que parecía

---

<sup>172</sup> Daniel Ripoll, “Bueno/malo”, *Pelo*, n° 1, febrero de 1970, p. 1.

<sup>173</sup> Daniel Ripoll, “Bueno/malo”, *Pelo*, n° 1, febrero de 1970, p. 1; “Arco Iris: la otra música”, *Cronopios*, año 1, n° 6, marzo de 1970, pp. 40-44.

<sup>174</sup> Entrevista personal con Jorge Durietz, 13 de febrero de 2013.



incompatible con los requerimientos de una conservadora industria musical. Por esto, su pretensión de cantar rock en castellano y grabar sus propias composiciones no parecía ser, en un contexto hegemonizado por “la nueva ola” y los grupos que imitaban a The Beatles cantando en inglés, un producto atractivo para el mercado. Esta marginalidad dentro de la industria cultural fue lo que favoreció la formación de una cultura alternativa que excedió la cuestión exclusivamente musical y dio lugar a la formación de una identidad colectiva en la que la ciudad ocupó un papel fundamental puesto que se convirtió en el principal ámbito de encuentro y difusión de las nuevas composiciones.

La experiencia colectiva de los “naufrajos” fue central en la formación de esta identidad juvenil. Se trataba de largas caminatas por el microcentro porteño que incluían paradas en bares, locales de música y plazas que, devenidas en una forma de exploración artística, cuestionaron las formas convencionales de utilizar la ciudad y funcionaron también como una forma alternativa de promoción de su producción musical. No era, sin embargo, la primera vez que un conjunto de artistas hacía de las caminatas por Buenos Aires una forma de exploración cultural. Si bien los itinerarios rockeros formaban parte de una historia de más largo plazo en la tradición cultural de las vanguardias locales, los músicos, a diferencia del grupo *Martín Fierro* y los intelectuales de *Contorno*, no transitaban por zonas marginales de la ciudad. La novedad de los “náufragos” no consistió en el descubrimiento de zonas inexploradas ni en la búsqueda de territorios “lejanos” para evadir las miradas incriminatorias, sino en el excéntrico estilo de apropiación de la zona más tradicional de la ciudad: el centro porteño. Los jóvenes rockeros, no quisieron pasar desapercibidos y esa fue su provocación: el pelo largo, la vestimenta desalineada y una actitud poco respetuosa ante los convencionalismos despertó la atención de la policía que en el contexto represivo del gobierno militar de la Revolución Argentina puso en marcha una cruzada moralizadora que castigó a las insólitas costumbres de lo que comenzó a catalogarse como el “hippismo local”. Así, el primer grupo de los rockeros que aglutinaba a músicos, poetas y contados amigos, recaló asiduamente en las comisarias acusados de “vagancia” o “escándalo público”.

A partir de 1967, el grupo de los náufragos salió de su aislamiento cultural. Tras el cierre de La Cueva, un local de música al que concurrían todas las noches y que funcionó entre 1965 y 1967 como único escenario, los “náufragos” reconfiguraron sus caminatas y comenzaron a frecuentar el “itinerario de la vanguardia cultural porteña” de los años sesenta: el centro de artes del Instituto Torcuato Di Tella, los bares aledaños a

la Facultad de Filosofía y Letras y los bares de la Avenida Corrientes. Esto hizo posible que los rockeros se insertaran dentro de un circuito más amplio de artistas e intelectuales. De estos contactos surgieron nuevas oportunidades para difundir sus canciones y hacer presentaciones en vivo a las que asistía una creciente cantidad de público. Por otra parte, los medios de comunicación, en especial las revistas de información general, contribuyeron a dar visibilidad a los náufragos narrando en múltiples crónicas lo que denominaban el estilo de vida de los “hippies” locales. Hacia el final del período, en la ciudad de Buenos Aires (e incluso en otras ciudades del país) podían contarse una gran cantidad de jóvenes que se pretendían náufragos.

Este rápido crecimiento del público rockero hizo necesario reparar en las transformaciones de la representación musical. Se ha podido constatar cómo los lugares y el formato de los conciertos fue materia de experimentación. En los primeros años, ni los lugares de presentación ni las características de la puesta en escena contaban con un ceremonial prefijado de antemano. Los novedosos ritmos y melodías que los rockeros proponían no se ajustaban a las costumbres de los típicos lugares de consumo de música juvenil. Por esto, las presentaciones en los clubes barriales, el ámbito característico de consumo de música popular en aquellos años, fue puesto en cuestión. Aunque sin abandonar estos espacios, los pioneros del rock propusieron una nueva forma de considerar su música: el rock no era entretenimiento ni tampoco una música para bailar sino, para escuchar y contemplar. De modo que antes que los salones de baile, fueron los teatros, con sus butacas y su escenario, los lugares que mejor parecían adecuarse a sus requerimientos. Con todo, ante el rápido incremento de espectadores, las salas en sótanos y pequeños teatros donde se realizaron las primeras presentaciones entre 1965 y 1967 fueron reemplazadas por el sofisticado escenario del Instituto Di Tella, por los reputados teatros de la Avenida Corrientes y luego, cuando los asistentes ya se contaban de a miles, por grandes espacios al aire libre. También se ha podido ver cómo la falta de lugares específicos en la ciudad para realizar este tipo de eventos masivos al aire libre demandó la utilización de grandes predios que habían sido pensados para albergar a otro tipo de actividades de esparcimiento popular. Para esto fueron rescatadas del olvido construcciones realizadas durante los años peronistas y la Argentina desarrollista. La ocupación de estos predios evidenció, pese al crecimiento de público, el lugar marginal que ocupaba la práctica rockera en la ciudad de Buenos Aires.

Otra de las novedades estuvo dada por el ingreso de jóvenes de sectores populares de diversas localidades del conurbano al consumo de música rock. Esto le quitó

exclusividad a las clases medias intelectualizadas del gusto por esta música. Si bien las multitudinarias presentaciones en vivo comenzaron a identificarse como un lugar de encuentro que fomentaba un sentimiento de comunidad entre los asistentes, también se pudo comprender cómo los prejuicios de clase redundaron en altercados violentos que pusieron en cuestión esa pretendida comunión.

También se ha visto que a medida que el público crecía, los itinerarios por la ciudad y los bares de la bohemia fueron perdiendo protagonismo e importancia. Este hecho se vio reforzado por el nuevo contexto socio-político que caracterizó a la sociedad argentina en el cambio de década. El proceso de radicalización política también contribuyó a redefinir el lugar que la cultura rock ocupó en la ciudad de Buenos Aires. Así, se ha visto que la permanencia de los músicos en el circuito de la bohemia se interrumpió no sólo por la creciente masificación y profesionalización de la música rock, sino también a causa de la centralidad que cobraba una práctica política que puso en cuestión la legitimidad del “itinerario de la vanguardia porteña” y su cultura del bar como ámbito de sociabilidad.

El desinterés de los músicos por la militancia política restituyó el aislamiento cultural que había caracterizado a los “náufragos” en sus andanzas por Buenos Aires en los primeros años. Este aislamiento redundó en una autonomía cultural inédita para un movimiento que comenzaba a perfilarse como masivo. Mientras otros grupos artísticos fusionaban su quehacer con la actividad política desdibujando las tradicionales fronteras entre el “arte”, la “vida” y la “política”, la música rock reforzó estas distinciones y no se comprometió de modo duradero con ninguna ideología política. Sin embargo, pese a su creciente popularidad, con el advenimiento de la nueva década los pioneros del rock, alegando despreciar el estilo de vida que imponían las “luces del centro”, abandonaron los grupos musicales que los habían consagrado.



## Capítulo 2

### El rock le canta a Buenos Aires Visiones sobre la ciudad y la naturaleza en el imaginario del rock

Mi tiempo es ahora o nunca/ Te traga el subterráneo / Te quiero  
mujer sin nombre/ en mis sueños vos y yo/ nos amamos bajo el  
sol/ en mis sueños vos y yo. [...] Te miro y me desespero/ no  
sé si te voy a hablar/ quizás no tengamos tiempo/te devora la  
ciudad. (*Mujer sin nombre*, “El León”, Manal, 1970.)

Hacia 1969 el rock local había logrado instalarse en la agenda de los medios masivos de difusión. En la radio, varios programas como *Modart en la noche* y *La Catedral del Ritmo* difundían las novedades de lo que por aquel entonces se conocía como música beat. Lo mismo hacían algunos programas de televisión como *Sábados Circulares*, *Ritmo y Juventud*, *La cantina de la Guardia Nueva*, *Música en Libertad* y *Sótano Beat*, que habían servido de escenarios para que los rockeros ofrecieran recitales de estudio en vivo. Con todo, fueron los diarios y las revistas los medios que desempeñaron un papel fundamental en la difusión del rock, pues no sólo se dedicaron a transmitir las recientes producciones de los grupos musicales, sino que fueron cronistas de la creciente visibilidad que la cultura rock adquiría en la ciudad. Durante ese año, importantes revistas de interés general como *Atlántida*, *Panorama*, *Primera Plana* y la revista del diario *Clarín*, le dedicaron notas de tapa a la vida porteña de los hippies locales.<sup>1</sup> Allí los “melenudos”, los “náufragos”, los “rockeros” o los jóvenes de “la maraña”, como también se los apodaba de modo indistinto, trataban de ser entendidos como un nuevo fenómeno social.

Algunos años atrás, estas revistas ya venían anunciando la necesidad que tenía Buenos Aires de contar con una música urbana que expresara a la ciudad en tiempo presente. El género más atacado fue el tango que si bien había sabido representar como pocos el sentir de Buenos Aires, para la década del sesenta ya había quedado atrás. Se alegaba que nadie recordaba al arrabal ni al farolito y que el malevo o el *taita* eran de otro tiempo, el de los abuelos. Todavía en actividad, Enrique Cadícamo confesaba ese esfuerzo por mantener vivo el pasado al que estaban condenados los cultores del tango,

Por eso insisto: los tangos tienen que describir una época, como lo hiciera el Negro “Cele”. Por eso no hay que hablar más del arrabal, de la *mina* que se escapó de la casa:

<sup>1</sup>José de Zer, “48 horas con los hippies”, *Atlántida*, n° 1209, diciembre de 1967, pp. 42-45; “El mundo loco de los hippies”, *Panorama*, n° 52, septiembre de 1967, pp. 36-43; “Los hippies en Argentina”, *Primera Plana*, n° 267, 6 de febrero de 1968, pp. 39-43; “Una rebeldía en colores y pelo largo”, *Clarín Revista*, n° 8485, 31 de agosto de 1969, pp. 24-27.

eso era en el Buenos Aires de hace 20 años. El autor de ahora tiene temas a montones. El viento de los tiempos modernos sopla bajo la ceniza.<sup>2</sup>

Reflexiones similares argüía Piazzola, quien pese a haber estado liderando por aquellos años la principal renovación del tango al fusionarlo con el jazz, reconocía en una entrevista publicada en la revista *Eco Contemporáneo*, que “la música hoy, exige una cosa distinta” y que

Buenos Aires tiene necesidad de poetas contemporáneos, que sientan la ciudad de Buenos Aires-hoy. Gente como Cadícamo, Cátulo Castillo, Contursi –siendo buenos letristas- me da la impresión que pertenecen a otra época, que no pertenecen al Buenos Aires-hoy, que no cambian y que lo mismo ocurre con los músicos. Ellos también tocan y sienten como hace treinta años.<sup>3</sup>

Sin embargo, pese a los esfuerzos de modernización del tango que Piazzolla había emprendido, el género transitaba su ocaso, y eran pocos los jóvenes que se identificaban con aquel género musical. En un relevamiento que la revista *Panorama* hacía sobre los hábitos de los adolescentes se destacaba que

[...] en Parque Patricios, Barracas o Villa Lugano y también en los barrios de clase media (Flores, Caballito, Villa Urquiza), tanto el tango como el folklore están en franca declinación. (Tampoco atrae el llamado tango moderno, que cultivan círculos reducidos de las clases más acomodadas).<sup>4</sup>

Así, ante la vacancia que el tango había dejado, la *swinging city* porteña necesitaba quien le cante y, desde las revistas de información general, sobre todo en *Panorama*, se anunciaba la necesidad de dar con una nueva voz que pudiera pintar con melodías a la moderna Buenos Aires.<sup>5</sup>

La búsqueda era sobre todo generacional, como ha señalado Juan Carlos Torre, el proceso de modernización social y cultural desatado en los sesenta, había tenido como protagonista fundamental a los jóvenes de clases medias quienes habían ingresado en la arena social, política y cultural en tanto un actor nuevo e independiente.<sup>6</sup> Argentina no fue ajena al proceso mundial de juvenilización de la cultura. Los menores de 30 años

<sup>2</sup> Francisco Urondo, “El alma que canta, Cadícamo”, *Panorama*, n° 53, octubre 1967, p. 96.

<sup>3</sup> “Diálogo con Piazzolla”, *Eco Contemporáneo*, n° 6-7, 1963, p. 158

<sup>4</sup> Máximo Simpson, “Adolescentes 1965. Los hijos de la libertad”, *Panorama*, abril, n° 25, 1965, p. 42

<sup>5</sup> Miguel Grinberg fue uno de los principales promotores de las “ideas del rock” en el ámbito local.

Además de haber sido un activo organizador de recitales, como se ha detallado en el Capítulo 1, también editó una gran cantidad de revistas y fue uno de los primeros en escribir una historia “desde adentro” del género en Argentina. Por esto, la profusa cantidad de notas que la revista *Panorama* publicó en relación a las vicisitudes de los jóvenes rockeros puede explicarse por su presencia como parte del cuerpo de redactores a partir de febrero de 1967. De todos modos, si bien *Panorama* se destaca por las reiteradas notas dedicadas al rock, no fue el único medio masivo en tratar estas cuestiones. En 1968 el semanario *Primera Plana* se preguntaba, “¿Cuál es, entonces, cuál será, la nueva canción popular que entonen los argentinos?”, Ernesto Schoo, “La nueva canción de los argentinos”, *Primera Plana*, n° 286, 18 de junio de 1968, p. 38.

<sup>6</sup> Juan Carlos Torre, “Transformaciones de la sociedad argentina” en Roberto Russel (ed.), *Argentina 1910-2010. Balance de un siglo*, Buenos Aires, Taurus, 2010, pp. 216-217.

habían absorbido mayoritariamente el campo cultural en su doble dimensión: eran productores y también consumidores de nuevos productos culturales masivos destinados específicamente a ellos mismos.<sup>7</sup>

No resultaba extraño que fuera esta generación la que demandara por la aparición de una nueva cultura musical más afín a sus experiencias cotidianas y que ofreciera un fresco sonoro de la experiencia urbana contemporánea. El Club del Clan se había presentado como la posible voz de la nueva generación, sin embargo, hacia mediados de la década de 1960, los “nuevaoleros” presentaban signos de estancamiento. Sus cantantes habían perdido popularidad y la crítica a su vacuidad estética comenzaba a ser un tema que no se reducía exclusivamente a los ambientes intelectuales de izquierda. En 1965, la película *Pajarito Gómez* dirigida por Rodolfo Kuhn y guionada por Francisco Urondo y Carlos del Peral, instalaba una de las primeras críticas locales sobre la construcción mediática de ídolos juveniles y hacía de Palito Ortega el principal objeto de las críticas. Dos años después, los magazines que otrora los hubieran entronizado, ahora los presentaban como unos ídolos embarrados en su propia decadencia pues las “complejas técnicas de promoción que aureolaron con el éxito a los ídolos nuevaoleros no logran impedir su caída”.<sup>8</sup>

De modo que “la búsqueda de la nueva canción en Buenos Aires” seguía siendo una cuenta pendiente. El ya cincuentenario productor discográfico de la compañía CBS Mauricio Brenner, también conocido como Ben Molar, reconocía que Buenos Aires se encontraba en la búsqueda de su “canción de hoy”.<sup>9</sup> En el retrato musical de la Buenos Aires contemporánea, la llamada música beat local ofreció una versión que pretendía ser auténtica, moderna, contestataria y específicamente juvenil. Claro que también ofrecieron sus versiones el folklore, la Nueva Canción Argentina y el tango de vanguardia. Sin embargo, el folklore respondía más a una necesidad de insertar en la vida urbana las realidades provinciales y, al pretender “cantar desde la urbe la injusticia social del campesino”, se atribuía la potestad de hablar de la idiosincrasia nacional, del “país real”.<sup>10</sup> Por otra parte, la Nueva Canción Argentina y el tango de vanguardia, también se planteaban como géneros propios de la vida metropolitana local (aunque algunos acusaran a la Nueva Canción de repetir las cadencias de la música europea de

---

<sup>7</sup> Valeria Manzano, “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta” en *¿*, Vol. 50, N° 199, septiembre-diciembre, 2010, pp. 363-390.

<sup>8</sup> Luis Santagada, “Ídolos con pie de barro”, *Panorama*, n° 45, febrero 1967, p. 109.

<sup>9</sup> “La búsqueda de la nueva canción en Buenos Aires”, *Panorama*, n° 39, agosto 1966, pp. 8-9.

<sup>10</sup> “Campo y Ciudad, nueva forma de canto argentino”, *Panorama*, n° 48, mayo 1967, p. 19. Esta cuestión se detallará en profundidad en el capítulo siguiente.

posguerra, en especial la *chanson française*). Sin embargo estos géneros nunca lograron interpelar de modo contundente al público joven y su circulación se restringió, en cambio, a medios intelectuales y universitarios.

La ampliación de la oferta de conciertos de rock, de discos editados, de público y la novedosa aparición de revistas juveniles que comenzaban a especializarse de modo exclusivo por este género, fue reduciendo el exclusivo interés de los medios masivos por la difusión de los conjuntos *beat* internacionales, de los hippies norteamericanos o británicos y comenzaron a prestar más atención a sus versiones locales y en castellano.<sup>11</sup> Aunque no siempre se ofrecieran lecturas celebratorias de este nuevo fenómeno, lejos estaban de las primeras reseñas musicales que lo definían como una música de “alaridos” que “confunde ruido con vanguardia”.<sup>12</sup>

Ya hacia el año 1969 el beat local comenzó a adquirir su propia carta de ciudadanía y en los magazines de información general podía leerse que constituía un “ímpetu sonoro que abrió una brecha en las ciudades del tango y en las planicies del folklore nativo”.<sup>13</sup> A esto contribuyó una nota de la revista *Panorama*, “Beat Buenos Aires. Canta la Ciudad” donde se anunciaba que los “exponentes aborígenes” que habían sido testigos de la renovación generacional del rock en términos musicales vinieron a saldar la deuda que tenía Buenos Aires con su música popular, ya que le ofrecieron un idioma capaz de interpretarla:

La canción beat -cuyo nombre más exacto podría ser Música Urbana- no se preocupa por cuestionar los ritmos que la han precedido en el gusto de las generaciones mayores. Tampoco es imitación lisa y llana de expresiones foráneas. Es forma expresiva de ansiosos jóvenes de la gran ciudad moderna, de seres sensibles que perciben de modo diferente los vaivenes de la metrópoli y que han buscado el vehículo sonoro más afín a sus sentimientos.<sup>14</sup>

El “beat aborígen” definido ahora como la “canción ciudadana inconformista” ingresaba lentamente en el repertorio de la música popular argentina pujando por

<sup>11</sup> En el año 1969 el conjunto Los Gatos contaba con varios simples editados y dos discos larga duración: “Los Gatos”, RCA, 1967 y “Seremos Amigos”, RCA, 1968. Almendra y Arco Iris habían editado su primer larga duración también en 1969 y el sello editor discográfico Mandioca había lanzado dos compilaciones (“Pidámosle Peras a Mandioca” de 1968 y “Mandioca Underground” de 1969) con simples de Manal, Pappo, Billy Bond, Vox Dei, Tanguito, Moris y Los Abuelos de la Nada. También Manal y Los Abuelos de la Nada editaron sus primeros simples en 1969. Al año siguiente, los discos larga duración se duplicaron. Respecto de las revistas juveniles especializadas: en 1968 comenzó a editarse la revista *Pinap* y al año siguiente se lanzó *Cronopios*, que fueron las primeras en ocuparse de modo exclusivo de la cultura juvenil y la música beat. A partir de 1970, serán aún más las revistas dedicadas a este público: *La Bella Gente*, *Ritmo Beat*, *Ruido Joven* y la célebre *Pelo*.

<sup>12</sup> “Panorama de Panorama: Los Abuelos de La Nada” en *Panorama*, n° 64, 16 al 22 de julio de 1968, p. 60.

<sup>13</sup> “Beat Buenos Aires. Canta la ciudad”, *Panorama*, n° 121, 19 al 25 de agosto de 1969, p. 52.

<sup>14</sup> “Beat Buenos Aires. Canta la ciudad”, p. 53.



convertirse en un consumo cultural legítimo y auténtico en términos de valores estéticos y capacidad creativa.<sup>15</sup> Con todo, pese a haberse atribuido la potestad de ser el género musical de la moderna Buenos Aires, el rock en sus orígenes, configuró una visión visceralmente antiurbana. A través de la poesía de las canciones, de la gráfica de algunos discos, las declaraciones y las fotografías promocionales de los músicos, los productores de este género musical configuraron un relato denigratorio de la ciudad que tendió a convertirse en metáfora de una sociedad en decadencia. Ante el diagnóstico de una ciudad opresiva, la mayoría de las bandas propuso como alternativa un relato romántico que pregonaba por escapar de la ciudad y abandonar su vida gris para vivir en espacios naturales, vistos como el único ámbito de posible realización de la libertad.

En este capítulo analizo las figuras de ciudad producidas por la primera generación de músicos de rock en Buenos Aires.<sup>16</sup> Esto supone indagar en el estudio de la formación de paisajes culturales a través de la música, y en particular, la música popular. Teniendo en cuenta que los géneros musicales, en este caso el rock, contribuyen a forjar sentidos e identidades relativas al espacio en el que transcurren y que pueden ser entendidos como “ensayos geográficos”, estudio cómo los pioneros del primer rock argentino imaginaron a la ciudad Buenos Aires en la segunda mitad de los años sesenta.<sup>17</sup> Para esto resulta necesario no sólo reparar en las letras, sino también atender a las múltiples dimensiones que se congregan en la construcción de la figuración espacial. De modo que en este capítulo se indaga tanto en la poesía de las canciones, como también en las imágenes visuales aportadas por el arte de los discos, en las fotografías de músicos, en las revistas de rock especializadas, en los magazines de interés general, en los aspectos musicales y en algunas fuentes literarias.<sup>18</sup>

Pese a que, como he advertido, el rock se atribuía la potestad de ser el género de la moderna Buenos Aires, en la tematización que los distintos grupos musicales del

---

<sup>15</sup> Aunque utilizo en esta investigación de modo indiferenciado las categorías de rock o música beat, es preciso señalar que el término rock comenzará a ser utilizado como calificativo específico de este género musical recién en 1970, hasta entonces predominaban las referencias a la música “beat” o “joven”.

<sup>16</sup> Aquí recupero la advertencia que hiciera Graciela Silvestri en *El lugar Común, Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, donde alega que la categoría de paisaje no puede reducirse exclusivamente al análisis de la imagen plástica, pues retomando a Erich Auerbach, reconoce que en su construcción participan variadas “manifestaciones sensoriales” que permiten comprender las múltiples dimensiones involucradas en la definición de la cuestión territorial.

<sup>17</sup> David B. Knight, *Landscapes in music. Space, Place, and time in the World's Great Music*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2006

<sup>18</sup> Si bien la televisión y la radio desempeñaron un rol activo en la difusión del rock local, los archivos de programas audiovisuales se encuentran en su mayoría perdidos o en dominio de coleccionistas privados de difícil acceso; es por esto que he preferido centrar esta investigación en el material impreso, en películas y en los discos editados.

período hicieron sobre la ciudad se advierte una lectura romántica que celebra la vida en la naturaleza y condena, en cambio, a todo aquello que está vinculado con la “gran ciudad”. Para comprender las fuentes culturales de este rechazo, en el primer apartado de este capítulo me detengo en la particular combinación que las primeras bandas de rock hicieron de las noticias de los movimientos juveniles internacionales con el contexto local. En el segundo apartado, detallo los tres tópicos más recurrentes en las letras de las canciones: en primer lugar, el sentimiento de opresión y soledad generado por la experiencia metropolitana; en segundo lugar, la crítica al mercantilismo y por último, la tematización de la naturaleza, la huída y el viaje como metáforas de libertad. Para concluir, en la última sección de este capítulo, reparo en un caso excepcional dentro de la producción local del primer rock, el del trío de blues Manal (formado por Javier Martínez, Claudio Gabis y Alejandro Medina) que antes de explorar la vertiente bucólica como alternativa a la vida metropolitana, aportó una visión renovada del pintoresco sur, de Avellaneda y las zonas industriales aledañas al Riachuelo.

## 2.1. Los motivos del rechazo

En este apartado analizo un conjunto disperso de discursos, prácticas y producciones artísticas locales e internacionales que, sin estar todas asociadas estrictamente con la cultura musical, nutrieron la mirada denigratoria que la cultura rock forjó sobre la ciudad. En este recurrente rechazo a la vida metropolitana se verifica, en primer lugar, un contacto directo con la cultura juvenil anglosajona de la época vinculada con el surrealismo, la literatura *beatnik*, el movimiento hippie, la contracultura, la canción de protesta y la psicodelia. Por otra parte, esa insistencia en el carácter opresivo de la ciudad que “se lleva veranos” –según cantaba Almendra<sup>19</sup>– aísla a los hombres y los entrapa en acciones repetitivas, se inscribía en un doble proceso que remitía, por un lado, a una interpretación pesimista de la ciudad que había traspasando las fronteras disciplinares de los círculos intelectuales para convertirse en un sentido común compartido; y, por otro lado, se vinculaba con las políticas de disciplinamiento, censura y control moral que el gobierno militar de la Revolución Argentina implementó a partir de su llegada al poder en junio de 1966.

Las noticias sobre las renovaciones musicales y los movimientos contraculturales fueron conocidas en el ámbito local a partir de un conjunto de viajes

---

<sup>19</sup> Almendra, “A estos hombres tristes”, *Almendra*, RCA, 1969.

realizados entre 1964 y 1968 a Estados Unidos por intelectuales, artistas y músicos vinculados al grupo que formaría las primeras producciones de un rock autodefinido como “rebelde”. Estos viajes sirvieron de fuente de inspiración y aportaron relatos de primera mano acerca de las novedades de los jóvenes inconformistas anglosajones. Además, ofrecieron contenido a objetos culturales que hasta entonces eran admirados por su forma. La lengua inglesa no era un idioma extensamente difundido en la Argentina de aquellos años y pocos eran quienes podían comprender el significado de las canciones de The Beatles o The Rolling Stones. Fue por esto que en las primeras presentaciones en vivo, cuando los músicos aún no tenían un repertorio propio, hacían versiones de las canciones anglosajonas pero cantando en lo que se denominaba un inglés “sanateado”, es decir, un inglés cantado sólo por fonética.<sup>20</sup> En cambio, cuando las letras se “traducían” al castellano, como muchas veces no entendían qué era lo que se decía, solían inventar nuevas poesías de acuerdo a lo que les sugería la melodía.<sup>21</sup>

Para los jóvenes músicos, Estados Unidos constituía una referencia insoslayable y no sólo en términos musicales pues a este respecto Gran Bretaña y también Brasil, México y Uruguay funcionaban como importantes espacios inspiradores. Lo que más atrajo la atención de los viajeros a Estados Unidos fue el éxodo que a partir de 1965 emprendieron miles de jóvenes aspirantes a hippies de todas partes del país hacia los centros urbanos degradados de algunas ciudades, en especial los barrios Haight Ashbury en San Francisco y el Greenwich Village en Nueva York. Estos jóvenes, recelosos de la vertiginosa expansión de la sociedad de consumo de posguerra, decidieron vivir por fuera del sistema mercantil, “abandonar la sociedad” (*drop out*) y con ella, las confortables casas suburbanas de sus padres para ocupar cuartos en los edificios abandonados de los centros urbanos. Este nuevo estilo de vida remitía a una ecléctica ideología que, inspirada en la cultura *beatnik* de mediados de los años cincuenta, pregonaba por el consumo de drogas alucinógenas como medio de ampliación de la percepción y el conocimiento, reivindicaba los saberes y prácticas de las religiones orientales, las culturas americanas primitivas, la idiosincrasia de las minorías étnicas y desclasadas, el romanticismo, el comunalismo, el ecologismo, el amor libre y el anarquismo. El masivo desembarco de jóvenes hacia estos barrios también cobró

---

<sup>20</sup> Pipo Lernoud, *Tanguito y La Cueva*, Buenos Aires, Ipsa, 1993, p. 15, Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet musical ediciones, 2008, p. 48.

<sup>21</sup> Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano...*, p. 75.

notoriedad por los recitales de rock al aire libre y los excéntricos *happenings* organizados por compañías de teatro experimental.<sup>22</sup>

En Buenos Aires, uno de los primeros en conocer esta experiencia como también las derivaciones mexicanas de este proceso fue Miguel Grinberg, quien con motivo de un festival de poesía que co-organizó en México en 1965, tuvo oportunidad de visitar el sur de Estados Unidos, San Francisco y Nueva York, donde permaneció por tres meses.<sup>23</sup> Grinberg, fue una de las primeras figuras en introducir en el ámbito local las fuentes culturales de la contracultura norteamericana.<sup>24</sup> Su revista *Eco Contemporáneo*, cuyo primer número fue editado en 1961 y se extendió hasta 1969, incluyó traducciones de los escritos de la *Beat Generation* y registró el intercambio epistolar que desde 1959 su editor venía realizando con Allen Ginsberg, LeRoi Jones, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac y otros poetas de esta generación. Aunque se trataba de una revista literaria, sus páginas no omitían la crítica cultural en una estela de pensamiento que se postulaba como contestataria, aunque rechazaba explícitamente al marxismo y no se proclamaba afín a ningún partido político. En sus páginas, *Eco Contemporáneo* anunciaba la llegada de una “generación mufada” que “está en desacuerdo con mucho de lo que los rodea”<sup>25</sup> y citando al responsable de la sede porteña de la casa editora del Fondo de Cultura Económica, Arnaldo Orfila Reynal<sup>26</sup>, se proponía desde el primer número:

ayudar a formar esa conciencia crítica, proporcionando al mundo lector, a los que forman la ‘inteligentia’ de cada orbe idiomático al que sirve, las herramientas que ayuden a la época en que se vive, colocándola dentro del proceso histórico, difundiendo las corrientes filosóficas que informan el pensamiento de la época, difundiendo los elementos que

<sup>22</sup> La bibliografía sobre las causas y las características de la ocupación hippie en los centros urbanos norteamericanos es extensa, a modo de síntesis consultar: Gerard De Grott, *The Sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2009; Abbie Hoffman, *Woodstock Nation. A talk-rock album*, Nueva York, Vintage Books, 1969; Michel Lancelot, *Los Hippies. Quiero ver a dios de frente*, Buenos Aires, Emecé, 1969; Mark Matthews, *Droppers. America's first hippie commune, Drop City*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2010; Keith Melville, *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona, Kairos, 1975; Timothy Miller, *The 60s communes. Hippies and beyond*, Nueva York, Syracuse University Press, 1999; Theodore Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairos, 1970 y Felicity Scott, *Architecture or Techno-utopia*. Cambridge MA, The MIT Press, 2007.

<sup>23</sup> Intercambio epistolar con Miguel Grinberg, 30 de noviembre de 2012.

<sup>24</sup> Otra figura que desde la literatura incorporó tempranamente a la cultura *beatnik* fue Alberto Vanasco, sobre su viaje a Estados Unidos y su obra *Nueva York, Nueva York*, consultar: David Viñas, “Alberto Vanasco y los *Beatniks* en la gran ciudad” en *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998, pp. 299-309.

<sup>25</sup> Miguel Grinberg, “Revolución versus Revolución” en *Eco Contemporáneo*, n° 1, noviembre-diciembre 1961, p. 62.

<sup>26</sup> Para un detalle de la trayectoria de Arnaldo Orfila Reynal consultar Gustavo Sorá, “Historia del libro, la edición y la lectura en Argentina”, *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDinCI*, n° 10-11-12, Verano 2011/2012, pp. 139-141.

permitan conocer las estructuras de la sociedad en que se vive y las corrientes que examinen las posibilidades de transformación de esas estructuras.<sup>27</sup>

En *Eco Contemporáneo* se incluían además artículos que impugnaban la cultura de masas, se citaba al estructuralismo, el neorrealismo italiano, se reivindicaba al pacifismo, a la cultura *hipster* y se postulaba la necesidad de formar un panamericanismo que incluía a Estados Unidos en oposición a la vetusta cultura europea.

Al regreso de su viaje, las crónicas sobre las experiencias contestatarias de los movimientos radicales norteamericanos se volvieron más recurrentes en la revista. A partir del número 8-9 del invierno de 1965 pueden leerse extensos artículos sobre el movimiento hippie, las movilizaciones por los derechos civiles de los negros –que incluyen fragmentos de artículos de Malcom X o Stockely Carmichael–, las filosofías de inspiración oriental y también se incorporaron artículos referidos al estilo de vida de músicos como The Beatles, Joan Baez o Bob Dylan. La revista fue, principalmente, un espacio de divulgación del variado y ecléctico *ethos* que conformaba al ideario contracultural. Asimismo, su adscripción al *Underground Press Syndicate*, que nucleaba a nivel mundial a todos los periódicos “subterráneos”, le permitió reproducir libremente artículos publicados en otras latitudes.

Otro de los viajes fue el del futuro guitarrista del grupo Manal, Claudio Gabis. En 1966 viajó junto a sus padres a Nueva York. Este viaje le permitió hacerse de una discoteca de unos sesenta discos imposibles de conseguir en el país: trajo música psicodélica de San Francisco como Jefferson Airplane, discos de Bob Dylan, Janis Joplin, Ravi Shankar, Donovan, Country Joe & the Fish y sobre todo discos de blues como los de Paul Butterfield Blues Band, Muddy Waters, BB King, Big Bill Broonzy, Robert Johnson, etc.<sup>28</sup> Al respecto de la novedad que suponía su discoteca en Buenos Aires, Claudio Gabis recuerda que “era imposible” tenerla aquí, “porque nadie estaba interesado en eso, porque no lo conocían y porque por otra parte, era caro”.<sup>29</sup> Aquella

---

<sup>27</sup> Arnaldo Orfila Reynal, “Noticias de México”, *Eco Contemporáneo*, n° 1, noviembre-diciembre 1961, p. 84.

<sup>28</sup> Reportaje a Claudio Gabis, *La historia del rock argentino (1965-1985)*, en <http://www.lahistoriadelerock.com.ar/esp/repo-gabis.html>, última consulta 10/01/2013.

<sup>29</sup> Entrevista personal con Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012. Sobre el desinterés por este tipo de música en el ambiente local, Gabis recuerda cómo el director del departamento de música internacional de la compañía discográfica CBS estaba poco interesado en la difusión de estos estilos musicales considerados no comerciales. En el mismo año de su viaje, Gabis llamó a la discográfica CBS para consultar si tenían discos de Bob Dylan. La secretaria, asombrada ante la consulta, le comunicó directamente con el director del departamento quien lo citó personalmente. En la reunión, el director le entregó los dos discos que le habían enviado desde la casa central: *Blowin in the win* y *Highway 61*

discoteca, se vio acrecentada por el disc-jockey de la discoteca Mau-Mau, quien viajaba frecuentemente a Estados Unidos a comprar discos para pasarlos en la sala de baile. A este disc-jockey, Claudio Gabis le encargaba los discos de su preferencia, seleccionando los títulos a partir de algunas rarezas que había podido escuchar en la radio o en algunas revistas importadas como *Down Beat* o *Hit Parade* que conseguía en algunos kioscos de diarios de la calle Florida cerca del Instituto Di Tella.<sup>30</sup>

A raíz del viaje, Gabis inició un proceso de investigación sobre la renovación musical norteamericana, y si bien se interesó por la música británica como The Beatles y The Rolling Stones, su principal interés estuvo en Bob Dylan, en la música negra y en especial en el blues. Su nueva discoteca le sirvió como pasaporte para el ambiente de los músicos, artistas y algunos jóvenes intelectuales. Sus compañeros de colegio Daniel Samoilovich y Jaime Potenze que “formaban parte de la élite de intelectuales intocables del Colegio Nacional Buenos Aires”<sup>31</sup>, lo convocaron para escribir un artículo sobre la canción de protesta, el rock psicodélico y los movimientos de lucha civiles en el primer número de una revista editada por ellos, *Digem No*, en septiembre de 1966.

Su artículo “Nuevo folklore norteamericano. Poesía y Libertad”, relataba la renovación generacional de la música folklórica norteamericana a partir de su inscripción en lo que se conocía como “canción de protesta”. Gabis, pretendía demostrar cómo la música podía ser también un instrumento de crítica social capaz de retratar el “sentimiento de una generación”. El músico que más destacaba en su artículo, era Bob Dylan quien

[...] ha tratado de desenmascarar la hipocresía y la falsedad, ha atacado abiertamente al belicismo y al espíritu destructor del mundo contemporáneo. Su canción “Masters of War” es un alegato dramático contra los falsos salvadores del mundo, contra todos aquellos que desde un escritorio sostienen que la única posibilidad que tiene la humanidad de sobrevivir es la guerra.<sup>32</sup>

Esta voluntad de dar a conocer lo que llamaba la música folklórica de Estados Unidos se continuó en unas charlas que, con el auspicio de la embajada norteamericana, organizó al año siguiente en la Asociación de Ex Alumnos del Colegio Nacional Buenos Aires. Esta conexión le permitió tomar prestados de la Biblioteca Lincoln, la biblioteca

---

*Revisited.* El director no le pidió la devolución de los discos pues estaba convencido que Bob Dylan nunca se editaría en Argentina.

<sup>30</sup> Claudio Gabis, entrevista personal, 17 de octubre de 2012.

<sup>31</sup> Claudio Gabis charla pública en la Asociación de Ex Alumnos del Colegio Nacional Buenos Aires, 24 de octubre de 2012.

<sup>32</sup> Claudio Gabis, “Nuevo folklore norteamericano. Poesía y libertad” en *Digem No*, n° 1, septiembre 1966.

de la embajada norteamericana en Buenos Aires, materiales grabados y publicaciones. Por último, y antes de formar la primera banda en Argentina que combinaría la canción de protesta con el blues cantado en castellano, Gabis participó de uno de los más extendidos encuentros de difusión de la nueva música, el happening *Be at Beat Beatles* organizado por Roberto Jacoby, Miguel Ángel Telechea y Daniel Armesto en el Instituto Di Tella en octubre de 1967. Se trataba del “1er. homenaje mundial a los hippies” a través de un “espectáculo envolvente y multisensorial” con “el sonido más sensacional de todos los hippies y la gente más linda de Buenos Aires”<sup>33</sup>. En ese evento tocaron dos grupos, y Gabis se presentó con una de sus primeras bandas, *Bubblin Awe* junto con *El grupo de Gastón* cuyo baterista era Javier Martínez, futuro Manal. Para la organización del evento se realizó un gran casting al que acudieron todos los “protohippies, todos los cueveros, todos los ditelleros, todos los chicos que había por ahí, los gays, las chicas, todos. Fue más que un casting, fue un aglutinamiento donde nos conocimos todos con todos”<sup>34</sup>.

El viaje de Marta Minujín a Nueva York y San Francisco en 1967 financiado con una beca Guggenheim, resultó en el ingreso del mundo hippie y la cultura *underground* a las salas de arte. Esta vez el interés no estaba puesto tanto en los contenidos ideológicos del movimiento ni en sus particularidades musicales, sino en algunos aspectos de su producción artística y sobre todo en los objetos de moda. Estos aspectos tampoco resultaron menores, pues forjaron el desarrollo de una nueva estética fundamentalmente masculina hasta entonces poco explotada en el ámbito local.<sup>35</sup> A su regreso, Minujín presentó entre el 22 y el 31 de julio de 1968 una obra llamada *Importación-Exportación* en el Instituto Di Tella. Se trataba de un proyecto que se realizaría en dos tandas, una en Buenos Aires y otra en Nueva York. El objetivo era importar a Buenos Aires la visión de Minujín sobre la cultura hippie norteamericana y en una segunda instancia, se esperaba exportar elementos de la cultura joven porteña a Estados Unidos.<sup>36</sup> Sin embargo, sólo se realizó la fase de la importación y, para “comprar” la cultura hippie, Minujín contó con unos U\$S 4.000 otorgados por el Instituto Di Tella para hacerse de los más destacados productos del Greenwich Village.

<sup>33</sup> Gacetilla de Prensa, “Be at Beat Beatles”, Archivo Di Tella, Archivo CEA, Espectáculos, Caja 10, Universidad Torcuato Di Tella.

<sup>34</sup> Claudio Gabis, entrevista personal, 17 de octubre de 2012.

<sup>35</sup> Claudio Gabis recuerda la sorpresa que le provocó ver la portada del disco Highway 61 de Bob Dylan cuando se encontró a un músico que no lucía el estereotipo liverpooliano del flequillo y el traje, sino que “se vestía de forma extravagante, andrógina y con un peinado muy raro”. Entrevista personal, 17 de octubre de 2012.

<sup>36</sup> “Lo más en la Onda”, *Clarín*, 23 de julio de 1968, p. 23.

Traídos en un contenedor, fueron exhibidos posters, periódicos *underground* como el *Village Voice*, indumentaria, bijouterie, objetos decorativos, discos y luces estroboscópicas, entre otras cosas. Como reseñaba la revista *Panorama*:

Pocos días después de su llegada de los Estados Unidos, esta promotora de innovaciones ya estaba decorando las salas del Instituto con toda la indumentaria de los adictos al *Flower Power*. En el primer salón, el piso adornado con un motivo floral está iluminado con una luz negra que atraviesa una cortina de humo. Luces de color agregan cada diez segundos efectos misteriosos a este nirvana, y cada hora aparece un grupo de jóvenes ataviados como “hippies” recitando la innovación religiosa hindú: “Hare Kirshna, Rama Rama”. Un fuerte olor a incienso impregna el lugar, mientras en una serie de pequeñas tiendas algunos de los 30 jóvenes colaboradores venden afiches, perfumes o incienso, importados de Greenwich Village o Haight-Ashbury.

En la sala del fondo sigue el clima psicodélico gracias a efectos de luz estroboscópica que parecen detener a los movimientos; proyecciones de imágenes mediante lentes llenas de aceite y color; cortometrajes de Gerard Malanga, Ira Schneider y Yud Malkut. Todo esto acompañado por asombrosos sonidos producidos por conjuntos tan hip como Richie Havens o Paul Butterfield.<sup>37</sup>

La exhibición contaba también con “un espectacular baile al son del rock and roll y melodías orientales. En el centro, cinco juveniles músicos animaban con cítaras, mandolinas y bongoes, marcando ritmos entre disco y disco”.<sup>38</sup> La muestra en el Di Tella permitió expandir las fronteras de circulación a un público más amplio que el logrado por Grinberg o Gabis. Según el diario *La Razón*, la exhibición *Importación-Exportación* fue visitada por unas mil personas, especialmente adolescentes de ambos sexos.<sup>39</sup> Además, su interés por las cuestiones psicodélicas la integró muy rápidamente al ambiente de los músicos nucleados en torno al Di Tella, quienes lograron más notoriedad al musicalizar sus happenings y experimentos artísticos.

Por último, otro de los viajes que ampliaron las referencias de una cultura rock acotada a la escasa y filtrada información que llegaba desde el ámbito internacional, fue el del editor de libros Jorge Álvarez junto a Pedro Pujó, el futuro productor del sello de música independiente “Mandioca, la madre de los chicos”. Ambos viajaron a Nueva York en 1968 con el objetivo de negociar los derechos de autor para la publicación norteamericana del libro *Mi amigo el Che* de Ricardo Rojo. Después de vivir un mes en el Greenwich Village, volvieron con la idea de instalar en el barrio porteño de San Telmo un ámbito que pudiera replicar el estilo de la bohemia neoyorkina. El proyecto

<sup>37</sup> “El Flower Power de la calle Florida”, *Panorama*, n° 64, 16 de julio de 1968, p. 59.

<sup>38</sup> “La Rural del Arte en la Calle Florida”, *La Razón*, 23 de julio de 1968, p. 9.

<sup>39</sup> “La Rural del Arte en la Calle Florida”, p. 9. La exhibición también contó con una amplia repercusión en los medios gráficos: “Powder Power”, *Primera Plana*, n° 293, 6 de agosto de 1968; Bonnie Tucker, “B.A.’s ‘Beautiful people’ light up Di Tella”, *Buenos Aires Herald*, 29 de julio de 1968, p. 9; “Reportaje a las extravagancias”, *Extra*, n° 38, septiembre 1968, pp. 74-75; “Hypies sí, Hippies no. Enviroment, Underground, Establishment”, *Análisis*, n° 384, 22 de julio de 1968, pp. 34-35.



esperaba realizarse entre las calles Humberto 1º, Perú, Moreno y Paseo Colón, y en esa manzana aspiraban a instalar salas de cine, restaurantes, tiendas de modas y sobre todo, lugares destinados exclusivamente a la realización de conciertos de rock. Como recuerda Pedro Pujó, la intención era que la gente se fuera a vivir allí, pintar las paredes de colores, crear lugares para exponer y hacer recitales, por eso “buscamos un lugar donde pudieran estar todos los productos de la subcultura”. Sin embargo, la Sociedad de Amigos del Barrio de San Telmo impidió que se realizara el proyecto por temor a que la fisonomía del barrio cambiase.<sup>40</sup> Y pese a que el proyecto no prosperó, la iniciativa continuó en una serie de actividades que incluyeron desde la producción local de pósters para colgar en las habitaciones hasta el surgimiento del sello discográfico Mandioca.<sup>41</sup>

Además de los viajes, los magazines de interés general tuvieron una importancia fundamental a la hora de difundir los nuevos hábitos urbanos de los jóvenes inconformistas. Luego de que revistas norteamericanas como *Time* se encargaran de dar alcance y notoriedad mundial a los jóvenes que reaccionaban contra el “sueño americano”; el movimiento hippie, la contracultura y la psicodelia, ingresaron en la agenda de las revistas masivas de información local.<sup>42</sup> Las crónicas sobre el estilo de vida de los hippies fue la noticia más recurrente y se destacaba el origen de clase media de los jóvenes, la corta edad de sus participantes, su pacifismo, su interés por las drogas alucinógenas, la marihuana, sus largas cabelleras y su atuendo despreocupado y desprolijo.<sup>43</sup>

En 1967, Mario Vargas Llosa enviaba su crónica desde Londres a la revista *Primera Plana* asombrado por los grupos de jóvenes entre catorce y dieciocho años que caminaban descalzos por las calles de Trafalgar Square, Picadilly Circus, Chelsea, Earls Court o Hyde Park con un “atuendo multicolor y extravagante”, “las faldas muy cortas” y los “pelos caídos en desorden”:

La gente adulta les reclama que sean ociosos e indiferentes a la higiene, y que se droguen, practiquen el amor libre y descrean del porvenir. Casi todos han abandonado sus hogares y sus estudios para llevar una vida promiscua, pasiva y vagabunda. En los veranos duermen en las calles o en los parques, y en invierno en oscuros refugios que comparten

---

<sup>40</sup> Entrevista con Pedro Pujó, 11 de agosto de 2011.

<sup>41</sup> Los pósters eran un objeto de decoración que hasta entonces se conocía sólo como un producto importado. Pedro Pujó imprimió los primeros con factura local y en ellos podían verse retratos del corredor de autor Pairetti, Jean Paul Sartre, Aníbal Troilo, Mimí Pons y el Che Guevara, entre otros. Entrevista con Pedro Pujó, 11 de agosto de 2012. Para ver reproducciones de las láminas, consultar las publicidades de *Mano Editora* en *Primera Plana*, n° 338, 17 de junio de 1969, p.48.

<sup>42</sup> “San Francisco. Love on Haight”, *Time*, vol. 89, n° 11, 17 de marzo de 1967; “Youth: The Hippies”, *Time*, vol. 90, n° 1, 7 de Julio de 1967, p. 22; “Hippies. Paradise rocked”, *Time*, vol. 93, n° 25, 20 de junio de 1969, p. 50.

<sup>43</sup> “El mundo loco de los hippies”, *Panorama*, n° 52, septiembre de 1967, p. 36.

por docenas. Cuando son arrestados van a las comisarías sonrientes y cordiales; al ser puestos en libertad, agradecen a los policías su hospitalidad.<sup>44</sup>

Las revistas también seguían con interés las noticias sobre los lanzamientos discográficos de los grupos beat internacionales como también el vuelco de The Beatles hacia la psicodelia con su acercamiento a la cultura hindú luego de su difundido viaje a la India.<sup>45</sup> Además, ante la proliferación de informes sobre el excéntrico estilo vida de esta nueva bohemia, editoriales y discográficas locales comenzaron a reproducir “manuales” sobre el hippismo y a editar compilaciones de “la música hippie” internacional.<sup>46</sup>

Mario Rabey, uno de los precursores del movimiento hippie en Buenos Aires, matiza, no obstante, la relevancia de los medios de comunicación en la expansión del hippismo en la ciudad de Buenos Aires:

[...] nos enterábamos de lo que estaban haciendo los hippies en Estados Unidos por los diarios y las revistas. Sin embargo, los hippies en San Francisco fueron en el verano de 1967 y nosotros en el otoño de allá de ese mismo año. Hubo muy poca diferencia de tiempo como para decir esto fue la causa inmediata o una imitación. En realidad me parece que no hubo ninguna imitación, nosotros estábamos haciendo la nuestra como los otros en Nueva York o San Francisco, y de golpe salían las noticias en los diarios y nos enterábamos que en San Francisco había una movida y que se llamaban hippies; y dijimos -¡ah! entonces nosotros también nos llamamos hippies. Después salió en el diario que nosotros éramos hippies.<sup>47</sup>

Por esto, como reiteradamente los músicos y periodistas advertían, “el rock argentino no nació como mera imitación de fenómenos sonoros distantes, ajenos”.<sup>48</sup> Y en relación con la imaginación de la ciudad, la cultura rock, también se nutrió, de un vasto caudal de referencias producidas localmente. Provenientes de ámbitos diversos y ofrecidas en variados soportes, contribuyeron por su considerable divulgación, a la formación de un clima de ideas compartido en la cultura argentina en el cual la

<sup>44</sup> “Hippies el Poder de las Flores”, *Primera Plana*, n° 254, 7 de noviembre de 1967, p. 50.

<sup>45</sup> Desde que aterrizó la “fiebre Beatle” al Río de la Plata en 1963 su presencia en los medios fue insoslayable: “La persistente calidad y arte de *Los Beatles*”, *Panorama*, n° 44, enero 1967, p.45; “Pepperlandia. La Modisea: otro delirio de los Beatles”, *Panorama*, n° 66, 30 de julio de 1968, p. 67; “Beatles. En el caos pero más geniales que nunca”, *Panorama*, n° 78, 22 de octubre de 1968, p. 51 y “Meditación trascendental. La receta del hombre feliz”, *Siete Días Ilustrados*, n° 43, 5 de marzo de 1968, p. 50, entre muchas otras.

<sup>46</sup> En 1968 el argentino Juan Carlos Kreimer publicó en la editorial *Galerna* el libro *Beatles & Co*, una de las primeras historias locales del rock and roll internacional. Al año siguiente, la editorial *La Brújula*, publicó en castellano *El libro hippie* de Jerry Hopkins, que reunía artículos, reportajes, cartas de lectores y avisos clasificados publicados en prensa subterránea norteamericana; y ese mismo año, la editorial *Emecé* publicó la traducción del francés al castellano de *Los hippies. Quiero ver a dios de frente* de Michel Lancelot. Por otra parte, la subsidiaria local de la compañía discográfica CBS editó entre 1968 y 1969 dos compilaciones con las novedades de la música del “poder de las flores”: *Flower Power. Música para hippies*, CBS, 1968 y *Hippidéllico '69*, CBS, 1969.

<sup>47</sup> Entrevista personal a Mario Rabey, 8 de febrero de 2013.

<sup>48</sup> Miguel Grinberg, “Pánico en el jardín de las arañas”, *La bella gente*, n° 22, octubre 1971, pp. 70-72.

metrópolis, Buenos Aires, se erigía como objeto directo de impugnación. A veces era su fisonomía la que ocasionaba los males y otras, sus propios habitantes, los porteños. A modo de ejemplo y sin pretensión de exhaustividad, aquí enumero algunas de las visiones que permiten echar luz sobre los contenidos, las características y el tenor de este rechazo. A estos fines, se repasarán algunas versiones ofrecidas por la academia, el humor gráfico, el cine e incluso, las visiones sobre la ciudad producidas por la Policía Federal, un interlocutor que no puede ser soslayado en el estudio de la experiencia urbana forjada por la juventud, y en especial, por el grupo de los “hippies-rockeros” durante los años sesenta.

En 1964 se editó el libro *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* de Juan José Sebreli. Salido de los círculos intelectuales, sus opiniones sobre la alienante vida porteña no tardaron en atravesar las fronteras de los cenáculos académicos y su libro se convirtió en uno de los más reeditados por aquellos años.<sup>49</sup> Allí, Sebreli definía a su trabajo como un ensayo y una sociología marxistas de crítica a las costumbres que proponía vincular el drama personal con el trasfondo urbano para indagar en la “particularidad histórica de la vida cotidiana de una ciudad”.<sup>50</sup> En su libro, Sebreli no analizaba tanto los efectos que la ciudad como totalidad provocaba sobre sus habitantes, sino que indagaba en las específicas relaciones entre la topografía barrial y las clases sociales que la poblaban. Si bien, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* incluía descripciones sobre los barrios y las características de la alta burguesía, los obreros y el lumpen, el libro, que fijaba a cada clase en una estricta frontera socio-espacial, cobró gran notoriedad por su visceral crítica a las clases medias.<sup>51</sup> Para Sebreli, los barrios de clase media eran “espantosos laberintos de orden y sentido común” que “ pese al relativo valor urbanístico e higiénico que pueden tener [...] engendran inevitablemente el tedio, la tristeza, la angustia.”<sup>52</sup> Era la monotonía y sobre todo la homogeneidad de la clase media lo que la volvía despreciable. Iguales eran sus casas, iguales también sus almas.

<sup>49</sup> En los 14 meses siguientes a su primera edición, *Buenos Aires vida cotidiana y alienación*, agotó ocho ediciones y vendió unos 40.000 ejemplares. Sylvia Saítta, “Pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965) en Mariano Plotkin (comp.) *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, 2004.

<sup>50</sup> Juan José Sebreli, *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965, p. 12

<sup>51</sup> Como ejemplo de la estrecha asociación de este libro con la crítica a los sectores medios puede citarse una nota de la revista *Panorama*. En “Clase media, un status en el sube y baja”, el libro de Sebreli es reiteradamente referido para describir las características de la clase media. Sin embargo, en ningún momento se hace alusión a que *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* también se dedicaba a retratar la experiencia de otras clases sociales. Salvador Nielsen, “Clase media, un status en el sube y baja”, *Panorama*, n° 46, Marzo 1967, p. 47.

<sup>52</sup> Juan José Sebreli, *Buenos Aires...*, p. 69.

Con sus “frentes fastuosos”, la casa de departamentos pequeñoburguesa no hacía más que ocultar unos “trasfondos tristes para una clase que vive de las apariencias”. La descripción que hace de las viviendas de los sectores medios no deja resquicio para la condescendencia, y para él, la modernidad de sus departamentos no era más que la contracara de “una sordidez arquitectónica” devenida en síntoma de la “mezquindad de sus vidas cotidianas”:

cuartos estrechos, paredes frágiles a través de las cuales se filtran los gritos, las conversaciones, las radios; túneles abovedados entrecruzados por tubos y cañerías oxidadas, corredores profundos y oscuros como sótanos con el aire ennegrecido por el humo de las cocinas, escaleras retorcidas, ascensores desvencijados, tabiques de chapa de hierro separando los departamentos, ventanas con ropa colgada, patios de aire de baldosas grises, donde una hora por día se dibuja una delgada flecha de sol por la que flotan polvos estancados, hebras y viejas hilachas de sábanas, de alfombras y cortinados, rincones donde se amontonan los días de viento, hojas muertas, trozos de periódicos, papeles sucios y amarillos.<sup>53</sup>

Estas características eran para Sebrelí el trasfondo social y cultural que forjaba la personalidad de las clases medias. Tras esas paredes se condensaba aquella concepción “fija e inmutable del mundo” que Sebrelí remontaba a los valores de una sociedad patriarcal y cristiana, reprimida sexualmente y enmarcada en los límites de una supuesta legalidad fundamentada por las características de su inserción productiva: condenada a ser oficinista, la clase media no podía escapar del ordenamiento burocrático y administrativo del mundo.<sup>54</sup> Del mismo modo que las fachadas de sus departamentos ocultaban la verdad de un status económico acotado, la preocupación por la reputación, las apariencias y el “qué dirán” configuraban el carácter mediocre, hipócrita y falto de aventuras, que para Sebrelí, caracterizaba al hombre de clase media.

La asimilación entre la ciudad de Buenos Aires y las clases medias que el ensayo de Sebrelí contribuyó a consolidar, se multiplicó en diversos ámbitos. Como ha identificado Enrique Garguín, los años peronistas terminaron con el “mito de la nación europea” que desde las primeras corrientes inmigratorias trasatlánticas del siglo XIX, había forjado la imagen de una Argentina “blanca” que no hacía más que homologar la excepcional experiencia del litoral con la totalidad de la nación.<sup>55</sup> Al verse erosionada aquella visión arquetípica, que producida desde Buenos Aires invisibilizaba a la clase obrera y al habitante del interior, se produjo una doble operación: en primer lugar, las

---

<sup>53</sup> Juan José Sebrelí, *Buenos Aires...*, p. 68.

<sup>54</sup> Juan José Sebrelí, *Buenos Aires...*, p. 69.

<sup>55</sup> Enrique Garguín, “*Los argentinos descendemos de los barcos*. Articulación racial de la identidad de clase media en Argentina (1920-1960)” en Sergio Eduardo Visacovsky y Enrique Garguín (comp.), *Moralidades e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2009, pp. 61-94.

clases medias se consolidaron como un actor relevante y autónomo en la esfera política, social y cultural y, segundo, las antiguas definiciones del habitante típico de la nación (que era en realidad el habitante de Buenos Aires) se resignificaron atribuyéndose de modo exclusivo a la clase media porteña.<sup>56</sup>

Es a partir de este desplazamiento que emerge, en los años sesenta, un conjunto de lecturas e interpretaciones críticas sobre la ciudad de Buenos Aires (entre las que se cuentan las producidas por la cultura rock) construidas a partir de un imaginario de clase media. De modo recurrente, en estas visiones el repudio a la ciudad se solapa con el rechazo a su “típico habitante”.<sup>57</sup> En este sentido, se destacan las descripciones que resaltaban el hastío del “hombre común” poniendo de manifiesto la incomodidad que suponía la vida en la sociedad de masas y las inconveniencias prácticas del día a día: el caos del tránsito, el enfrentamiento silencioso y malhumorado de individuos en la calle y el cansancio producido por la jornada laboral diaria.<sup>58</sup>

Uno de los principales indicadores sobre el malestar urbano radicaba en la creciente concentración de autos que poblaba la ciudad de Buenos Aires. El auto, símbolo de la modernización económica y de status personal, aparecía para las clases medias como una ostensible marca de ascenso social, incluso si demandaba sacrificios y restricciones en otros consumos.<sup>59</sup> Si desde 1959 había comenzado la producción local de automóviles, en 1965 ya podía anunciarse la llegada de una “ciudad del futuro [con]

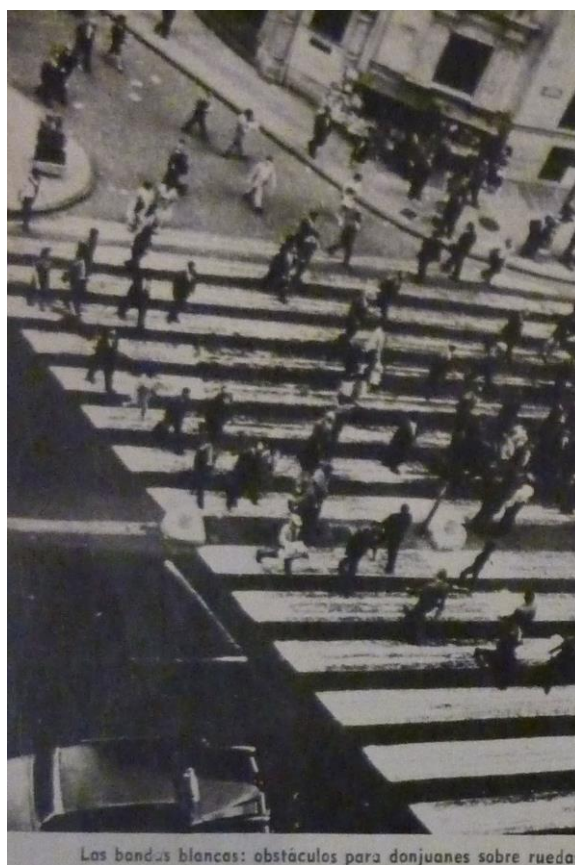
<sup>56</sup> Este cambio de percepción sobre la fisonomía de la ciudad de Buenos Aires puede rastrearse, por ejemplo, en la tercera edición de *Geografía de Buenos Aires* de Florencio Escardó. En su reedición de 1966 advierte que “Los datos y referencias que el libro contiene no corresponden, en buena parte, a la realidad actual de la ciudad” (p. 9). Editado por primera vez en 1945, el libro que describía a Buenos Aires como “una ciudad de la raza blanca y del habla española en una medida que ninguna otra ciudad del mundo puede reclamar” (p. 16) se había convertido en “una estampa pasada de moda” (p. 9) Florencio Escardó, *Geografía de Buenos Aires*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966

<sup>57</sup> Sobre el tema de la mirada denigratoria que las clases medias tuvieron de sí mismas puede consultarse Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, Buenos Aires, 2009, pp. 381-403. Para una exégesis de la literatura de mortificación que la izquierda hizo sobre su propia condición de clase media consultar Carlos Altamirano, “La pequeña burguesía una clase en el purgatorio” en *Peronismo y cultura de izquierdas*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 99-127.

<sup>58</sup> La revista *Panorama* al definir al hombre de clase media en una investigación destinada a retratarla, lo hacía caracterizando al “hombre común”, el “que se sacrifica voluntariamente con sus dos empleos que le insumen entre 12 y 16 horas diarias, que no puede venir al centro sin traje, que no se beneficia con generosos créditos bancarios a largo plazo cuando atraviesa un período de crisis económica, que se mueve impulsado por una necesidad heredada de subir a costa de cualquier esfuerzo, [este] fue el objeto de la investigación de PANORAMA. Fue fácil encontrarlo. Es el que más se ve, es el hombre común con que se tropieza a cada paso”, Salvador Nielsen, “Clase media: un status en el sube y baja.”, *Panorama*, Marzo 1967, p. 410.

<sup>59</sup> Al describir la importancia del automóvil en la vida cotidiana de los porteños la revista *Atlántida* afirmaba: “En esa lucha, el porteño de clase media, por ejemplo, persevera en buscar símbolos de “status”. La imposibilidad de conseguir la vivienda propia trata de reemplazarla con la compra del automóvil, aunque limite, en cambio, sus egresos en materia de diversiones y vacaciones”. CB, “¿En qué gastan los porteños?”, *Atlántida*, n° 1202, mayo 1967, p. 74.

más coches que peatones” en la cual los transeúntes se convertían en un obstáculo para los automovilistas (FIGURA 1).<sup>60</sup>



**FIGURA 1.** “Las bandas blancas: obstáculos para donjuanes sobre ruedas” en Argentinos sobre ruedas, *Panorama*, n° 28, septiembre 1965, p. 93.

No obstante esta imagen, las causas del caos urbano y del malestar cotidiano serán atribuidas con mucha más frecuencia a los autos que a los peatones. El humor gráfico presenta algunos indicadores acertados que permiten evaluar el descontento de este “hombre medio” en su vida diaria. El ilustrador Joaquín Lavado (Quino), condensó en reiteradas oportunidades las múltiples frustraciones del hombre común. Representó a la ciudad como el espacio del enfrentamiento y de la indignación, criticando a las dificultades del tránsito (FIGURA 2), a los transportes públicos y a la indolencia e intolerancia hacia el prójimo en la vía pública (FIGURAS 3, 4 y 5). También describió la sensación de indiferenciación característica de la vida metropolitana y la contrapuso a la necesidad de la clase media de acentuar su distinción social. En “La ciudad a su fundador” (FIGURA 6), Quino caricaturiza la patina de igualación a la que todos los habitantes, desde el fundador de la ciudad hasta los perros, están subsumidos. La misma

<sup>60</sup> CB, “¿En qué gastan los porteños?”, *Atlántida*, n° 1202, mayo 1967, p. 92.

cuestión tematiza Sempé, en *Vida en Línea* (FIGURA 7) donde la vida cotidiana se reduce a una multiplicidad de acciones compartidas de modo constante por una muchedumbre abrumadora.

Además del repudio a la vida en la sociedad de masas y su consecuencia igualación, la voluntad de diferenciación del otro de clase también es otro de los grandes temas del sentir del hombre de clase media urbano. En *Clase media. Un status en el sube y baja* (FIGURA 8) se da cuenta de la perplejidad que en el horario del almuerzo tiene el oficinista que come un frugal sándwich a contrarreloj, mientras observa, tras el vidrio del local de minutos, a un grupo de obreros comiendo un succulento asado en una improvisada parrilla montada sobre la acera. Aquí, Quino satirizaba una de las grandes cuestiones que configuraban el ideograma del hombre de clase media en la ciudad y el artículo donde esta tira fue publicada confirmaba esta imagen sin miramientos:

Tras un escritorio repleto de expedientes, embutido en un traje y ceñido con cuello y corbata, el jefe de personal, cuando sus ocupaciones le dejan la mente libre por algunos instantes, envidia alternativamente el acondicionador de aire del propietario y los “shorts” de los obreros. Ambos tipos de “confort” le están negados. Su “status” no se lo permite. Ese es su mayor drama. Esa clase que cuando se aplasta un dedo con un martillazo no tiene el consuelo de disponer de alguien que le traiga de inmediato un calmante, ni puede desahogarse diciendo una mala palabra...<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Salvador Nielsen, “Clase media, Un status en el sube y baja” en *Panorama*, n° 46, marzo 1967, p. 44.

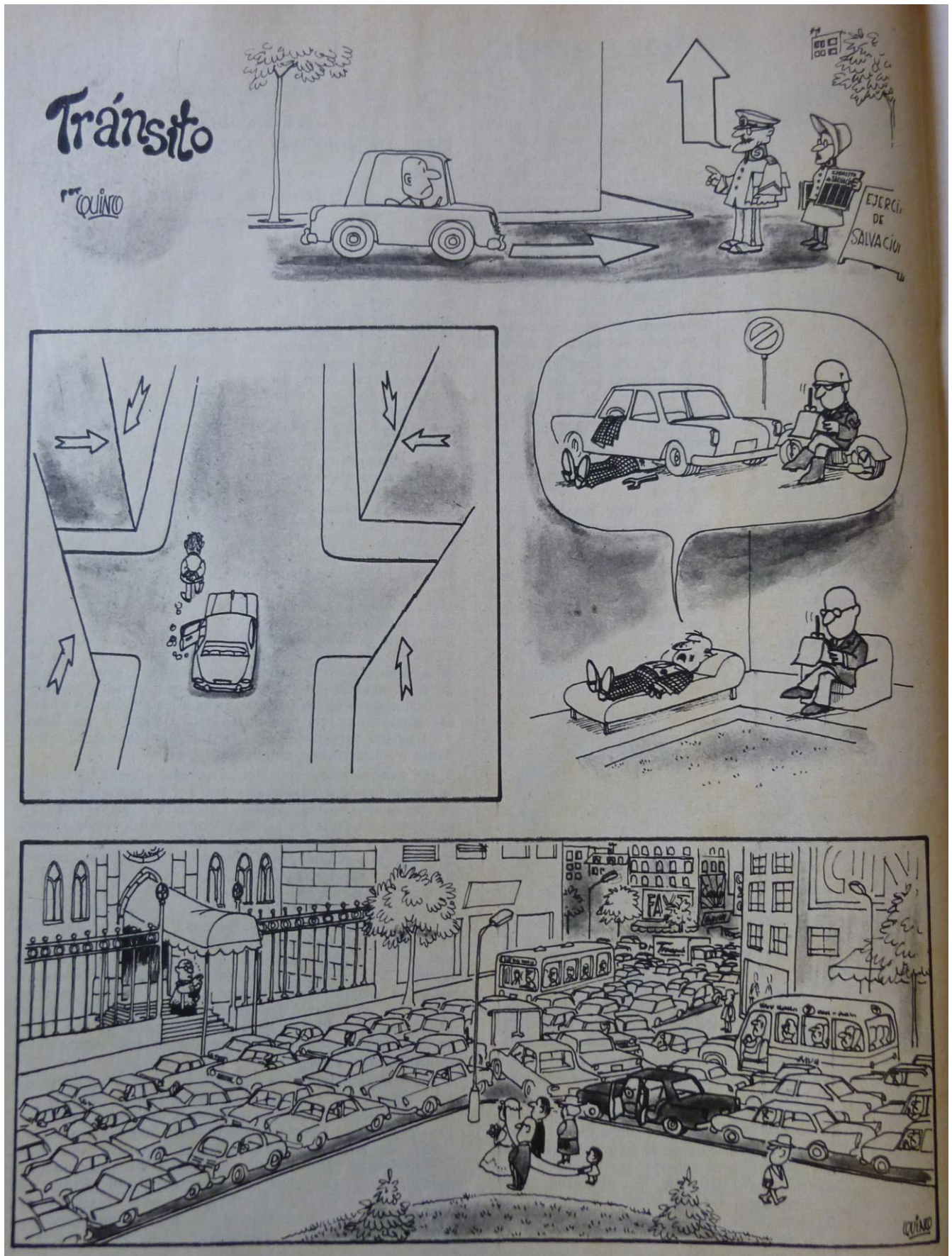


FIGURA 2. Quino, "Tránsito", *Panorama*, nº 78, 22 de octubre de 1968.





FIGURA 3. Quino, De qué se quejan los porteños, *Panorama*, n° 51, agosto de 1967, p. 62.

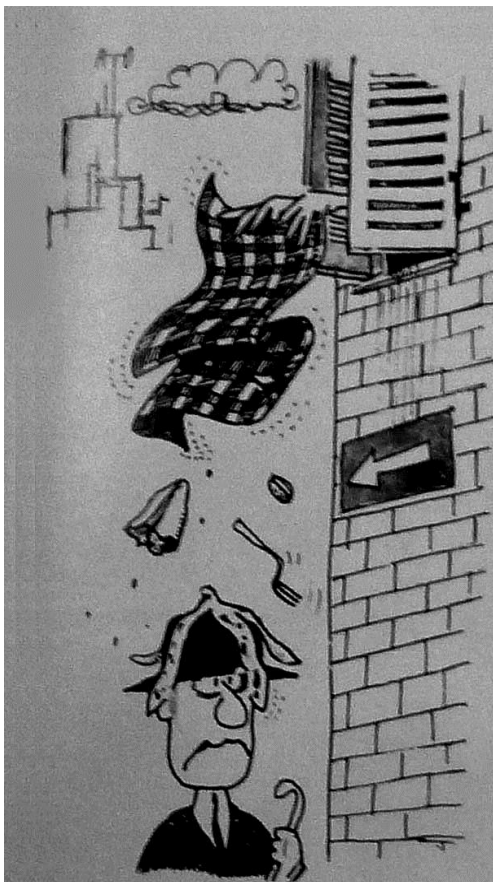


FIGURA 4. Quino, De qué se quejan los porteños, *Panorama*, n° 51, agosto de 1967, p. 63

FIGURA 5. Quino, De qué se quejan los porteños, *Panorama*, n° 51, agosto de 1967, p. 63

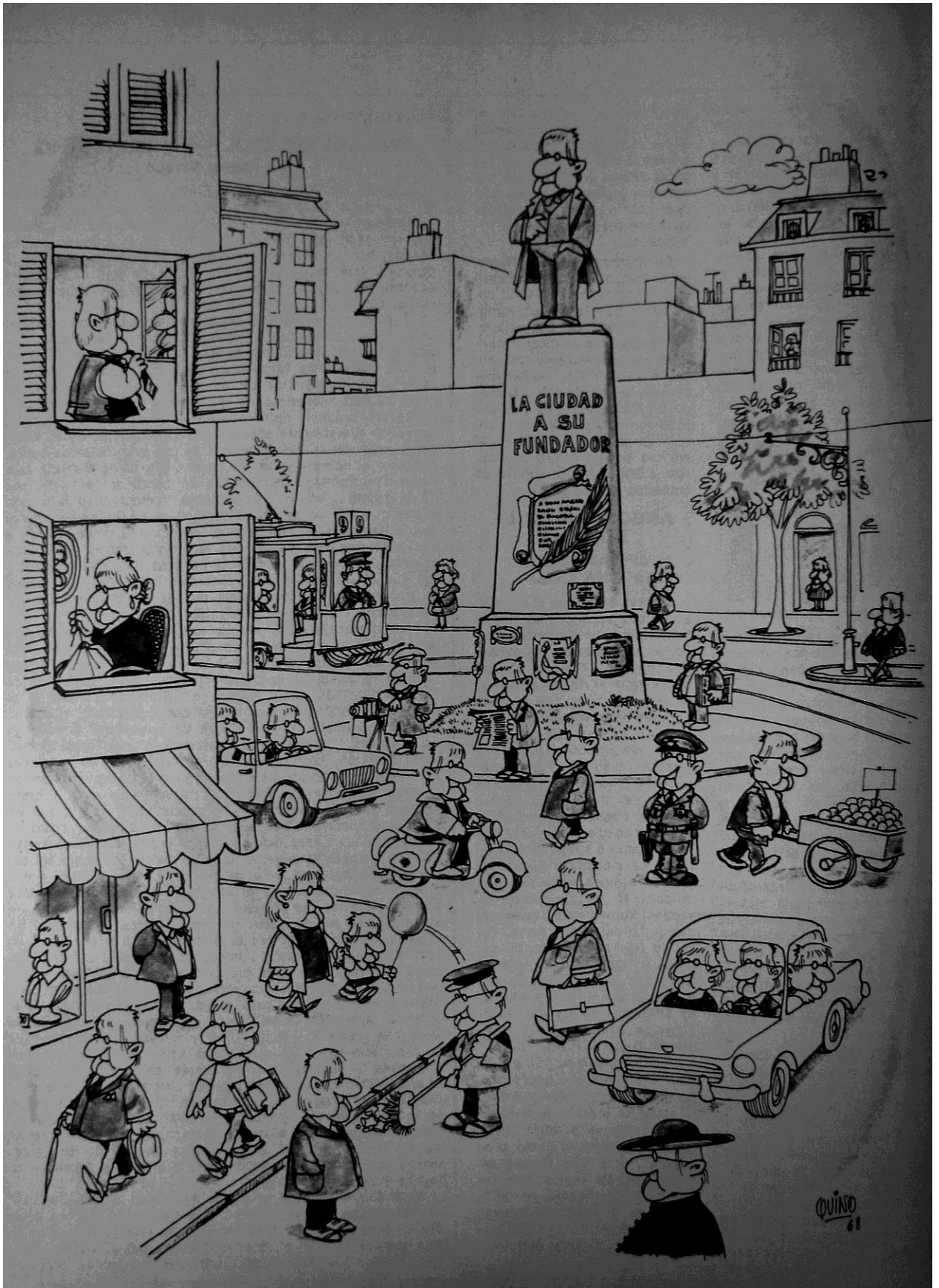


FIGURA 6. Quino, “La ciudad a su fundador”, Panorama, nº 71, 3 de septiembre de 1968, p. 82.

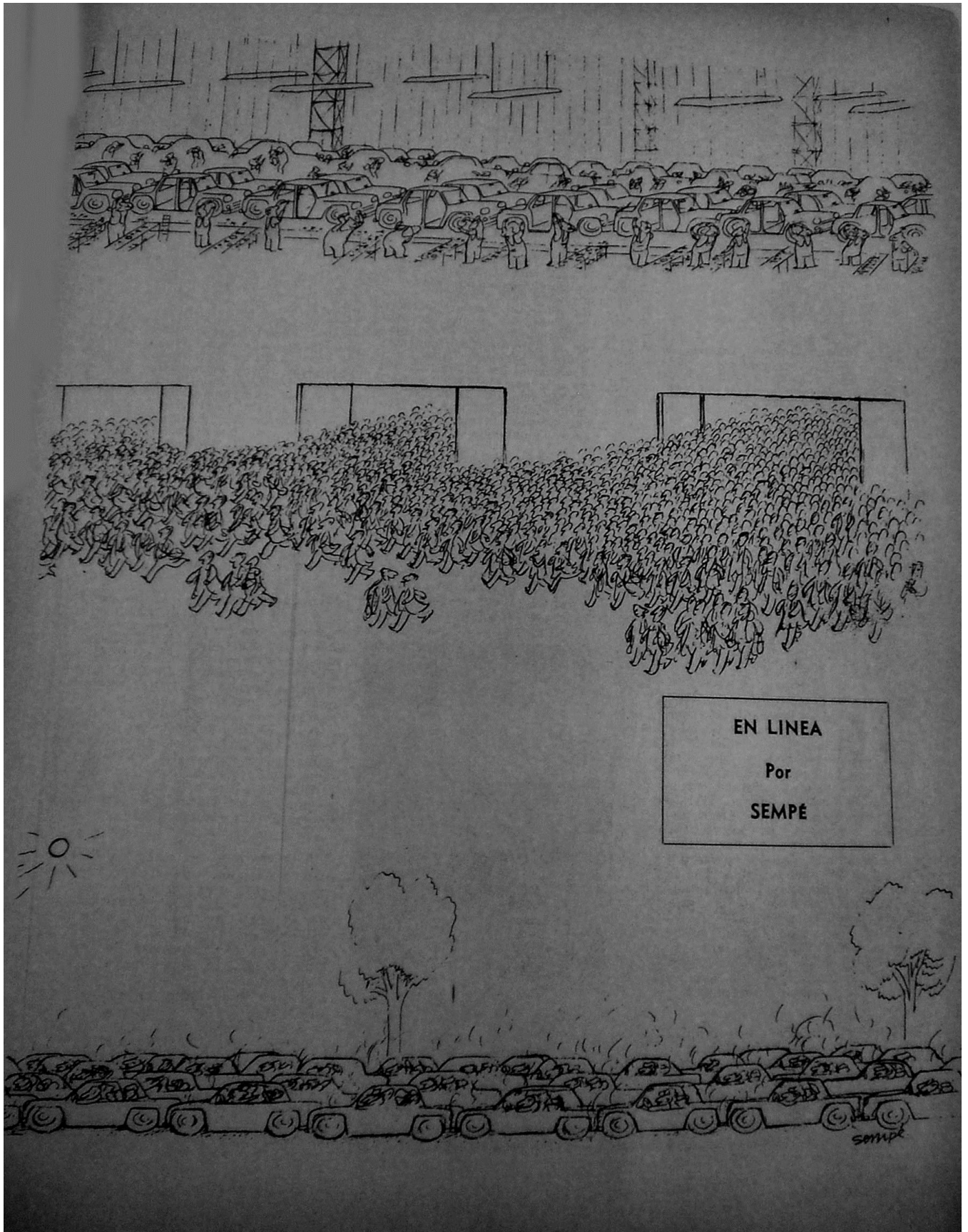


FIGURA 7. Sempé, "Vida en línea", *Primera Plana*, n° 270, 27 de febrero de 1968, p. 45

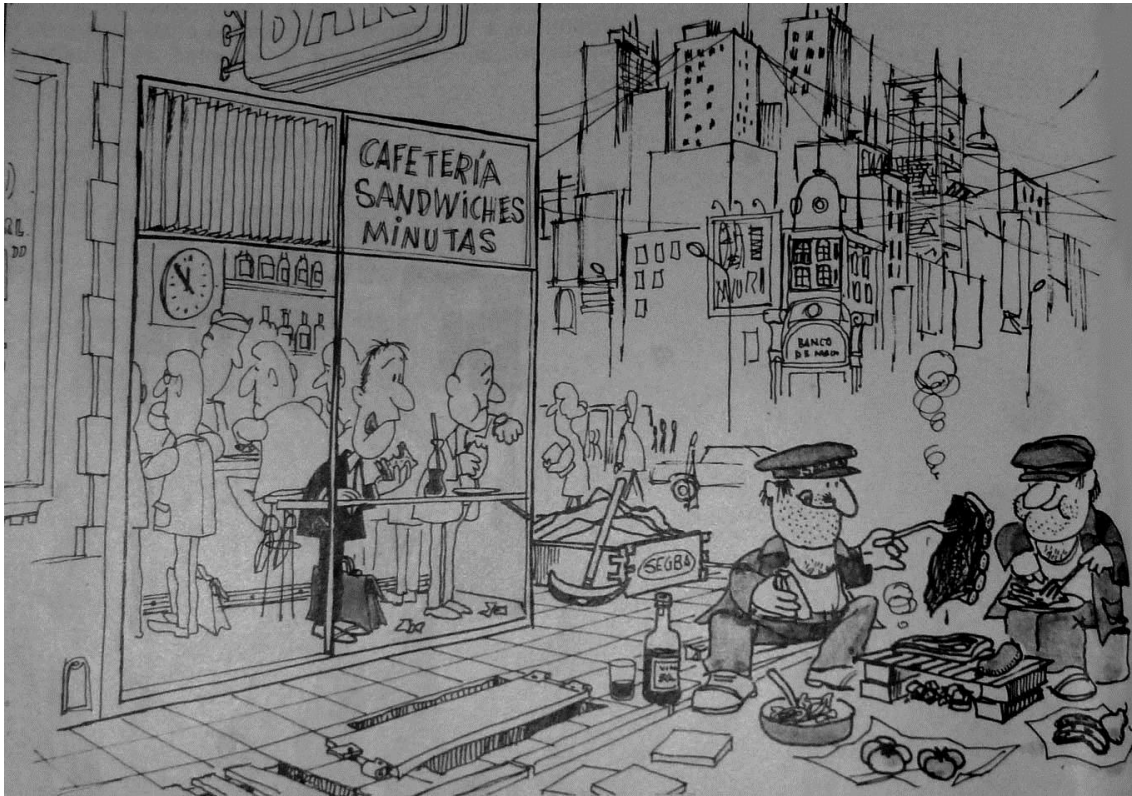


FIGURA 8. Quino, “Clase media, Un status en el sube y baja”, *Panorama*, n° 46, marzo 1967, p. 44

Al igual que el espacio exterior, presentado como un medio hostil para este “hombre común”, el ámbito privado también fue execrado. Ya Sebrelí había desmotado el mito de la “intimidad protegida” de las clases medias a través de su repudio a las relaciones de poder familiares escondidas tras un manto idílico de paz y sosiego. Con un lenguaje menos violento pero no por eso menos ácido, Quino a través de su historieta Mafalda también apuntó contra las clases medias y en especial, como señaló Rosa Aboy, contra el impacto en la calidad de vida que ocasionaron la modernización urbana y los estrechos departamentos “modernos” destinados a los sectores medios.<sup>62</sup>

Por otra parte, desde el prisma particular de la juventud, la exégesis de la vida porteña mutará sus motivos aunque en ella perviva el mismo tono despectivo. Es en la producción cinematográfica donde se destacan algunos ejemplos sustantivos, sobre todo en dos films de Rodolfo Kuhn, *Los jóvenes viejos* y *Los inconstantes*, estrenados en 1961 y 1962 respectivamente. Se trata de películas que van a contrapelo de las tendencias generales del nuevo cine argentino de los años sesenta, porque en lugar de dar voz a los sectores marginados de la sociedad, ellas presentaban un fresco de “esa

<sup>62</sup> Para un análisis de las representaciones del habitar de clase media en el humor gráfico, consultar Rosa Aboy, “Mafalda en casa. Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso*, n° 41, 2011, pp. 179-188.

muchachada de clase acomodada o de clase alta que fluctúa entre el tedio, la concupiscencia y el cinismo”.<sup>63</sup>

Combinando el testimonio con el relato ficcional, se despliega un relato realista sobre los sectores juveniles de clase media acomodada que hace foco en la indiferencia y la abulia de los grupos de amigos que protagonizan ambas películas. Tal vez sea por esto que ambas posean la misma estructura narrativa: los jóvenes que viven en acomodados departamentos del centro porteño, no están conformes con sus vidas. Hastiados y aburridos no tienen, sin embargo, muchas ideas para cambiar su situación: matan las horas fumando cigarrillos, deambulando por las calles durante la noche en busca de nuevas experiencias en las discotecas de moda, en los cines, en las zonas comerciales, con diferentes mujeres, para terminar reconociendo que “esta ciudad es la muerte”.<sup>64</sup> El viaje, entonces, se presenta como la única alternativa posible para escapar de la monótona Buenos Aires. Tanto en una como en otra, se elige a la costa Atlántica como destino, aunque en un caso sea Mar del Plata (*Los jóvenes viejos*) y en el otro Villa Gesell (*Los inconstantes*).

Las ciudades costeras se constituyen como espacios de liberación, pues a partir del viaje a los personajes les es posible transformar en un espacio real pero diferente, aquello que era imaginado y deseado. Sin embargo, se trata de una liberación a corto plazo, pues en ambos casos las estancias son cortas, un fin de semana (*Los jóvenes viejos*) o los festejos de año nuevo (*Los inconstantes*).

Además de las acusaciones de tedio y rutina que los films de Kuhn encarnaron de modo ejemplar; existía otro argumento de peso para comprender, desde la perspectiva de la juventud, a la ciudad de Buenos Aires como un espacio opresor por antonomasia. A partir de la instalación del gobierno de facto de la autodenominada Revolución Argentina en junio de 1966, se reforzaron las políticas de censura y control destinadas a salvaguardar lo que se consideraba como el natural destino cristiano y occidental de la nación. El gobierno de Onganía, pretendió restringir las incipientes transformaciones en la moral y las costumbres que se habían iniciado en la sociedad argentina durante los primeros años de la década del sesenta a partir de la censura y la represión policial.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> J. A., “Gente que se aburre”, *El País*, 26 de marzo de 1965, s/d. Fuente: Archivo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

<sup>64</sup> *Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, 1961.

<sup>65</sup> La irrupción del gobierno militar de la Revolución Argentina fue considerada por la historiografía como la emergencia de un “bloqueo tradicionalista” que, desde arriba, impuso un corte regresivo en el proceso de modernización cultural emprendido por una sociedad civil anhelante de cambios. Sin embargo, nuevas interpretaciones han pretendido matizar esta concepción evidenciando los cambios y

Con el pretexto de conformar una sociedad integrada en torno a una “unidad espiritual” común, se persiguió a todo aquello que se suponía como amenazante para el “ser nacional”, la “moral”, la familia o el matrimonio.<sup>66</sup> La acción militar se inscribía en una cruzada religiosa que se completaba por la acción de un Estado dispuesto a reprimir cuando lo considerara necesario. Además, la sanción de la Ley de Defensa Nacional otorgó un marco de legalidad para cohibir a todo aquello que se desviara de lo que se consideraba como nacional.<sup>67</sup>

En este contexto, se implementó una política de control cultural que incluía la prohibición de libros, revistas y la censura de espectáculos y películas argumentando que su libre circulación constituía un peligro para “nuestro sistema de vida” y “la vigencia social de valores de la mayor jerarquía espiritual”.<sup>68</sup> La ciudad de Buenos Aires, el epicentro de la modernización cultural de la década, fue uno de los espacios predilectos de la acción represiva policial. Tras el nombramiento del comisario inspector (R) Luis Margaride como jefe de la Dirección General de Inspección de la Municipalidad de Buenos Aires, “el pánico se desparramó por Buenos Aires”. Margaride ya había cosechado fama de “guardián moral de la ciudad” en 1959, cuando se desempeñó como jefe de la Sección Moralidad de la Policía Federal Argentina. Tras su regreso durante la Revolución Argentina, volvió a encargarse de mantener la “decencia” en la sociedad porteña. Considerando a la inmoralidad como “una forma más del delito”; su objetivo era no esperar a que se difundiera “para castigarla después... sino actuar sobre el hecho, inmediatamente, sin dilaciones”.<sup>69</sup> Esto supuso perseguir a parejas en las plazas, multiplicar las *razzias* a los hoteles alojamiento reclamando libretas de matrimonio a sus concurrentes, clausurar locales nocturnos como también

---

continuidades en las expectativas de transformación social y cultural en la sociedad argentina de los años sesenta. Consultar: Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013 e Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

<sup>66</sup> Para un detalle del proyecto social, político y económico del gobierno militar durante la segunda mitad de los años sesenta, consultar Guillermo O'Donnell, *El estado burocrático autoritario*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996.

<sup>67</sup> Liliana de Riz, *La política en suspenso 1966/1976*, Buenos Aires, Paidós, 2000

<sup>68</sup> Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura 1960/1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, Tomo I, p. 25

<sup>69</sup> José Ricardo Eliashev, “La topadora”, *Gente y la actualidad*, n° 54, agosto 4 de 1966, p. 22

prohibir el uso de minifaldas y pantalones a las mujeres en las escuelas, universidades y reparticiones públicas.<sup>70</sup>

Con todo, el contenido de esta pretendida “inmoralidad” no poseía una definición certera y bajo esta categoría se persiguió a la homosexualidad, al comunismo y también a la juventud “descarriada”, sobre todo a aquellos que con sus barbas, su vestimenta “extravagante” y su pelo largo no parecían adecuarse a los valores tradicionales. Por esto, los jóvenes se convirtieron en el blanco predilecto de la campaña moralizadora ya que se los consideraba como una población en peligro que debía ser alejada de los “extremismos y en particular del comunismo que corrompe a la juventud con una ideología extraña y destructiva de nuestros más puros valores espirituales”.<sup>71</sup>

Dos años después de la inauguración del programa de moralidad, la revista *Extra* tras “una serie dispersa de errores y de horrores que constituyen una vergüenza para la comunidad donde vivimos” se preguntaba “¿qué le pasa a la policía?”.<sup>72</sup> El semanario *Gente y la actualidad* también denunciaba la “ola de casi prepotencia por parte de las autoridades al resto del país”. Se impugnaba la discrecionalidad de las acciones policiales y la ausencia de especificaciones certeras para establecer los significados concretos de la “inmoralidad”. Las revistas afirmaban que “las definiciones de ‘pelo largo’, ‘desorden’ o ‘pornografía’ corren por cuenta y orden de un código particular de algún comisario de policía que escudándose en aquellas definiciones cometen atropellos increíbles contra la libertad individual”.<sup>73</sup> La indignación colmaba a ambos artículos donde se denunciaban hechos de abuso policial como el asesinato de dos adolescentes en la localidad de Florida perpetrado por agentes de policía, el encarcelamiento y la “rapada” ejemplificadora de la cabellera del artista plástico Ernesto Deira, convertida en paradigma de las acciones represivas contra los jóvenes que la policía catalogaba como hippies. También se revelaban actos represivos en partidos de fútbol e incluso vejaciones a mujeres detenidas en las comisarías.

Esta aversión que la policía manifestaba por las novedades de la “juventud rebelde” puede explicarse en buena medida por la visión retardataria que las fuerzas policiales tenían de la vida urbana. La revista oficial *Mundo Policial*, que comenzó a ser

---

<sup>70</sup> Sobre la acción del comisario Margaride consultar Liliana de Riz, *La política en suspenso...*, p. 53 y Sergio Pujol, *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, pp. 55-57.

<sup>71</sup> “Del futuro régimen universitario habló el secretario de educación”, *La Prensa*, 10 de febrero de 1967, p. 1

<sup>72</sup> “Opinión. ¿Qué le pasa a la policía?”, *Extra*, Marzo 1968, n° 32, p. 8

<sup>73</sup> “¿Qué está haciendo la policía?”, *Gente y la actualidad*, n° 134, febrero 15 de 1968, p. 4

editada en 1969, permite dilucidar la definición que la Policía Federal tenía de la ciudad en la que intervenía. Para ella, Buenos Aires, todavía era la ciudad del tango, de los malevos y bribones del lunfardo, y por eso *Mundo Policial* estaba plagada de glosarios sobre la jerga “de la esquina lunfarda”.<sup>74</sup>

Además, la revista concebía al tango como patrimonio policial, y por esto en sus páginas no escaseaban las referencias al linaje uniformado de algunos tangueros célebres como Enrique Santos Discépolo, cuyo padre fue ex director de la banda musical de Policía y Bomberos, y que “en su aparente amargura dijo verdades immortalizadas en sus tangos, cuyas letras nunca olvidaron los aspectos policiales de la sociedad”.<sup>75</sup> En las páginas de *Mundo Policial* también se refería a Edmundo Rivero, “un cantor con vocación policial”, que podía enorgullecer a su difunto padre policía porque “su hijo está cantando a la vida desde la vereda decente”.<sup>76</sup>

En cambio, la juventud contemporánea, no era vista como decente por la policía. Menos aún los jóvenes rockeros que eran catalogados como vagos, sucios e indistintamente –al menos por un tiempo- como comunistas o hippies. Para las fuerzas del orden, el hippismo era una “forma de delincuencia encubierta” alentada por la “vagancia” y la drogadicción. Y desde las páginas de la revista se describía a sus adeptos como integrantes de “una secta [...] que se autoconsideran náufragos: no trabajan sino que buscan una beca (alguien que los mantenga)”. Por esto, se justificaba su persecución, sobre todo a la noche, cuando su presencia se volvía más notoria, para seguirlos en las calles hasta las plazas o los locales nocturnos.<sup>77</sup>

En suma, la acción represiva de la policía, un clima de ideas crítico y extendido en torno a la forma de vivir de las clases medias en la ciudad de masas y las noticias sobre la expansión de los hábitos urbanos de los hippies norteamericanos, ofrecieron a la cultura rock en formación un conjunto de argumentos que sirvieron de plataforma para la construcción de una versión original y específica sobre la vida en la ciudad que pareció consumir la demanda que Francisco Urondo hiciera en el ciclo radiofónico “La

<sup>74</sup> “Batiendo la posta. La jerga de las cárceles” en *Mundo Policial*, año 1, n° 1, noviembre-diciembre 1969, noviembre-diciembre 1969, p. 39.

<sup>75</sup> “Discépolo, tango y policía”, *Mundo Policial*, año 1, n° 2, enero-febrero 1970, p. 22

<sup>76</sup> “Edmundo Rivero, un cantor con vocación policial”, *Mundo Policial*, Año I, n° 4, Mayo-junio 1970, p. 57.

<sup>77</sup> Con todo, la intensificación de la represión policial durante la noche no estaba destinada exclusivamente a los jóvenes; la revista *Primera Plana* denunciaba unos meses después de la inauguración del gobierno de facto que “bruscamente, la noche en Buenos Aires se apaga. [...] a partir de las nueve de la noche, las calles del centro de Buenos Aires fueron un Sahara compungido. Los taxistas se quejan de la falta de trabajo nocturno; algunos colectiveros calculan que se debían anular servicios”, en “Buenos Aires: la noche se apaga”, *Primera Plana*, 9 de agosto de 1966, n° 189, p. 15.



ciudad viva” emitido por Radio Municipal en 1963, cuando advertía que aún “nadie ha maldecido a esta ciudad como [se] merece”.<sup>78</sup>

## 2.2. “Todo el hielo en la ciudad”: visiones sobre la ciudad y la naturaleza en las letras y la gráfica del rock.

En 1970, el dúo Pedro y Pablo editó su primer LP, *Yo vivo en esta ciudad*. El disco resumía todas las antinomias que desde 1965 el autodenominado rock rebelde le cantaba a la ciudad. Se criticaba la opresión, la deshumanización y la soledad de la vida metropolitana, la rutina, el aburrimiento, la carrera por el consumo, la represión policial, y también se expresaban los anhelos de la generación joven por redefinir los parámetros de conducta y el conjunto de expectativas propios de la vida cultural urbana. En la contratapa del LP, una fotografía blanco y negro en bajo relieve muestra a un grupo de personas, en su mayoría hombres vestidos de saco y corbata, que caminan atiborrados por la calle; a esta visión de los “hombres grises” ciudadanos que van a sus trabajos, se le superpone un texto que funciona como declaración de principios:

[...] tener veinte años es descubrirle una cara nueva al obelisco, redescubrir esquinas en el centro y matrimonios de palomas. Con veinte años nos quedamos quietos en el medio de la calle Florida y somos empujados por las otras generaciones que corren ciegamente hacia sus oficinas. Pero hay que estarse firmes, saber darse el lugar, porque para algo se tienen veinte años (o un poco más o menos), para algo más que hacer la conscripción y gozar de la melena. En la contratapa del libro de estudio, en la hora libre de trabajo, en un instante del día feriado debemos buscar ese “algo más” del que nuestra ciudad también es cómplice.<sup>79</sup>

Al igual que los conjuntos musicales que precedieron al dúo, el disco le cantaba a Buenos Aires. Con todo, la portada de *Yo vivo en esta ciudad* (FIGURA 9), evidencia una de las principales paradojas que estará presente durante este período en esta dedicatoria musical a la capital del país. En términos visuales, la imagen que eligen para describir a “esta ciudad” hace alusión a Buenos Aires sólo elípticamente. Para la composición de la fotografía de la portada se recurrió a una extraña cita, pues se utiliza, aunque con variaciones, el patrón clásico de representación del paisaje pampeano modernista que, resignificó en clave estética y positiva las formas negativas con las que desde el siglo XIX se había pensado a la pampa como un lugar vacío y descaracterizado para dotarlo de sentido y reconvertirlo en una construcción intelectual de una inmensidad sublime, eterna y abstracta capaz de convertirse en la imagen espacial consagratoria de la

<sup>78</sup> Francisco Urondo, “Buenos Aires sin llantos”, *La ciudad Viva, Buenos Aires, 1963, Ensayos radiofónicos inéditos*, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2009, pp. 21-22.

<sup>79</sup> Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, 1970, CBS, contratapa LP.

nación.<sup>80</sup> Ahora, aunque la cuestión nacional quede marginada en una representación de la ciudad que tenderá a ser más universalista que local, esta imagen abstracta se recupera a través de la utilización de las tradicionales proporciones de composición del típico paisaje pampeano: un gran cielo que cubre las tres cuartas partes del plano y que sirve de marco a la extensa llanura. Aunque en este caso, en lugar de los pastizales, el centro de la representación lo constituye el inmenso Río de la Plata. Recuperando las típicas vistas de Buenos Aires “desde los barcos”, en el horizonte se divisa una minúscula línea de construcciones que sirve como referencia a la fachada de la ciudad. Sin embargo, ésta queda opacada por la presencia imponente del cielo, el río y el “nuevo habitante de la ciudad”: ya no el gaucho, sino los jóvenes músicos vestidos con ceñidos *blue jeans* y poleras hasta el cuello. Apoyados sobre sus guitarras y a otra escala en relación con el resto de los elementos de la imagen, los músicos ocupan el primer plano de la escena. Sin embargo, pese a que la portada del disco anuncie “yo vivo en esta ciudad”, los músicos no miran ni se vinculan con ella, sólo le dan la espalda.

---

<sup>80</sup> Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, pp. 239-406.



FIGURA 9. Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, 1970, CBS. Fotografía: Mario Krmpotic.

En esta referencia abstracta de la ciudad se enfatiza una visión universal que no ofrece matices regionales. Sin embargo, el disco de Pedro y Pablo no constituye un caso aislado; esta operación se repite de modo recurrente en el cancionero del primer rock argentino. En conjuntos como Los Gatos, Los Beatniks, Almendra, La cofradía de la Flor Solar, en el solista Moris, en las escasas grabaciones que se cuentan de Tanguito y en los primeros simples editados por Los abuelos de la Nada, la ciudad es entendida como tipo ideal más que como un espacio físico particular y concreto. Salvo contadas excepciones, la producción de las bandas fundacionales del rock local durante el primer lustro, revelan que se trató de una descripción universalista de lo urbano que podía aplicarse al mundo occidentalizado en términos generales. Interpretada como metáfora espacial de la vida social, la ciudad se convertía en *locus* de denuncia y, ante el diagnóstico de una sociedad adormecida y en decadencia, se volvía su causa y también su efecto. De modo que a través de la constante referencia a la vida metropolitana, los

músicos de rock dieron con una fructífera vía para expresar las expectativas de una conciencia juvenil, rebelde y contestataria más interesada por alejarse de la ciudad –y por ende de la sociedad–, que por transformarla.

Paradójicamente, este género musical que se definía a sí mismo como el nuevo sonido de la ciudad moderna ya que buscaba reproducir en forma melódica los eléctricos, estridentes y repetitivos sonidos de la vida urbana, expresaba en sus letras un rechazo cabal al espacio social en el que había surgido.<sup>81</sup> En la poesía de las canciones y también en algunas portadas de discos, afiches y en las fotografías promocionales de los músicos, se construyó un relato negativo sobre la ciudad y la vida metropolitana enfocado en las críticas a la opresión y el mercantilismo.

En esta manifestación de disconformidad se expresaba un sentimiento romántico de rechazo a la vida urbana que parecía reeditar las percepciones metropolitanas modernistas que Raymond Williams detalló para la producción literaria europea de fines del siglo XIX.<sup>82</sup> Sin embargo, en el cancionero del primer rock los referentes habían cambiado. Las definiciones de los tópicos referidos a la alienación metropolitana, la deshumanización creciente de la vida urbana y la angustia ante el sentimiento de soledad entre la multitud se estructuraron fundamentalmente en torno a dos actores principales: por un lado la policía, en tanto actor visible y cotidiano de la represión y, por el otro, a un genérico imaginario referido a las familias de origen de los músicos, en especial a los padres, representantes de una moral que consideraban vetusta.<sup>83</sup> Y es a través de la impugnación a los padres donde reemerge el repudio a las clases medias urbanas tan extensamente tratado en otros ámbitos de la cultura del período. En el caso del rock, este rechazo es articulado a través de la crítica a la rutina del oficinista, a su superficialidad y sobre todo, a su consumismo.

La fuerte presencia de la policía en las calles y sus acciones represivas dispuestas a moralizar a la juventud, hicieron de las fuerzas del orden un tema recurrente en el imaginario del rock posible de rastrear en algunas canciones que hablan de “los perros

---

<sup>81</sup> Charlie Gillet, *Historia del Rock. El sonido de la ciudad. Desde los orígenes hasta los años 70*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2008.

<sup>82</sup> En “Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo”, Raymond Williams repasa los principales tópicos que estuvieron presentes en la literatura modernista británica y plantea que para el análisis de la literatura de fin del siglo XX estas categorías deben ser revisadas. Consultar *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 57-69.

<sup>83</sup> Sólo por citar un ejemplo, en 1969, el grupo Arco Iris editó *Luisito cortáte el pelo*, se trata de una canción que relataba la historia de una madre que reprochaba a su hijo haber apartádose de todo lo que ella le había enseñado. Esta acongojada madre, mientras se lamentaba de lo que los vecinos podrían llegar a decir, le pedía a su hijo que sentara cabeza y se cortara el pelo. Arco Iris, “Luisito cortáte el pelo”, *Arco Iris*, RCA, 1969.

homicidas”<sup>84</sup> o el “coiffer de seccional”<sup>85</sup> que cortaba en las comisarías la cabellera a los hombres que la llevaran por debajo de los hombros. Además, el constante patrullamiento policial por las calles contribuyó a forjar un sentimiento de opresión específico de la ciudad. En el “Blues de la Amenaza nocturna” de Manal, al decir “ahora me toca huir a mí, nene a tiempo antes que me den/ vacaciones por un día sin cobrarme” se hacía referencia a las *razzias* policiales y a las noches que muchos tenían que pasar en la comisaría por averiguación de antecedentes. En la misma canción se podía escuchar “detrás de la puerta hay más seguridad”, donde se hacía alusión al peligro que suponía estar en la calle por la constante posibilidad de ser apresados.<sup>86</sup>

Este sentimiento de captura con el que el rock definía a la experiencia metropolitana, no se agotaba de modo exclusivo en la represión policial sino que se completaba con referencias a otras temáticas más genéricas como la tristeza, la soledad, la “falta de color”, la alienación y el aburrimiento. Vista como una fuerza anuladora de identidades creativas, la ciudad aparecía en primer lugar como causa de tristeza. De hecho “La Balsa”, la canción fundacional del rock argentino, hace de la pena un estado de ánimo permanente. Y al cantar “estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado”, le ofrece al imaginario del rock una topografía de la angustia constitutiva. En “Mi ciudad”, de 1967, Los Gatos se lamentan de que “nadie puede ser feliz”<sup>87</sup> y por esto le cantaban epitafios a la alegría en otra canción como “Réquiem para un hombre feliz” al darse cuenta que ninguno de los habitantes de la ciudad se cuestionaba el ritmo ni las exigencias de una sociedad de consumo en expansión.<sup>88</sup> También Almendra explotaba la angustia en clave estética. La portada de su primer LP editado en 1969 (FIGURA 10) era un dibujo de Luis Alberto Spinetta con un hombre que lloraba “una lágrima de mil años” y según la clasificación que en el disco se hacía de las canciones, este hombre de la lágrima era el que le cantaba “a estos hombres tristes”: “salva tu piel/ la ciudad, te llevó el verano [...] ponte color/ que al morir/ los hombres son blancos”.<sup>89</sup>

<sup>84</sup> La versión original de la letra decía “los perros policías” pero para que pudiera ser grabada tuvo que ser modificada por “homicidas”. Pedro y Pablo, “Los perros homicidas”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970.

<sup>85</sup> Pedro y Pablo, “Yo vivo en una ciudad”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970.

<sup>86</sup> Manal, “Blues de la Amenaza Nocturna”, *El León*, RCA, 1970.

<sup>87</sup> En la canción “Mi ciudad”, *Los Gatos*, RCA, 1967, Los Gatos cantan: “Ciudad donde yo nací/ Siempre me acuerdo de ti/ Alguien infeliz/ Pues al final nadie puede vivir feliz”.

<sup>88</sup> “¿Por qué marchas?/¿Por qué mueres?/¿Quién te pagará?/Ropa nueva, alma nueva/ ya se ensuciará./ (...) mucha gente hay en tu ciudad,/pero nadie te podrá contestar.(...)”, Los Gatos, “Réquiem para un hombre feliz”, *Los Gatos*, RCA, 1967.

<sup>89</sup> Los temas del disco se dividían en tres grupos: 1) “los temas que canta el hombre de la tapa desmayado en el vacío”, 2) los “temas que están en el brillo de la lágrima de mil años que llora el hombre de la tapa” y 3) los “temas que le cantan los hombres a esa lágrima del hombre de la tapa, atados a sus destinos”. Consultar el desplegable del disco Almendra, *Almendra*, RCA, 1969.

Hacia el final de la canción también podía escucharse “cuanta ciudad, cuanta sed y tú un hombre solo”.<sup>90</sup> La tristeza estaba acompañada de soledad porque como cantaba Manal en *Necesito un amor*,

Todos muy solos están  
se miran sin comprender,  
de noche van a pasear  
necesitan amar.  
[...]  
La vida por la calle se va  
necesito un amor,  
dando vueltas al obelisco  
Necesito un amor.  
Por el puerto mirando barcos  
necesito un amor.  
En el subte todos los días  
Necesito un amor.  
Es inmensa la ciudad  
solitario en la multitud  
como soy un hombre más  
necesito un amor.  
Ya no puedo esperar.<sup>91</sup>

En otras canciones como “Escúchame, alúmbrame” de Los Gatos<sup>92</sup>, “Porque hoy nací” de Manal<sup>93</sup>, el “Tema de Pototo” de Almendra<sup>94</sup> y “Sombra Fugaz por la Ciudad” de La Cofradía de la Flor Solar<sup>95</sup> se volvía sobre la imagen de un individuo atomizado que no podía encontrar espacios de identificación en la sociedad en la que estaba inserto. Esto se replicaba en la sintaxis de las canciones, en donde se utilizaba de modo recurrente el singular y escaseaban los plurales, exacerbando así un individualismo que impedía construir marcos de referencia identitarios configurados en torno a la apelación a un nosotros compartido.<sup>96</sup>

<sup>90</sup> Almendra, “A estos hombres tristes”, *Almendra*, RCA, 1969.

<sup>91</sup> Manal, “Necesito un amor”, simple, Mandioca, 1969.

<sup>92</sup> Los Gatos, “Escúchame, alúmbrame”, *Beat N° 1*, RCA, 1969.

<sup>93</sup> Manal, “Porque Hoy Nací”, *Manal*, Mandioca, 1970.

<sup>94</sup> Almendra, “Tema de Pototo”, *Almendra*, RCA, 1969.

<sup>95</sup> La Cofradía de la Flor Solar, “*Sombra Fugaz por la Ciudad*”, simple, RCA, 1969.

<sup>96</sup> Pablo Alabarces y Mirta Varela, *Revolución mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988.

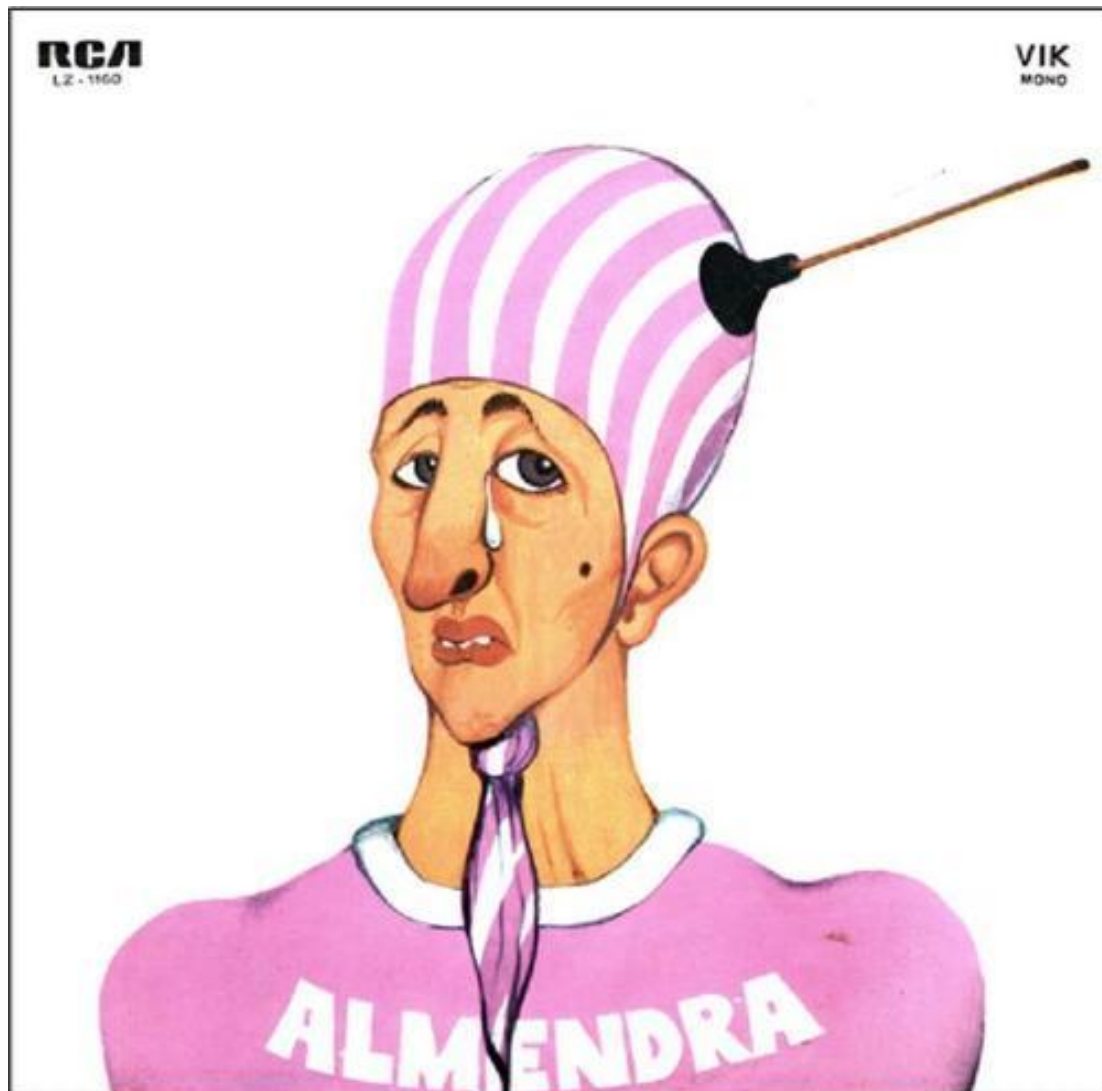


FIGURA 10. Almendra, Almendra, 1969, RCA.

Por otra parte, la “falta de color” también era vista como causa de tristeza. Era sobre todo el predominio del gris lo que mortificaba a esta generación. En contraposición a la pretensión colorida de los estridentes atuendos hippies, el gris que poblaba la fisonomía de la ciudad se había impregnado en sus habitantes.<sup>97</sup> “Hoy todo es gris y sin sentido” exclamaba Moris al ver a la gente en la calle.<sup>98</sup> También Pedro y Pablo hablaban de un “mundo gris donde no hay sol”<sup>99</sup> y, ante la deshumanización de

<sup>97</sup> La cuestión del gris no remitía sólo a un recurso metafórico pues en la arquitectura de la ciudad la falta de color y la ausencia de texturas y ornamentos eran un dato material. La búsqueda de una arquitectura nacional iniciada en las décadas del cuarenta y el cincuenta, pero continuada en los años siguientes, estuvo signada por la utilización de unas fórmulas abstractas en las que la modernidad se definía a partir del llamado de la “vuelta a la forma” que, al privilegiar el dibujo por sobre el color, tendía a asociar a este último con gustos toscos y poco sofisticados. Graciela Silvestri, *El lugar Común, Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011,

<sup>98</sup> Moris, “Ayer Nomás”, *Treinta Minutos de Vida*, Talent, 1970

<sup>99</sup> Pedro y Pablo, “La quimera del confort”, *Yo vivo en esta Ciudad*, CBC, 1970

los habitantes citadinos se demandaba a los objetos urbanos que se humanizaran<sup>100</sup>: en un “mundo gris donde no hay sol”<sup>101</sup> con un “cielo [que] ya no existe”<sup>102</sup> y ante “ese rascacielos [que] ni siquiera me mira”<sup>103</sup>, le pedían a las chimeneas que “no me engañen más” porque “quiero ver cielos de verdad/ sin humo ni hollín”<sup>104</sup>.

Serán las descripciones en torno al aburrimiento las que completen el sentido de lo que los rockeros entendían por opresión urbana. Al igual que en los filmes que retrataban la abulia de los jóvenes de clase media, los músicos también hablaban de la falta de motivaciones y de la desafiliación que imponía la vida metropolitana. Moris, por ejemplo, uno de los letristas más descriptivos del estado de ánimo individual amonestaba en “De nada Sirve”:

¿Qué puede hacer? Es muy tarde,  
son las tres de la mañana.  
Los bares están cerrados, las mujeres duermen,  
los cines también están cerrados,  
la guitarra no se puede tocar,  
sino el vecino se va a despertar.  
¿Qué puedo hacer? ¿Qué puedo hacer?  
Estoy solo y muy aburrido  
¿Qué puedo hacer? ¿Qué es mi vida?  
¿Qué es este mundo? ¿Qué soy yo?  
Me voy a volver loco, no sé qué hacer...<sup>105</sup>

Argumentos similares pueden encontrarse en “Figuración” de Almendra<sup>106</sup>, “Informe de un día” de Manal<sup>107</sup>, “Guarda con la rutina” de Pedro y Pablo<sup>108</sup> y en “La Mufa” de la platense Cofradía de la Flor Solar<sup>109</sup> que se hacía eco del juicio que Miguel Grinberg sobre la llegada de una nueva “generación mufada”.<sup>110</sup>

Por otra parte, es posible identificar otro grupo de canciones editadas entre 1966 y 1970 que, sin perder de vista la experiencia urbana, repara en las convenciones sociales y cuestiona acérrimamente a las clases medias a través de dos temáticas recurrentes: el

<sup>100</sup> En canciones como “Color humano” (Almendra, *Almendra*, RCA, 1969) “Figuración” (Almendra, *Almendra*, RCA, 1969), “Ríete” (Los Gatos, *Los Gatos*, RCA, 1967), “La quimera del confort” (Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta Ciudad*, CBS, 1970), también puede rastrearse esta apelación a la deshumanización del hombre.

<sup>101</sup> Pedro y Pablo, “La quimera del confort”, *Yo vivo en esta Ciudad*, CBS, 1970.

<sup>102</sup> Almendra, “Hoy todo el hielo en la ciudad”, *Almendra*, RCA, 1969.

<sup>103</sup> Manal “Para ser un hombre más”, *Mandioca Underground*, Mandioca, 1969.

<sup>104</sup> Almendra, “Final”, *Almendra*, RCA, 1969.

<sup>105</sup> Moris, “De nada Sirve”, *Treinta Minutos de Vida*, Talent, 1970

<sup>106</sup> Almendra, “Figuración”, *Almendra*, RCA, 1969.

<sup>107</sup> Manal, “Informe de un día”, *Manal*, Mandioca, 1970.

<sup>108</sup> Pedro y Pablo, “Guarda con la rutina”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970

<sup>109</sup> La Cofradía de la Flor Solar, “La Mufa”, simple, RCA, 1969.

<sup>110</sup> Miguel Grinberg, “Revolución versus revolución”, *Eco Contemporáneo*, n° 1, diciembre de 1961.



materialismo y la rutina. Es en la crítica a la mediocridad del oficinista donde se traslucen las referencias al ideario hippie, anticonsumista y libertario que originariamente había atraído a los músicos de rock. En “el gris de la ciudad”<sup>111</sup> habitaba este personaje que encarnaba todo lo opuesto al estilo de vida al que los rockeros aspiraban. Con su “rutinaria” y “pálida vida”<sup>112</sup>, los oficinistas participaban acriticamente de un sistema social interpretado como despreciable, pues como cantaba Moris “los que van a la oficina dicen que todo sirve”.<sup>113</sup>

Los músicos, en cambio, contraponían una nueva moral distanciada de la ascesis del trabajo y carente de ambiciones materiales, edificando con esto, un discurso prescriptivo y moralizante. Como recuerda Claudio Gabis, “había un mandato en las letras. No eran simplemente un cuentito, sino que también había una moraleja”.<sup>114</sup> En “No pibe”, Manal resume la declaración de principios que alegaba esta primera generación de rockeros:

No hay que tener un auto  
ni relojes de medio millón  
cuatro empleos bien pagados,  
ser un astro de televisión.  
No, no, no, no pibe,  
para que alguien te pueda amar,  
porque así sólo tendrás  
un negocio más.  
No debes cambiar tu origen  
ni mentir sobre tu identidad.  
Es muy triste negar de donde vienes  
lo importante es adónde vas.  
No, no, no, no pibe,  
no lo hagas que eso está mal;  
si tu madre te escuchara  
moriría de llorar.  
No hay que viajar a Europa  
ni estudiar en la universidad,  
tener títulos de nobleza  
o prestigio en la sociedad.  
No, no, no, no pibe,  
para que alguien te pueda amar.

<sup>111</sup> Manal, “Paula”, *El León*, RCA 1970.

<sup>112</sup> En “Ya no quiero soñar” Los Gatos, (Simple, RCA, 1967) cantaban: “Ya no quiero soñar/ no quiero recordar que mi vida siempre será igual/ volver a trabajar/ volver a descansar/ y volver otra noche a soñar”. En la canción “Tiempo de Guitarra” se puede escuchar “Esa procesión de las hormigas/ Que van caminando a la oficina/ Pero que pálida vida/ Esas hojitas en fila/ Y por atrás la cigarra/ Que va tocando guitarra/ Esa procesión de las hormigas/ Que van caminando a la oficina/ Pero que pálida vida/ Esas hojitas en fila/ Y por atrás la cigarra/ Que va tocando guitarra”. Pedro y Pablo, “Tiempo de Guitarra”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970.

<sup>113</sup> Moris, “De nada Sirve”, *Treinta Minutos de Vida*, Talent, 1970.

<sup>114</sup> Entrevista con Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012.

Nada de eso es importante  
en amor, ya lo verás.<sup>115</sup>

A esta imagen de la ciudad como una uniformidad represiva, decadente y corrompida por las relaciones mercantiles, se contrapuso desde la gráfica y las letras de las canciones otra forma de vida que poco tenía que ver con las prácticas reales de inserción de los músicos en la ciudad. Sólo existió una canción que le puso letra y música en 1969 a la agitada vida bohemia. “Buenos Aires Beat” de 1969 estaba plagada de referencias a las guitarreadas en las plazas y a las largas caminatas por el centro porteño.<sup>116</sup> Sin embargo, el grupo musical que grabó esta canción, La Barra de Chocolate, lejos estaba de ser legitimado como parte de lo que por aquel entonces comenzaba a identificarse como “progresivo”, una categoría que partía aguas entre los músicos considerados “creativos” y aquellos que sólo se movilizaban por lo “comercial” o “complaciente”.<sup>117</sup>

Mientras tanto, los músicos y poetas identificados a sí mismos como “progresivos” salvo algunas escasas referencias a las “zapatillas rotas” o al “pelo largo” en una ciudad donde todavía “la gente aún usa gomina”<sup>118</sup>, daban pocas pistas a sus seguidores acerca de cómo comportarse en el entorno urbano y ofrecían, en cambio, sobradas referencias acerca de la necesidad de desplazarse a la naturaleza, que en una genérica acepción del campo, el bosque, la playa o las montañas, representaba una vía privilegiada de acceso a la libertad. En lo que respecta a la estética personal y grupal de los conjuntos, sorprenden las recurrentes preferencias por los entornos naturales para incluir en las tapas de los discos o para ser fotografiados en las revistas. Incluso la ya mencionada portada del disco de Pedro y Pablo, prefiere incluir al río, la zona más natural de Buenos Aires, para ilustrar a un LP cuyo tema principal es la ciudad. Por otra parte, en la portada de los discos *Seremos Amigos* y *Beat N° 1* de Los Gatos, editado en 1968 y 1969 respectivamente, también puede verse a los integrantes de la banda enmarcados en ambientes naturales (FIGURA 11 y 12).

<sup>115</sup> Manal, “No pibe”, simple, Mandioca, 1969.

<sup>116</sup> “Buenos Aires se adormece / Corrientes es un billar/ Los bares así desnudos/ Duermen su soledad/ Y el verde anaranjado [...] Miguelito está en la plaza/ Enseguida va a jugar/ Su guitarra lo acompaña/ La canción va a comenzar/ El diarero está gritando las noticias que hacen mal/ Los colores toman forma/ Se lo dan a la ciudad/ La sangre está despertando / Y yo quiero dormir/ Buenos Aires se adormece/ Tras un largo despertar/ Edificios que se mueven/ Allá lejos, más allá/ El diarero está gritando las noticias que hacen mal”, La Barra de Chocolate, “Buenos Aires Beat”, *La Barra de Chocolate*, Music Hall, 1969.

<sup>117</sup> Según la revista *Pelo* la música comercial era “Una música más ‘complaciente’, es decir, unos temas que de antemano se [sabe] que van a gustar al gran público”, “Nosotros podemos ser piratas y mentirosos y vos también”, *Pelo*, n° 1, Febrero 1970, p. 43.

<sup>118</sup> Pedro y Pablo, “Yo vivo en una ciudad”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970.



FIGURA 11. Los Gatos, Seremos Amigos, RCA, 1968



FIGURA 12. Los Gatos, Beat N° 1, RCA, 1969

Cuando los músicos no están cerca de sus instrumentos y equipos de sonido, el mismo recurso de fondos verdes es empleado en fotos de revistas. En la juvenil *Ruido Joven* el cuarteto Almendra se fotografiaba tumbado en el césped (FIGURA 13) y en el reportaje que le hacía la revista, se enfatizaba la cuestión de las largas cabelleras de los músicos y se explicaba que no se cortaban la melena porque “nos gusta y en cierto modo vamos al compás de la naturaleza. El pelo está hecho para crecer y no veo por qué hay que cortarlo.”<sup>119</sup> Este mismo énfasis puesto en lo natural puede constatarse en el video clip de la canción “Campos Verdes” realizado por el cuarteto para el noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* en 1969.<sup>120</sup> Mientras se escuchaba “campos verdes, en mi tierra natal, ya se han ido, nunca más volverán, cielos claros, en mi tierra natal, se han nublado, nunca más volverán” podía verse a los músicos tocar sus instrumentos, andar a caballo y correr por una extensa llanura arbolada. Asimismo, en la canción “Final”, Luis Alberto Spinetta canta “grillos, plantas vengan hacia mí/ yo también me dormí detrás de la gran ciudad” y se escuchan cantos de pájaros que constituyen una de las primeras inserciones de efectos sonoros en la producción local de rock.<sup>121</sup>



FIGURA 13. “Almendra. Se propuso una sola meta: calidad a cualquier precio” en *Ruido Joven*, año I, n° 3

<sup>119</sup> “Almendra. Se propuso una sola meta: calidad a cualquier precio” en *Ruido Joven*, año I, n° 3.

<sup>120</sup> “Conjunto musical Almendra interpretando la canción Campos Verdes”, 23 de enero de 1969, Fuente: Archivo Pablo Duckrós Hicken, Inventario: S.A. 1572.

<sup>121</sup> Almendra, *Final*, “Almendra”, RCA, 1969.

El grupo Arco Iris fue uno de los ejemplos más extremo de esta estética “natural”. Luego de editar su primer disco, el conjunto formó una ascética hermandad liderada por la ucraniana Danais Winnycka, guía espiritual del grupo que fomentaba desde una filosofía yogui el vegetarianismo y la castidad. No sólo desde el nombre se buscaba apelar a esta conexión con lo natural, sino que todo su repertorio visual estuvo orientado a construir una estética telúrica en la que predominaban los flecos, los colgantes tallados y las locaciones naturales (FIGURA 14).

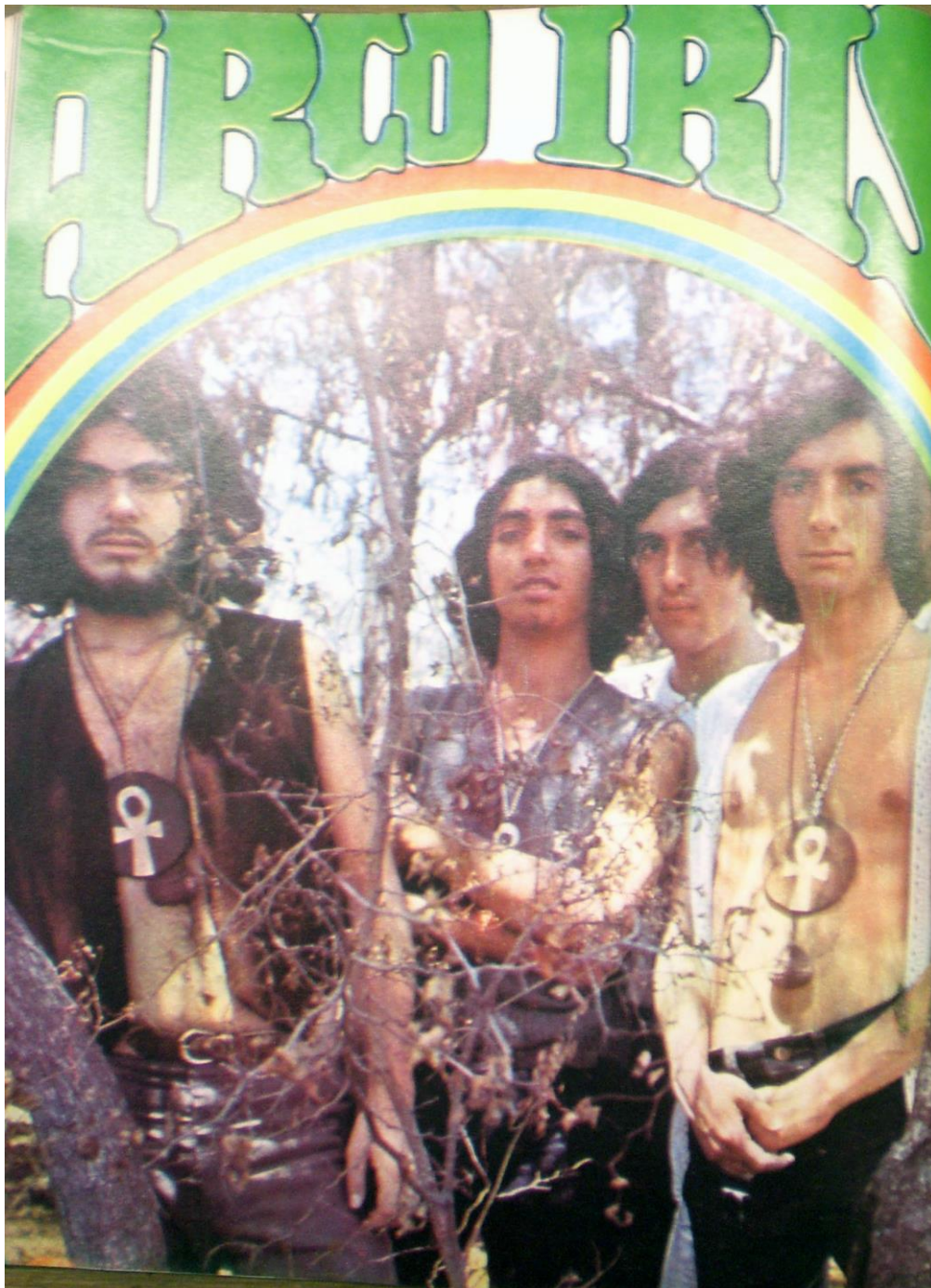


FIGURA 14. “La otra música” en *Cronopios*, Año I, n° 6, marzo 1970, p. 40.

Con respecto a las canciones, en “El Oso” de Moris aparece tempranamente esta oposición entre el entorno urbano y el “bosque”, asociado a la libertad y la alegría. Al relatar la historia de un oso que es apresado para ser puesto a trabajar en un circo urbano, Moris compendia el “ideal verde” que pregnó a la mayor parte de la producción del rock en la segunda mitad de los años sesenta:

Yo vivía en el bosque muy contento,  
caminaba, caminaba sin parar.  
Las mañanas y las tardes eran mías,  
por la noche me tiraba a descansar.  
Pero un día vino el hombre con sus jaulas,  
me encerró y me llevó a la ciudad.  
[...] y así yo perdí mi amada libertad.

En un pueblito alejado  
en una noche sin luna  
alguien no cerró el candado  
y yo dejé la ciudad.

Ahora piso yo el suelo de mi bosque,  
otra vez el verde de la libertad.  
Estoy viejo, pero las tardes son mías,  
vuelvo al bosque, estoy contento de verdad<sup>122</sup>

Si el entorno natural se definía como el único ámbito de libertad posible, el viaje era condición *sine qua non* para comenzar la nueva vida. Esto se había anticipado en “La Balsa”, la canción que además de haber dado nombre a la primera generación de músicos y hippies locales llamándolos “náufragos”, instaló como imperativo la necesidad de partir a un lugar lejano.<sup>123</sup> En las canciones posteriores la idea de viajar a un entorno natural se perfiló de modo acabado como el destino ideal. Con canciones como “Amor de aire”<sup>124</sup>, “Los Elefantes”<sup>125</sup>, “Andando a caballo”<sup>126</sup>, “Hoy seremos campesinos”<sup>127</sup>, “Verdes prados”<sup>128</sup>, “Natural”<sup>129</sup> y “Paz en la playa”<sup>130</sup>, entre otras, los músicos instalaron en la cultura rock una retórica pastoral que situó en los entornos naturales inalterados todas las virtudes morales que la ciudad adolecía.

<sup>122</sup> Moris, “El Oso”, *Treinta minutos de Vida*, Talent, 1970.

<sup>123</sup> “Tengo una idea y es la de irme/ al lugar que yo más quiera./ Me falta algo para ir,/ pues caminando yo no puedo,/ construiré una balsa y me iré a naufragar”, Los Gatos, “La Balsa”, simple, 1967, RCA Víctor.

<sup>124</sup> Almendra, “Amor de Aire”, *Almedra*, RCA Víctor, 1970.

<sup>125</sup> Almendra, “Los Elefantes”, *Almedra*, RCA Víctor, 1970.

<sup>126</sup> Pedro y Pablo, “Andando a Caballo”, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970.

<sup>127</sup> Miguel Abuelo, “Hoy seremos campesinos”, simple, 1970.

<sup>128</sup> Billy Bond, “Verdes Prados”, *Pidámosle Peras a Mandioca*, Mandioca, 1968.

<sup>129</sup> Tanguito, “Natural”, *Pidámosle Peras a Mandioca*, Mandioca, 1968.

<sup>130</sup> Cristina Plate, “Paz en la playa”, *Pidámosle Peras a Mandioca*, Mandioca, 1968.

Esta interpretación configuró una visión de lo natural que tendió a exponer una visión idealizada de una vida bucólica carente de conflictos en la que predominaban de modo exclusivo la belleza y la virtud. Fuera la playa, el bosque o las montañas, las historias cantadas que tienen lugar en estos ámbitos siempre hablan de situaciones placenteras y, a diferencia de la vida en la ciudad, no se retratan lugares poblados, sino que en general son espacios vacíos donde eventualmente pueden tener lugar historias de amantes.

Pero el conflicto aparecía en el trayecto, en la posibilidad de llegar al lugar de destino. Con la canción “Rutas Argentinas”, el viaje adquiere formas menos metaforizadas de las que tenía en “La Balsa”. En su segundo LP, Almendra proponía recorrer las rutas del país haciendo *autostop* aunque ningún auto quisiera llevarlos:

Tengo los dedos ateridos  
de tanto esperar  
a ese hombre que me lleve por las rutas argentinas,  
rutas argentinas, rutas argentinas, hasta el fin.  
Tengo la mente consumida  
de tanto esperar  
a ese auto que me lleve por las rutas argentinas,  
rutas argentinas, rutas argentinas hasta el fin.  
Chicas y muchachos nos esperan allá  
llevamos buenas cosas, llevamos buenas cosas,  
chicas y muchachos nos esperan allá,  
pero nadie nos quiere llevar.<sup>131</sup>

En julio de 1965 el semanario *Confirmado* identificaba al *autostop* como una práctica europea que se había extendido entre los jóvenes dispuestos a recorrer largas distancias sin gastar demasiado; no obstante, advertía el mismo problema que tenían los jóvenes músicos:

El pulgar pedigüeño [...] se ha convertido en un gesto ocioso, sin respuesta. Los automovilistas argentinos ni siquiera miran a los cultores del *auto-stop*, generalmente adolescentes, o muchachos de poco más de veinte años. No corren riesgos inútiles.<sup>132</sup>

Ya en 1969, el magazine *Siete Días* presentaba algunas hipótesis acerca de quiénes eran aquellos jóvenes aficionados al “dedismo automotriz” y afirmaba que este tipo de viajeros no podían ser más que “sobrevivientes de grupos hippies” o “guerrilleros”.<sup>133</sup> Sin embargo, lo que estas revistas no advertían era si existía o no algún tipo de diferenciación entre los lugares elegidos por unos y otros.

<sup>131</sup> Almendra, “Rutas Argentinas”, *Almendra*, RCA Víctor, 1970.

<sup>132</sup> “Vida moderna. Vale a cuenta para los viajeros a dedo”, *Confirmado*, n° 11, 16 de julio de 1965, p. 30.

<sup>133</sup> “Auto-stop. La importancia del dedo pulgar”, *Siete Días*, n° 91, 3 de febrero de 1969, p. 56.

Almendra fue el primer grupo en situar espacialmente a ese lugar bucólico e incontaminado tan ansiado por los músicos de rock. En “Toma el tren hacia el sur”, refiriendo a los económicos trenes de tercera clase que viajaban al sur del país<sup>134</sup>, se hizo explícito que el lugar elegido por los hippies argentinos sería la Patagonia:

Pásate un peine  
Y usa la boina roja  
Compra los diarios,  
compra dulce de leche  
Toma el tren el sur  
Que allá te irá bien<sup>135</sup>

De paisajes sublimes por su belleza natural, las provincias patagónicas aparecían en el imaginario del rock como un espacio incontaminado y deshabitado. Esta elección difería de la preferencia de muchos otros jóvenes, en especial aquellos vinculados con la política militante, que tenían por el norte de Argentina, en especial por provincias como Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy. Esta voluntad de conocimiento del “interior profundo” estuvo vinculada con las pretensiones de cambio e intervención que tenían las diferentes organizaciones políticas de izquierda marxista o peronistas de izquierda que se desplazaban hacia estas regiones menos favorecidas para realizar trabajos de tipo social. A sus ojos, estos destinos eran prueba del “país real” donde podía constatarse la difícil realidad que muchos argentinos vivían cotidianamente. Como ha apuntado Valeria Manzano, estas experiencias de viaje hicieron que varios jóvenes redefinieran sus concepciones sobre Argentina y la asociaran a un imaginario tercermundista.<sup>136</sup> Pero los jóvenes interpelados por la retórica del rock, poco se interesarán por las modalidades de transformación social puestas en marcha por la juventud militante y aunque también participaran de la generalizada sensación de cambio inminente, su propuesta consistía en una búsqueda interior que potencialmente podría incidir en el entorno. Por esto, en lugar de elegir a las provincias del norte, cargadas de historia y de significación social, eligieron a un “vacío” sur carente de

<sup>134</sup> La canción aludía al “tren mochilero”, el viaje en tren más económico de Argentina hacia el fin de la década. Como se describe en una nota periodística: “Los fieles a los bosques del sur [...] se alienan en las ventanillas del hall central de la estación Constitución, de donde parten los trenes para Bariloche. El más anhelado de los turnos es el del denominado “tren mochilero”, que adosa tres vagones de rigurosa tercera a los ya existentes. La diferencia de precios es notable: un pasaje de ida cuesta así 1.520 pesos, mientras que la segunda sale 2.600, la primera 6.000 y la de lujo (con aire acondicionado) 9.990.”, *Panorama*, n° 94, 11 de febrero de 1969, p. 34.

<sup>135</sup> Almendra, “Toma el tren hacia el sur”, *Almendra*, RCA Víctor, 1970.

<sup>136</sup> Valeria Manzano, *The Making of youth in Argentina. Culture, politics and sexuality*, Tesis Doctoral, Universidad de Indiana, 2009, mimeo.



tradiciones al que podía accederse sólo con un ticket de tren para comenzar un nuevo estilo de vida en la naturaleza más virgen del país.<sup>137</sup>

### 2.3. Suburbio porteño y blues: Manal



FIGURA 15. Logotipo de Manal. Ilustración: Daniel Melgarejo.

En la tipografía que Manal utilizó para identificarse como conjunto musical se divisa un paisaje que contradice todas las aspiraciones bucólicas del incipiente rock local de los años sesenta (FIGURA 15). Un logotipo que mostraba a un río turbio lleno de manchas de aceite que servía de entrada a unos altos edificios-letras coronados por unas chimeneas humeantes, selló los primeros simples del trío como también los pósters y afiches de difusión de sus recitales. Esta imagen lejos estaba de apelar al “verde de la libertad” que el resto de los conjuntos musicales evocaba reiteradamente y, como los músicos de Manal reconocían,

el mensaje es en cierta forma contradictorio ya que, por un lado, nuestras letras se desprenden de una filosofía amarga e inconformista respecto de la gran ciudad, esa boca

<sup>137</sup> Queda por fuera del período aquí abordado avanzar en el análisis de las comunidades autodenominadas hippies que en los años subsiguientes poblaron algunas zonas de la Patagonia, en especial El Bolsón. Baste con señalar que muchos músicos y artistas se trasladaron a esta zona con la esperanza de formar comunidades duraderas siguiendo el modelo norteamericano de las comunas hippies rurales. Los músicos, sin embargo, no pudieron mantenerse alejados de la ciudad por mucho tiempo, para garantizar la difusión y la continuidad de sus proyectos musicales, tuvieron que volver a la ciudad. Sin embargo, pese a la trunca experiencia comunitaria de El Bolsón, la zona terminó por identificarse como el destino predilecto de los hippies locales. Para un relato de la llegada de los músicos a El Bolsón consultar las memorias de Miguel Cantilo, *Chau loco. Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna, 2000.

que traga individualismos y anula identidades, pero por el otro descubrimos belleza y poesía en alguno de sus aspectos, como en “Avellaneda Blues” por ejemplo.<sup>138</sup>

En esta última sección, me propongo indagar en la excepcionalidad que significó en el contexto del surgimiento del rock local que una banda como Manal se situara en las abandonadas zonas industriales de Avellaneda y el Riachuelo para construir desde allí una arqueología de lo industrial con los restos materiales de lo que había sido el corazón de la tradicional zona obrera porteña.

A diferencia del resto de los conjuntos del período, en el repertorio de Manal ya no puede hablarse de una referencia abstracta y genérica a la ciudad pues en diversas canciones se mencionan lugares específicos y bien identificables. Algunos lugares dan cuenta de los espacios cotidianos de los músicos como la “Avenida Rivadavia”<sup>139</sup>, un eje de circulación privilegiado pues en su extensión se encontraban las viviendas de los músicos y el colectivo 99, mencionado en el “Blues de la Amenaza Nocturna”, que hasta hoy conecta al barrio de Caballito (donde vivía Claudio Gabis) con el microcentro. Otros referentes como el Riachuelo y Avellaneda, eternizados en el clásico “Avellaneda Blues”<sup>140</sup>, aunque no resultan completamente ajenos a la experiencia personal de los músicos dado que, como recuerda Gabis, “Avellaneda era un lugar por donde se pasaba mucho: teníamos amigos, íbamos, salíamos a tocar” fue elegido porque “era un lugar diferente e inspirador. Avellaneda y toda la cuenca del Riachuelo se escapa del resto del paisaje pampeano rural y de la estructura y el estilo urbano de Buenos Aires”.<sup>141</sup>

En Manal, el primer grupo musical en hacer blues en castellano en el ámbito local, también estaba presente la necesidad de huir de la cotidianidad de la ciudad, sin embargo la búsqueda condujo a un paisaje diferente. En lugar del “verde moral e incontaminado” que inspiraba la Patagonia, eligieron un espacio que habiendo sido alcanzado por la mano del hombre a través de la técnica, había dejado sus peores consecuencias. El contaminado Riachuelo que recibía los residuos de los antiguos frigoríficos instalados en su cuenca, convivía con los talleres ferroviarios de unas vías con escaso mantenimiento y con los restos de una geografía industrial que había perdido su predominio tras los desplazamientos de las plantas productivas hacia zonas más alejadas de la ciudad. Como ha postulado Schvarzer, tras la extensión de los corredores de autopistas iniciados en la década del treinta, las zonas productivas fueron reinstaladas

<sup>138</sup> Sergio Makaroff, “HardrockbluesbuenosairesMANAL” en *Cronopios*, año I, n° 0, 1969, p. 28

<sup>139</sup> Manal, “Avenida Rivadavia”, *Manal*, Mandioca, 1970.

<sup>140</sup> Manal, *Avellaneda Blues*, *Manal*, Mandioca, 1970.

<sup>141</sup> Entrevista con Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012.

en periferias cada vez más alejadas del centro de la ciudad. Estas nuevas localizaciones terminaron consolidando a los accesos norte y oeste de la ciudad como las zonas industriales más importantes haciendo que la cuenca del Riachuelo perdiera, a partir de la segunda mitad del siglo, su relevancia como principal zona obrera de la ciudad y el conurbano.<sup>142</sup>

Desde las letras y en su propia imagen (no sólo en la tipografía, sino también en numerosas fotografías) Manal configuró una estética de lo degradado que llevó adelante una particular recuperación simbólica de lo que había sido este tradicional centro industrial y obrero en un momento en el que esta porción de la ciudad solo contaba con los restos de aquello que durante tantos años la había caracterizado. La “vía muerta”, la “calle con asfalto siempre destrozado”, el “galpón abandonado”, los “barriles en el barro”, “el charco sucio” y el agua que “va pudriendo un zapato olvidado”, eran las características distintivas que Manal reconocía en Avellaneda y en el “sur, un trozo de este siglo, barrio industrial”.<sup>143</sup>

Manal resuelve originalmente la búsqueda de color que estaba presente en la recurrente impugnación al “gris” de la “gran ciudad” entre los miembros de la primera generación de rock local. Pues eligió, como lo ha caracterizado Graciela Silvestri, al único barrio con “color” e identidad propia que ofreció una imagen diferente al modelo “blanco” y “austero” que predominaba en el resto del entramado urbano porteño. Tempranamente, desde la llegada de los primeros contingentes de inmigrantes italianos que se instalaron en la cuenca del Riachuelo hacia el fin del siglo XIX, el barrio de La Boca constituyó un caso excepcional. El colorido de las casas de chapa y madera, el entorno natural coronado por el Riachuelo, la actividad fabril y una intensa producción artística-cultural liderada por la escuela de los Pintores del Riachuelo, hicieron de La Boca un barrio colorido y “pintoresco” que se distinguió tempranamente en una ciudad poco caracterizada que parecía replicarse siempre idénticamente a sí misma a través de una grilla que se expandía sobre un territorio plano y sin accidentes geográficos.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Jorge Schvarzer, “La implantación industrial” en *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos. Tomo 2*, Buenos Aires, Altamira, 2000, pp. 209-226.

<sup>143</sup> Fragmentos de Manal, “Avellaneda Blues”, *Manal*, Mandioca, 1970.

<sup>144</sup> Para una historia del barrio de La Boca y su significación como paisaje pintoresco consultar Graciela Silvestri, *El color del Río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003. Para una historia de las características que asumió la expansión urbana en Buenos Aires, consultar Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Como atestigua Claudio Gabis, “Avellaneda Blues surge como una acuarela descriptiva, es como un cuadro de Quinquela”.<sup>145</sup> En esta caracterización espacial que hace Manal de la zona sur de la ciudad Avellaneda y La Boca se presentan de modo indistinto. Si bien el barrio obrero ventana al Riachuelo no es mencionado explícitamente en ninguna canción, se establece un continuo entre uno y otro lado del río. De hecho, el tono industrial y portuario que Manal pretende otorgarle a su estética queda ilustrado en diversas fotografías que en lugar de utilizar a la estación de tren de Avellaneda, recurre a locaciones de La Boca para retratar a los músicos entre barcos, el río y el puente trasbordador (FIGURAS 16 y 17).



FIGURA 16. Manal, Vuelta de Rocha, 1969, Fuente: Archivo Claudio Gabis.

<sup>145</sup> Entrevista a Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012.



FIGURA 17. Manal, La Boca, 1969. Fuente: Archivo Claudio Gabis

La visión de Manal resulta excepcional en su tematización del suburbio. En “Avellaneda Blues” se resignifica el clásico binomio entre el centro y los barrios en el que se contraponía a la corrupción moral del centro, la pureza del barrio entendido como lugar del esfuerzo, de la sociabilidad del trabajo y la verdadera amistad. Esta imagen que había sido característica de la cultura porteña en las primeras décadas del siglo, todavía seguía todavía vigente en algunas representaciones contemporáneas como, por ejemplo, en el film *Los muchachos de mi barrio* de 1970. Protagonizado por Palito Ortega allí se presenta al barrio de la Boca como el lugar donde el sincero amor de la familia y los amigos permanecía inmutable pese al paso del tiempo.<sup>146</sup> Para Manal el suburbio tampoco era sede violenta del hampa, ni refugio del vicio o el amiguismo policial corrupto que inquietaba, como Lilia Caimari ha demostrado para los años treinta, a los comandos operativos de la Policía Federal.<sup>147</sup>

Es, en cambio, en la crisis material de un paisaje industrial en ruinas (aunque todavía puedan encontrarse obreros que “fumando impacientes, a su trabajo van.”), donde Manal encuentra el refugio que el resto de los grupos había encontrado en el campo. Este interés excepcional del trío por las zonas industriales de la ciudad, se explica, en buena medida por el género musical interpretado, el blues. Más duro y

<sup>146</sup> *Los muchachos de mi barrio*, Enrique Carreras, 1970.

<sup>147</sup> Lila Caimari, *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires. 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.

eléctrico que el resto de los conjuntos del período, las referencias musicales de Manal se inspiraban en el *boom* del blues de Chicago posterior a la Segunda Guerra Mundial. Chicago se había convertido en una ciudad del blues luego de que el regreso de los soldados blancos a su tierra natal expulsara a la población negra de las zonas rurales de Estados Unidos, como Tennessee y Mississippi, hacia las ciudades industriales en busca de mejores condiciones de trabajo. Como resultado de estas migraciones, el sonido tradicional del blues del delta de Mississippi evolucionó hacia un sonido más urbano con amplificadas guitarras eléctricas que reemplazaron a las acústicas.<sup>148</sup>

Inspirado en estas mutaciones, Manal replicó los estilos del nuevo blues, con las típicas formaciones bluseras de batería, bajo y guitarra eléctricos junto con las ásperas texturas vocales que Javier Martínez, baterista y cantante del conjunto, impostaba remedando a los cantantes negros. Así lo explicaba Manal en su primer simple de 1969,

El blues nace del lamento de los negros esclavos del sur de los EE UU. Cuando los esclavos son “liberados”, se traslada a las grandes ciudades industriales y se convierte en un grito de protesta.<sup>149</sup>

Esta identificación con los ritmos de fábrica inspirados en la desclasada cultura afro-americana fue lo que le aportó a Manal una especificidad respecto del resto de los conjuntos surgidos por aquellos años. La estética ruda, barrial y una poética que ofrecía una versión menos edulcorada y optimista del futuro, hizo posible que las fronteras porteñas de consumo del rock contracultural se expandieran desde el centro porteño hacia las zonas fabriles del conurbano adonde asistían jóvenes de sectores populares. Como recuerda Mario Rabey, manager de Manal,

[...] a los shows de Manal asistían pibes de clase trabajadora de barrio. Los shows en Lomas del Mirador, Laferrere, Camino Negro, Lomas de Zamora o Rincón de Milberg fueron una ampliación de la escena de Mandioca que incorporó nuevos lugares adonde ir a obtener recursos. Por supuesto que estaba la plata, pero eran recursos también para construir el arreglo musical.<sup>150</sup>

\*\*\*\*\*

Los tres simples de Manal, Cristina Plate y Miguel Abuelo editados por la discográfica independiente Mandioca en 1969 tenían una misma portada: un tríptico en el que podía verse al Obelisco rodeado de una vegetación selvática con toda una serie de animales de granja que la poblaban en un paisaje nocturno de luna menguante (FIGURA

<sup>148</sup> Phillipe Bas-Rabérin, *Blues Moderno*, Buenos Aires, Ediciones Jucar, 1973.

<sup>149</sup> Manal, simple, Mano de Mandioca, 1969.

<sup>150</sup> Entrevista personal a Mario Rabey, 8 de febrero de 2013.

18). En esta primera edición de discos se revela que este nuevo género musical que se pretendía a sí mismo como contracultural y contestatario, le dio a la ciudad un lugar predominante. Su referente era Buenos Aires y aunque en muchas oportunidades fuera intercambiable con cualquier otro contexto urbano ya que se ofrecía, como se ha visto, imágenes de ambientes poco identificables; lo que nunca estuvo por fuera del horizonte de expectativas de los músicos fue convertir a su producción en un estilo musical legítimo que lograra convertirse en el nuevo género de la ciudad moderna. Era necesario llenar el vacío que el tango había dejado a través de una renovación. Las temáticas y los ritmos ya no podían ser los mismos dado que la ciudad y sus habitantes habían cambiado. Como anunciaba Manal en la contratapa de este primer simple,

En pocos años, el tango deja de ser la música de Buenos Aires y se transforma en la música de una ciudad fantasma. Otras formas musicales, otros músicos vienen a recoger su herencia: Manal entre ellos. Y aunque formalmente hacen blues, algo de la antigua tristeza se filtra a través de sus temas; pero esta desesperanza no es ya derrotista, sino agresiva.<sup>151</sup>



**FIGURA 18. Portada de los primeros simples editados por Mano de Mandioca. Cristina Plata, Manal y Miguel Abuelo. Arte: Daniel Melgarejo, Rafael López Sánchez y Javier Arroyuelo. 1969.**

También los bandoneones de “Yo vivo en una ciudad” de Pedro y Pablo, parecían indagar en referencias históricas entre la música y la cultura urbana. Pero aquí la cuestión era distinta, pues la inclusión dependió más de las lógicas comerciales de la

<sup>151</sup> Manal, Simple, Mandioca, 1969 (contratapa).

grabadora CBS y de su productor musical, Francis Smith, que de la decisión artística de los músicos. Para Jorge Durietz, guitarrista de Pedro y Pablo,

[...] el bandoneón no fue una idea nuestra, sino que fue una idea del arreglador musical, mejor dicho del productor, que era un tipo que no se dedicaba al tango ni nada, sino que era el pope de la música pop. Era Francis Smith, y a él le pareció que un bandoneón venía bien en “Yo vivo en una ciudad”, y quedó bien, mucha gente nos habló después del sabor tanguero que tenía. Sin embargo, el ritmo de la canción es un ritmo de *swing* o de *fox-trot* y no de tango. Pero el sabor de la letra con el bandoneón le da un aire tanguero.<sup>152</sup>

Esta voluntad de la cultura rock de encontrar su propio estilo musical y por hacerse un lugar en las tradiciones porteñas no fue ajena a las características que definieron al mundo juvenil en los años sesenta. Iconoclastas y cosmopolitas, como ha advertido Eric Hobsbawm, los jóvenes del rock renovaron el repertorio musical local.<sup>153</sup> Su herencia podría no haber prosperado, sin embargo, su discurso contestatario logró trascender a la producción de los primeros años e incluso se reforzó cuando el género ya no pudo desmentir su vinculación con el gran mercado. Fue entre 1965 y 1970 cuando los primeros músicos del rock consolidaron un primer discurso rockero que produjo una interpretación del mundo contemporáneo y del espacio social en el que estaba inserto a través de una particular síntesis entre lo local y lo transnacional. Allí se combinaron las novedades cosmopolitas de los hippies, la contracultura y los ritmos anglosajones con elementos propios del contexto cultural local. La crítica a la sociedad contemporánea, en especial a las clases medias y a los gobiernos autoritarios, se filtró bajo el prisma de la crítica urbana que, incluyendo los tradicionales tópicos con los que se imaginó a la ciudad desde el cambio de siglo con su crítica a las multitudes, a la alienación y con las opciones bucólicas de redención social, llegó a incluir tempranas visiones del suburbio que en los años siguientes serían clave para comprender al derrotero y la difusión del rock en Argentina.

---

<sup>152</sup> Entrevista con Jorge Durietz, 13 de febrero de 2013.

<sup>153</sup> Eric Hobsbawm, “La revolución cultural” en *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2005, pp. 322-345.



### Capítulo 3

#### ¿Un rock nacional?

#### Debates sobre la ciudad, la nación y el imperio en el contexto la radicalización política

Si en este momento —explica— alguien quiere mostrar a un extranjero a los músicos representativos del país, le nombraría a Piazzola, Atahualpa Yupanqui y Ariel Ramírez. Dentro de quince años, si no son los actuales músicos de rock los que representen al país ¿quiénes van a ser? (Entrevista a Litto Nebbia. “El hombre conjunto”, *Pelo*, nº 5, junio 1970, p. 25)

La revista mensual *Pelo* apareció por primera vez en febrero de 1970 y rápidamente se popularizó. Sus ventas alcanzaron en el primer número los 28.000 ejemplares y luego llegó a los 150.000 en todo el país e incluso se exportó a otros países latinoamericanos.<sup>1</sup> *Pelo* tenía la particularidad de estar dedicada exclusivamente a noticias de música rock. A diferencia de otras revistas juveniles de la época que incluían artículos sobre moda, vida cotidiana, relaciones entre los sexos, entretenimiento, etc., en las páginas de *Pelo* sólo podían encontrarse artículos vinculados al género musical: entrevistas e historias de músicos, letras de canciones, antologías del rock en Argentina y en el mundo, novedades discográficas, cifrados para tocar las canciones en la guitarra, etc. Con todo, la marca distintiva era la función a la que *Pelo* se había autoconvocado en el mundo del rock. Ante lo que identificaba como la “invertebrada explosión de música pop durante la temporada 1969”, se pretendió desde la redacción que la revista fuera la tribuna de legitimación de los músicos “progresivos”.<sup>2</sup> Según recuerda su editor, Daniel Ripoll, *Pelo* era “un órgano de difusión del cenáculo del rock”.<sup>3</sup> Desde una terminología marcada por la retórica de la autenticidad, la revista pretendía partir aguas entre la música buena y mala, es decir, entre lo “honestamente auténtico de la mercadería barata hecha sólo con fines comerciales”.<sup>4</sup>

Como ha advertido Diego Fischerman, la idea de la autenticidad en la música se corresponde con una valoración positiva que está guiada “por los valores de la

<sup>1</sup> “Nuevo *Pelo* para jóvenes iracundos”, *Panorama*, nº 146, 10 de febrero de 1970, p. 32; Valeria Manzano, *The Making of youth in Argentina. Culture, politics and sexuality*, Tesis Doctoral, Universidad de Indiana, 2009, p. 256.

<sup>2</sup> Osvaldo Daniel Ripoll, “Bueno/Malo”, *Pelo*, nº 3, abril 1970, p. 3

<sup>3</sup> Entrevista personal con Daniel Ripoll, 25 de febrero de 2013.

<sup>4</sup> Osvaldo Daniel Ripoll, “Bueno/Malo”, *Pelo*, nº 3, abril 1970, p. 3

complejidad y de la expresión de sentimientos personales”.<sup>5</sup> Para el caso del rock, esto suponía diferenciar entre los músicos que guiaban su producción musical por la experimentación y la evolución artística y aquellos otros que tenían con la música un vínculo restringido a lo comercial. Mientras los primeros estaban llamados a ser “la futura música nacional” que “a pesar de la inevitable comercialización” era “realizada con mayor seriedad y estudio e integrada a la Argentina real”, los músicos complacientes producían, en cambio, una música imitativa de los conjuntos de rock extranjeros, principalmente británicos y norteamericanos.<sup>6</sup>

Aunque el mote de “rock nacional” tardaría aún una década en consensuarse públicamente, ya en 1970 desde las páginas de la revista *Pelo* el apelativo de nacional comenzó a ser utilizado por los productores de este género musical en constante recategorización (ahora dejaba de ser “música beat” y comenzaba a llamarse “música pop” o “música progresiva”). A contramano de las pretensiones internacionalizantes que la cultura rock en Argentina había planteado en sus primeros años, hacia el final de la década del sesenta, para muchos de los músicos y periodistas se volvía necesario que el rock local formara parte del conjunto de elementos que daban cuerpo a la identidad nacional.

Este proyecto de “nacionalización” del rock argentino se dirimía en distintos frentes. En el contexto regional, la pretensión de otorgarle “color local” al rock se vinculaba con la voluntad de diferenciar a la producción argentina no sólo del rock anglosajón, considerado como la “versión original” del género, sino también, de la producción rockera de los países latinoamericanos que también habían tomado como propio el nuevo sonido urbano de las jóvenes generaciones cantando en castellano, incorporando ritmos autóctonos e incluyendo, en algunos casos, temáticas vinculadas a la realidad social local. Por otra parte, en el ámbito interno, esta búsqueda se correspondió con las transformaciones ideológicas y políticas de una buena parte de la juventud urbana identificada con una retórica revolucionaria de corte nacional y reactiva a lo que consideraban el extranjerismo disolvente del imperialismo norteamericano. De este modo, lo nacional en el rock pretendía otorgarle legitimidad a un producto musical constitutivamente híbrido en un contexto en el que se veía discutible el “poder de

---

<sup>5</sup> Diego Fischerman, *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2004, pp. 24-25.

<sup>6</sup> Osvaldo Daniel Ripoll, “La música pop Argentina”, *Pelo*, n° 1, febrero 1970, p. 3.

policía”, “las aspiraciones colonialistas” y la “pretensión homogeneizante de Washington” sobre el continente.<sup>7</sup>

Empero, para los sectores juveniles vinculados con la militancia de izquierda -ya fuera en su versión peronista o marxista- antes que el rock, fue la música de proyección folklórica el género musical que consideraron más adecuado para canalizar sus expectativas de cambio.<sup>8</sup> Convertido en un instrumento de militancia y compromiso social, el folklore fue recuperado de modo recurrente por intelectuales nacionalistas y/o marxistas y fue también el sonido preferido para la musicalización de distintos encuentros organizados por agrupaciones políticas.<sup>9</sup>

En estas preferencias por el consumo cultural de rock y de folklore que traslucieron modelos contrapuestos de juventud con formas alternativas de contestación social y política, es posible advertir una correspondencia con una serie de metáforas urbano-territoriales que parecieron contribuir a la idea de las “dos Argentinas”.<sup>10</sup> En la oposición entre rock y folklore, se replicó un tópico recurrente en la historia nacional que, con mutaciones de contenidos, venía operando desde el siglo XIX como clave de lectura para interpretar una nación escindida entre una Argentina urbana y otra rural, equivalentes de los intereses contrapuestos entre la ciudad de Buenos Aires y el interior. En este marco, para los sectores militantes, las provincias dejaron de ser vistas como un territorio que demandaba ser modernizado para convertirse en el *locus* de los valores profundos de una argentinidad auténtica opuesta a la ciudad-puerto disolvente, cosmopolita y capturada por intereses extranjeros. En lucha contra los alcances culturales del imperialismo norteamericano, los jóvenes militantes parecieron descubrir en la música rock producida en la ciudad de Buenos Aires el *modus operandi* del imperialismo cultural y prefirieron, en contraposición, a la música nativa que, al hablar de la experiencia rural y de su pueblo, se ajustaba mejor a una concepción de lo nacional anclada en las provincias del interior. Por su parte, para los jóvenes rockeros su

---

<sup>7</sup> “¿Qué se piensa de los yanquis?”, *Panorama*, n° 64, 16 de julio de 1968, p. 14. Sobre el concepto de culturas híbridas consultar: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.

<sup>8</sup> Cecilia Flashland, “Banderas en mi corazón. Militantes y rockeros: un ensayo sobre las subjetividades juveniles en los 60” en *Tramas de la comunicación y la cultura*, n° 52, mayo de 2007, pp. 21-25.

<sup>9</sup> Julio Stortini, “Polémicas y crisis en el revisionismo argentino: el caso del Instituto de Investigaciones Históricas «Juan Manuel de Rosas» (1955-1971)” en Fernando Devoto y Nora Pagano (eds.) *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004; Carlos Molinero, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 2011.

<sup>10</sup> Adrián Gorelik, “Buenos Aires y el país: figuraciones de una fractura” en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999, pp. 136-161.

música también se inspiraba en la “Argentina real”. Su proyecto nacionalizante se proyectaba desde la ciudad de Buenos Aires hacia el resto del país. Para los músicos y periodistas de rock, la riqueza cultural no se medía en función de una pureza chovinista. De modo que las diversas corrientes musicales internacionales fueron aprovechadas para “elevar”, como alegaban, el nivel creativo del rock. Sin embargo, esta voluntad cosmopolita no impidió que se pregonara por un particular sincretismo de lo foráneo con lo local. Así, los aportes originales que los músicos argentinos le ofrecían al género surgido en el mundo anglosajón hacían posible dotar al rock de un color “auténticamente” nacional.

En este capítulo indago en los vínculos entre la cultura rock y la tematización de la identidad nacional en el contexto de creciente politización que caracterizó a la sociedad argentina hacia el fin de la década de 1960. Se plantea que la pretensión nacionalizante de la cultura rock fue proyectada desde la ciudad de Buenos Aires hacia el resto del país. Esto repercutió de modo directo en la producción musical puesto que en el proceso de nacionalización de una música que se autodefinía como urbana y porteña, las referencias musicales internacionales tuvieron más presencia y relevancia que los elementos tradicionales y folklóricos.

En virtud de este “cosmopolitismo nacional” que caracterizó a la producción local del rock, estudio, en el primer apartado, la recepción que tuvo la música rock entre algunos intelectuales y agrupaciones de izquierda. Ante el rechazo a una música considerada como extranjerizante, detallo cómo estos sectores recuperaron las tradiciones musicales del interior del país en paralelo a un proceso más generalizado de revalorización de los consumos culturales de diversas provincias en la ciudad de Buenos Aires. En el segundo apartado, estudio los discursos críticos sobre la predominancia cultural de la ciudad capital en el doble proceso de “politización del folklore” y “folklorización de la militancia”. Por último, en el contexto de estos discursos que presentaban a una Argentina dividida entre un país auténtico encarnado en el interior y otro falso apostado en Buenos Aires, analizo la original propuesta de nacionalización de la música rock por parte de los músicos, el público y periodistas especializados.

### 3.1. “La tercera fundación de Buenos Aires”: Música provinciana en una metrópolis cosmopolita

Hacia el final de “Neocolonialismo y Violencia”, la primera parte de la trilogía del film político-documental *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Osvaldo Getino, 1968), puede escucharse la canción “I don’t need no doctor” de Ray Charles y una cita de algunos segundos de “Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band” de The Beatles. Mientras tanto, se suceden escenas de la cultura juvenil en el microcentro de Buenos Aires: en una disquería, chicos y chicas revisan las bateas y mueven su cuerpo al compás de la música y luego, el Instituto Di Tella, su sala de exhibiciones y el director del Centro de Artes Visuales, Jorge Romero Brest, junto a un grupo tumultuoso de hippies que bailan, comen bananas y pregonan ser “universales y cósmicos”. Estas citas musicales contrastan radicalmente con las percusiones y los cantos con aires africanos y latinoamericanos que predominan durante buena parte del film. Estos “sonidos de la tierra” musicalizan escenas de represión como también imágenes de los distintos paisajes naturales del país, en especial del noroeste, junto con sus pobladores autóctonos.

La elección de la música no es azarosa y se corresponde con el programa interpretativo más general de la cultura argentina que el film delineaba. *La hora de los hornos*, realizada a partir de 1966 por los integrantes del Grupo Cine Liberación, se postulaba como un ejercicio de concientización y activación política de la juventud. Se trataba de una película militante orientada a la lucha de liberación nacional en el marco de una retórica que identificaba a la realidad de Argentina con los pueblos del Tercer Mundo. La politicidad de *La hora de los hornos* modificaba la tradicional forma de observación cinematográfica ya que desde el guión se incentivaba al debate entre los espectadores durante la proyección. Su montaje abierto que permitía constantes modificaciones e incorporaciones de fragmentos (entrevistas, material de archivo, secciones de filmes, registros documentales, etc.) reforzaba esta relación dialógica con los espectadores. Pese a que fue difundida en varios festivales internacionales, en el ámbito local el film fue prohibido y su circulación se mantuvo clandestina hasta la recuperación democrática de 1973. Hasta entonces, su proyección se restringió a

pequeños eventos en casas militantes, universidades, sindicatos, clubes y sociedades de fomento, entre otras entidades.<sup>11</sup>

El mensaje que recibían los espectadores de *La hora de los hornos* en estas proyecciones clandestinas era una denuncia a la invasión y la violencia que el imperialismo económico y cultural de los países centrales, en especial Estados Unidos, provocaba en una vida nacional que necesitaba combatir por su liberación. Argentina, interpretada como una neo-colonia, no sólo tenía que lidiar con el imperialismo en el plano externo sino también en el interno. Por esto se convocaba a una “descolonización del gusto” y se acusaba a la “oligarquía” y a la “pequeña burguesía” de calcar los gustos y modas de las metrópolis centrales fomentando un “complejo por lo nativo” que negaba las tradiciones locales.<sup>12</sup>

*La hora de los hornos* se fundaba en una interpretación maniquea de la cultura que contraponía lo cosmopolita y extranjero con lo nacional y auténtico. En este esquema, Buenos Aires y su imagen moderna, industrializada y cosmopolita, abierta al mercado mundial de bienes económicos y simbólicos, instauraba una “fachada” que ocultaba de modo violento las limitaciones de la modernización en el resto del país y aparecía como la metáfora geográfica de la entrega al extranjero.<sup>13</sup> El resto del país, en cambio, albergaba el reservorio de una argentinidad profunda y verdadera que no pretendía asimilarse con Europa sino con una América Latina que debía luchar para lograr su emancipación. Por esto, a las escenas de una Buenos Aires con carteles de neón, rascacielos y con unos jóvenes disipados que portaban chaquetas estampadas con la *Union Jack*, se contraponían imágenes de movilizaciones religiosas, escenas rurales con mujeres indígenas y niños desnutridos.

No resulta extraño entonces que el *Rhythm and Blues* de Ray Charles y el rock de The Beatles aparecieran en el film como ejemplos paradigmáticos de la “colonización mental” de unos sectores medios urbanos que habían sucumbido ante los efectos de una manipulación que, según podía escucharse en el film, intentaba “despolitizar al pueblo, sembrar el escepticismo, la evasión”. Poco importaba que Ray Charles fuera un activo luchador por los derechos civiles de los negros norteamericanos o que los Beatles

---

<sup>11</sup> Claudio España y otros, *Cine Argentino, Modernidad y Vanguardias 1957-1983*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005; Mariano Mestman, “Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política”, *Causas y Azares*, año II, n° 2, Buenos Aires, otoño de 1995, pp. 144-161.

<sup>12</sup> Gonzalo Aguilar, “La salvación por la violencia: Invasión y La hora de los hornos” en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009, pp. 85-120.

<sup>13</sup> Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.

hubieran revolucionado el modo de hacer música en el mundo: cuando escuchaban estas melodías y su canto en inglés, los realizadores oían el idioma del sometimiento y una forma disolvente de la cultura nacional.

La visión del Grupo Cine Liberación no era una excepción en el contexto local de fines de los años sesenta. Por el contrario, la película procesaba en clave audiovisual elementos que estaban presentes en el discurso de una gran cantidad de jóvenes pertenecientes en su mayoría a las clases medias urbanas estudiantiles que, hacia el fin de la década, entraron en la vida pública y se vincularon con vehemencia a una política militante de izquierda, ya fuera en su versión peronista o marxista, para combatir, como ha apuntado Juan Carlos Torre, “un orden que aparecía a sus ojos como moralmente injusto y políticamente cínico y corrupto”.<sup>14</sup> Después de la revuelta obrero-estudiantil de Córdoba de mayo de 1969, “estilos y consignas que hasta hacía poco habían sido patrimonio de grupos de reducida dimensión, se expandían ahora de manera inquietante, constituyendo una verdadera novedad en la vida política argentina”.<sup>15</sup>

Una serie de tópicos se convirtieron en un nuevo sentido común compartido por estos jóvenes que comenzaron a predicar por la revolución en nombre de las masas marginadas. Para ellos, el fin de la década estuvo signado por una sensación de cambio inminente que se vio reforzada por el éxito de la revolución cubana, la confianza en el advenimiento de una nación socialista, el descrédito por las formas de organización política democráticas y la sobrevaloración de la violencia como mecanismo de transformación social.<sup>16</sup> Asimismo, emprendieron un “movimiento hacia el pueblo” que supuso desembarazarse del pasado antiperonista de sus padres, identificarse con las reivindicaciones de las clases trabajadoras e interesarse por las condiciones de vida en las provincias.<sup>17</sup> En este contexto, el conocimiento del “país real” cobró nueva importancia. Esto alentó una interpretación de la Argentina como una nación que debía sumarse a las luchas del Tercer Mundo y al mismo tiempo activó una conciencia latinoamericanista que pregonaba por la integración del subcontinente.<sup>18</sup> Esta voluntad de construir la “Patria Grande” se nutría además de un antiimperialismo que, a partir de

<sup>14</sup> Juan Carlos Torre, “A partir del Cordobazo”, *Estudios*, n° 4, julio-diciembre, 1994, p. 17.

<sup>15</sup> María Cristina Tortti, “Protesta Social y ‘Nueva Izquierda’ en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional” en Alfredo Pucciarelli, *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 207.

<sup>16</sup> Diana Sorensen, *A turbulent decade remembered. Scenes from the Latin American sixties*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

<sup>17</sup> Carlos Altamirano, “La pequeñoburguesía, una clase en el purgatorio” en *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, pp. 99-128.

<sup>18</sup> Valeria Manzano, “Making third world Argentina: Place, emotions and Revolutionary Politics, 1966-1976”, 125° Annual Meeting of the American Historical Association, Boston, 5-7 enero de 2011.

la guerra de Vietnam, se estructuró en contra de los Estados Unidos rechazando no sólo su política exterior sino también su modelo cultural.<sup>19</sup>

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, el descubrimiento del “país real” entre los jóvenes militantes impulsó nuevas prácticas de viaje hacia las zonas menos desarrolladas del país. El corredor noroeste, en especial las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy, fue la zona privilegiada a la que también artistas e intelectuales recurrieron en busca de la argentinidad profunda.<sup>20</sup> La elección tenía un doble fundamento: por un lado, era la región del país donde pervivía con fuerza la tradición hispanoamericana; y, por el otro, eran las provincias por las que el Che Guevara había transitado entre 1951 y 1952 como prolegómeno de su viaje continental. Este desplazamiento geográfico también era para estos jóvenes un movimiento interno, puesto que al tiempo que descubrían una Argentina desconocida, emprendían, al igual que lo había hecho el Che Guevara, una transformación personal en la que se desembarazaban del legado de sus padres, de su pasado pequeñoburgués y se convertían en militantes o guerrilleros.<sup>21</sup>

Además, la “cultura de la pobreza” que Oscar Lewis había popularizado en sus escritos y que los jóvenes argentinos descubrían en sus viajes por el interior del país se había convertido en un valor en sí mismo.<sup>22</sup> Por ejemplo, en *Antropología 3er Mundo*, una revista vinculada con el movimiento peronista revolucionario y las cátedras nacionales de la carrera de sociología de la Universidad de Buenos Aires, que comenzó a publicarse en noviembre de 1968, podía leerse que la pobreza constituía el núcleo irreductible de una cultura popular que no estaba contaminada por la cultura del consumo ni la “cultura de los selectos”. De modo que en la pobreza se alojaba “el contenido más profundo de la organización popular” puesto que “allí están las tradiciones y la experiencia de siglos de sometimiento por la fuerza y el gran motor del resentimiento”. Desde esta perspectiva, la pobreza daba forma al “centro de irradiación de la resistencia al opresor” y gestaba “el lenguaje, la violencia despiadada que va organizando al pueblo hacia formas superiores de lucha”.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Guillermina Georgieff, *Nación y revolución. Itinerarios de una controversia en Argentina (1960-1970)*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2008.

<sup>20</sup> Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia Artística y Política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.

<sup>21</sup> Valeria Manzano, “Making third world Argentina...”.

<sup>22</sup> Oscar Lewis, *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

<sup>23</sup> Guillermo Gutiérrez, “Cultura popular y cultura ilustrada” en *Antropología 3er Mundo. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, año 2, nº 5, p. 66.



En esta misma línea, Juan José Hernández Arregui, uno de los escritores más leídos entre los jóvenes nacionalistas de izquierda que pretendían combinar el peronismo con el discurso marxista, también afirmaba que

Para conquistar la libertad los pueblos coloniales no necesitan saber leer y escribir. Les basta la miseria. Los analfabetos carecen de cultura. Más aún, ellos mismos, en tanto pueblo nacional, conservan las entrañables tradiciones del país, las costumbres heredadas, que son creaciones colectivas, la fidelidad al suelo, la expresividad auténtica del idioma que es el espíritu de la colectividad. Ese pueblo ha creado la cultura. Y es además su levadura. Sus creencias, su folklore, sus hábitos de pensamiento y sus modos de sentir, por un legado del pasado y no por un préstamo de moda, valen más que la gazmoñería cultural de las capas semiletradas.<sup>24</sup>

Desde esta clave de lectura, el desclasado provinciano aparecía como el “germen de una liberación de nuevo tipo” que resguardaba el folklore y los valores tradicionales de la nación al tiempo que ofrecía alternativas culturales y sociales a la metrópolis porteña.<sup>25</sup>

De acuerdo con este giro nacionalista, los jóvenes de clase media urbana también sintonizaron sus consumos culturales en la ciudad. Con respecto a las preferencias musicales, fue la proyección folklórica el género musical con el que se identificaron, pues sus temáticas y su origen vernáculo les permitieron canalizar sus expectativas de cambio en torno a una conciencia nacional y latinoamericana.<sup>26</sup> Por el contrario, la versión local de la música rock, identificada con una clase media urbana superficial y conformista, fue vista por estos jóvenes como un corolario de las políticas exteriores de las grandes potencias. Sus músicos, acusados de antinacionales y extranjerizantes, fueron muchas veces atacados aunque muchas más, ignorados. Para muchos de los militantes de izquierda, fuera en su versión marxista o peronista, el rock era considerado un híbrido foráneo.

Esta reivindicación de la música de raíz folklórica resignificó positivamente la valoración que se hacía de la cultura provinciana en la capital del país. Con todo, no fueron los jóvenes militantes los primeros en emprender esta recuperación. Su

---

<sup>24</sup> Juan José Hernández Arregui, *Nacionalismo y liberación. Metrópolis y colonias en la era del imperialismo*, Ediciones Hachea, Buenos Aires, 1969, p. 180.

<sup>25</sup> Adrián Gorelik, *Figuraciones de una fractura*, p. 158.

<sup>26</sup> Si bien aquí los términos “canción nativa”, “folklore”, “proyección folklórica”, etc. son utilizados como sinónimos, resulta necesario aclarar que folklore y proyección folklórica dan cuenta de diferentes cuestiones. Como apunta Ariel Gravano siguiendo a los folklorólogos Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar, el término folklore alude a los fenómenos producidos espontánea o tradicionalmente en una región determinada, mientras que la “proyección folklórica”, remite a las obras artísticas, ya sean musicales, poéticas, coreográficas o artesanales que toman y recrean en sus obras, el estilo, el carácter, las formas o el ambiente propios de la cultura popular. Se trata de “expresiones de elementos folklóricos” producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural que se inspiran y reelaboran a la realidad folklórica. Además, la proyección folklórica, a diferencia del folklore, está destinada a un público preferentemente urbano y se difunde por los grandes medios de comunicación de masas. Ariel Gravano, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.

apropiación puede interpretarse como el resultado de un largo proceso de aceptación de la presencia provinciana en la ciudad por parte de los sectores medios que se inició durante los primeros años de la década del sesenta con el llamado *boom* del folklore. Como ha señalado el folklorista y antropólogo Ariel Gravano, este *boom* vino a concluir con los tiempos del rechazo al “cabecita negra” y a la cultura popular provinciana instalada en la ciudad.<sup>27</sup>

Las migraciones de trabajadores rurales hacia las grandes ciudades del país, en especial Buenos Aires, que comenzaron en la década de 1930 y se acentuaron en la década siguiente, no sólo reconfiguraron el mapa demográfico sino que también modificaron la fisonomía cultural de la ciudad y su conurbano aportando nuevas costumbres y gustos.<sup>28</sup> Siguiendo al poeta mendocino Abelardo Vázquez, sobre esta “mancha de aceite, cemento y bandoneones” una “tercera fundación de Buenos Aires” tuvo lugar.<sup>29</sup> En esta nueva fundación emprendida por el “hombre de tierra adentro”, el migrante interno que llegó a la gran ciudad para satisfacer la demanda de mano de obra industrial trajo consigo su acento al hablar y sus características formas de sociabilidad que consolidaron la presencia material de la música rural en la ciudad a través de distintas peñas folklóricas y lugares de baile. Esto se vio reforzado por las políticas culturales del peronismo que en su pretensión de vincular lo nacional con lo popular, delinearon una nueva sensibilidad para la recepción de esta cultura musical. Como ha advertido Oscar Chamosa, fue la escuela peronista la que resignificó la importancia del folklore al priorizar la música provinciana a la ciudadana en las aulas. Si bien el tango también fue apuntalado (basta recordar que el principal himno del movimiento, *Los muchachos peronistas*, fue grabado por el tanguero Hugo del Carril) e incluso la política cultural del peronismo tenía como horizonte “metropolizar la cultura popular”; “en las clases de música, los actos patrios y los festivales escolares el folclore era prácticamente la única música que se tocaba, cantaba y bailaba, sin contar las distintas marchas reglamentarias”.<sup>30</sup> Esta política de incorporación del folklore en los programas de

---

<sup>27</sup> Ariel Gravano, “La música de proyección folklórica en Argentina” en *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, n° 35, México, enero-junio 1983, pp. 5-71.

<sup>28</sup> Lila Caimari, “Población y sociedad” en Alejandro Cattaruzza, *Argentina en la Historia Contemporánea. Vol. IV. Mirando hacia adentro, 1930-1960*, Fundación Mapfre, Madrid, 2012, pp. 191-244.

<sup>29</sup> Abelardo Vázquez, *Tercera fundación de Buenos Aires*, Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, 1958.

<sup>30</sup> Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política, nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, p. 146. Flavia Fiorucci matiza el alcance de la folklorización de la cultura durante los años peronistas al resaltar las contradicciones entre una política que proponía, por un lado, “irradiar cultura” hacia las comunidades rurales a partir de una concepción que interpretaba a la ciudad como un

música de los colegios nacionales y normales, se vio reforzada por la creación de diversos organismos e instituciones que dieron cobertura política y financiera al folklore. Los planes quinquenales de 1947 y 1952 incluyeron la promoción de las tradiciones nacionales como uno de los objetivos principales de las políticas culturales del Estado. Además, en 1945 se creó la Comisión de Folklore y Nativismo; en 1947, el Instituto de la Tradición pasó a llamarse Instituto de la Tradición y el Folklore y organizó talleres de folklore para escuelas y conciertos de música nativa para teatros y emisoras de radio y, en diciembre de 1949 se sancionó el decreto 33.711 que dispuso difundir en los lugares públicos y en las emisoras radiales una proporción igualitaria de música nacional y extranjera.<sup>31</sup>

Con todo, resulta difícil pensar que estas medidas destinadas a promover la cultura de las provincias fueran apropiadas sin resquemores por una clase media urbana de fuerte impronta antiperonista. Pese a que la música de raíz folklórica era parte de lo que se consideraba como un acervo nacional indiscutible, resulta poco probable que los porteños compraran en masa los discos de Antonio Tormo, el artista más representativo de la música de los “veinte y veinte”, el apelativo despectivo con el que caracterizaban a los “cabecitas negras” que en sus horas de entretenimiento gastaban veinte centavos en una porción de pizza y otros veinte para hacer sonar en las fonolas a su cantor preferido.<sup>32</sup>

El desprecio y el sentimiento de invasión que experimentó la clase media porteña ante la llegada de los provincianos a la ciudad fue ilustrado por Julio Cortázar en el cuento *Las puertas del cielo* a través del personaje Mauricio Hardoy, un abogado que vivía en el barrio de Palermo.<sup>33</sup> Para el “doctor”, los migrantes eran “monstruos” que “bajan de regiones vagas de la ciudad” y sus ámbitos de diversión un “infierno”. En *Las puertas del cielo* se hacía referencia a los espacios de diversión, en especial a los “bailongos” atestados de provincianos que habían proliferado en la zona de Plaza Italia

---

agente civilizador y, por el otro, la recuperación de la cultura popular de color local. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2011, especialmente pp. 48-61. Para una historia de la marcha peronista consultar Jorge Llistosella, *La marcha peronista. El enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2008.

<sup>31</sup> Ariel Gravano, *El silencio y la porfía...*; O. Chamosa, *Breve historia del folclore argentino...*, Carlos Molinero, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 2011.

<sup>32</sup> Sergio Pujol, *Cien años de música Argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2013.

<sup>33</sup> Julio Cortázar, “Las puertas del Cielo” en *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

y el Jardín Zoológico.<sup>34</sup> En ese lugar de baile, unos tres “patios cubiertos sucesivos” en los que se podía escuchar y bailar música nortea, tangos y una orquesta característica, Hardoy no escatimó en apelativos racistas que filtraban un odio de clase revanchista para describir su experiencia en el lugar:

las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que les queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan.) Van a eso, los monstruos se enlazan con grave acatamiento, pieza tras pieza giran despaciosos sin hablar, muchos con los ojos cerrados gozando al fin la paridad, la completación. [...] Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo.<sup>35</sup>

Unos quince años después, la percepción sobre el consumo de la música nativa en la ciudad de Buenos Aires se había transformado por completo. En agosto de 1965 la revista *Folklore* llegaba a los cien números y al hacer un balance de la trayectoria de la revista y del género musical, Félix Luna advertía que su consumo se había convertido en una manía “un poco snob”.<sup>36</sup> ¿Qué había cambiado entre la ficción de Cortázar de 1951 y la crónica de Luna de 1965? Para la revista, el folklore había dejado de ser “cosa de negros” porque “la clase media argentina y en especial la capitalina, abr[e]jó los oídos al incesante golpeteo de su música nacional”.<sup>37</sup> Como explicaba Luna en otro número de *Folklore*, Buenos Aires, “la ciudad abierta a todo lo europeo, la ciudad que las provincias siempre miraron con desconfianza”, se “dejó invadir” y “conquistar” por el folklore albergando “en su bosque de acero y cemento”, “el mensaje popular de la tierra”.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Hugo Ratier, *El cabecita negra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

<sup>35</sup> Julio Cortázar, “Las puertas del Cielo” en *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

<sup>36</sup> Félix Luna, “De Yupanquí a Cafrune. Cinco años de Folklore” en *Folklore*, n° 100, 10 de agosto 1965, p. 6

<sup>37</sup> René Ivan Cosentino, “Cinco años de discos y éxitos folklóricos”, *Folklore*, n° 100, 10 de agosto 1965, pp. 49 y 51.

<sup>38</sup> Félix Luna, “Argentina Capital Buenos Aires”, *Folklore Edición especial dedicada al 5° aniversario*, n° 126, 2 de agosto de 1966, p. 7

Así, toda una industria cultural vinculada a la música nativa se levantó en una ciudad que se había “folklorizado”.<sup>39</sup> Revistas, programas de radio y televisión, discos, sellos grabadores y teatros, cambiaron el paisaje del entretenimiento urbano. Además, las peñas folklóricas se diseminaron por toda la geografía de la ciudad. Desde Barracas hasta Núñez, se podían encontrar espacios para escuchar y bailar música folklórica.<sup>40</sup> Por otra parte, la guitarra criolla se había convertido en un instrumento imprescindible entre los jóvenes para quienes “cantar zambas y chacareras” y “comer empanadas y loco” se había convertido en la nueva costumbre metropolitana.<sup>41</sup> Como destacaba la revista *Folklore*,

No había reunión social que no terminara en una guitarreada. Se inventó el verbo “folklorear”. Las calles estaban pobladas de muchachos y muchachas con bombos y guitarras bajo el brazo. Todos “seguían” a un artista: unos cantaban como Eduardo Falú, otros tocaban el piano al modo de Ariel Ramírez, cada conjunto era una imitación de Los Chalchaleros o Los Fronterizos. No había niña que no aprendiera guitarra, como quien aprende inglés o “ikebana”: como una forma de “complementar su formación”... Una súbita proliferación de peñas llenó las noches de las ciudades argentinas con danzas y melodías autóctonas. [...] Espacios de radiofonía y televisión fueron cedidos al folklore y algunos programas fueron después inolvidables: “Guitarreadas”, “El patio de Jaime Dávalos”, “La pulpería de Mandinga”... Había que esperar turno para que los fabricantes entregaran a los compradores las guitarras que habían adquirido meses antes. Era un movimiento espontáneo, incontenible, explosivo.<sup>42</sup>

Tras la llegada de una camada de músicos, principalmente salteños, que desembarcaron en Buenos Aires a fines de la década del cincuenta, el folklore no sólo se consumía sino que también era producido en la ciudad. En el contexto del auge de la música “nuevaolera” y del Club del Clan, emergió este otro *boom* musical de grupos

<sup>39</sup> Además por fuera de la geografía porteña, el Festival de Cosquín realizado en la provincia de Córdoba a partir de 1961 contribuyó a aumentar la visibilidad en todo el país de los géneros musicales folklóricos. Julio Marbiz, “Cosquín: Historia de un encuentro con el alma nacional”, *Folklore*, n° 61 edición extraordinaria, 1964, pp. 6-45.

<sup>40</sup> A continuación se enumeran una pequeña selección de la gran cantidad de peñas barriales que se desarrollaban en la Ciudad de Buenos Aires en 1965 y 1966. Barracas: Peña El Gurí, en Necochea y Lamadrid; Belgrano: El Ceibo en Carranza 2252, La Flor del Cardón en Donado 135; Caballito: El Píal en Cucha Cucha 399, La posta de Caballito en Cucha Cucha 350; Tertulias Criollas en Gaona 1327; La Boca: El rescoldo, Club Boca Juniors en Brandsen 805; Microcentro: Peña El Algarrobo en Bartolomé Mitre 970, Peña San Telmo en Perú 1360, El Huinca en Piedras 848, Peña Y.M.C.A. Amancay en Reconquista 439; Núñez: La Ribereña, Club River Plate en Figueroa Alcorta 7597; Parque Chas: La Baguala en Baunes 1486; Paternal: Peña El Chasqui, Club Comunicaciones en Av. San Martín y Tinogasta; Villa Crespo: Peña Zodiaco Criollo en Juan B. Justo 6401, Peña Urpillay, Club Atlanta en Humboldt 540; Villa Devoto: El Arriero en Gabriela Mistral 3163; Villa Urquiza: La Cautiva en Valdenegro 3067, Peña Poncho y Lanza en Albarellos 2935, etc. Fuente: “Guía de Peñas”, *Folklore*, n° 126, 2 de agosto de 1966, p. 87 y “Guía de Peñas”, *Folklore*, n° 100, 10 de agosto 1965, p. 111.

<sup>41</sup> René Ivan Cosentino, “Cinco años de discos y éxitos folklóricos”, *Folklore*, n° 100, p. 51.

<sup>42</sup> Félix Luna, “De Yupanqui a Cafrune...”, p. 12

vocales acompañados con guitarras, bombos legüeros, quenás y charangos que recuperaban los valores tradicionales de la herencia cultural hispano-americana.<sup>43</sup>

Con todo, el *boom* del folklore más que ser portador de las distintas músicas regionales tendió a asociarse de modo privilegiado con las sonoridades del noroeste y de modo secundario con la región de Cuyo y la pampeana. De modo que la interpretación de la “música provinciana” quedó restringida a la zamba, la chacarera, el gato, el pericón, la cueca, la huella o la milonga, géneros y bailes considerados como el reservorio de la tradición nativa.<sup>44</sup>

Esta elección se vio reforzada por la “tradición selectiva” del folklore construida por la tarea de recopilación de distintos folklorólogos como Augusto Raúl Cortázar, Carlos Vega o Félix Coluccio que, montada sobre el nacionalismo cultural de los tiempos del centenario, tendió a privilegiar en la clasificación de nacional a los géneros y danzas del noroeste por sobre otros.<sup>45</sup> Esto puede explicarse, como ha apuntado Graciela Silvestri, a que desde las primeras décadas del siglo XX sólo unos pocos paisajes naturales fueron elegidos para representar la grandeza de la patria,

[...] la zona del noroeste argentino se consolidó con los valores de la civilización que la habitara antes de la conquista y su conocimiento empeña los principales recursos de la arqueología nacional. El paisaje del norte, el solitario y estereotómico cardón y la montaña de colores rojizos bajo un intenso azul, no puede escindir en la imaginación de la presencia de una cultura antigua y prestigiosa, restos de un gran imperio [...] y cuyos descendientes austeros y callos *sintetizan la reciedumbre* del temple argentino.<sup>46</sup>

Esta elección puede constatar, por ejemplo, en el *Diccionario Folklórico Argentino* de Félix Coluccio. En él, las entradas zamba, chacarera, charango y guitarra cuentan con largas y detalladas descripciones, mientras que no es posible encontrar alguna referencia al acordeón y la definición del chamamé se reduce sólo a cuatro líneas en las que puede leerse, refiriéndose a Carlos Vega, que se trata de “un baile típico del Paraguay” que no tiene “razón de diferenciarse de la polka”.<sup>47</sup> La misma tradición

<sup>43</sup> Sergio Pujol, *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso migratorio. De 1914 a nuestros días*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1989.

<sup>44</sup> Alejandra Cragolini, “Representaciones sobre el origen del *chamamé* entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad” en *Latin American Music Review*, Volumen 20, n° 2, Otoño-Invierno 1999, pp. 234-252.

<sup>45</sup> Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2008; Rubén Pérez Bugallo, *El Chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008; Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997. Sobre el concepto de “tradición selectiva” consultar Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

<sup>46</sup> Graciela Silvestri, *El lugar Común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011, p. 353.

<sup>47</sup> Félix Coluccio, *Diccionario folklórico argentino*, 2° edición aumentada, Buenos Aires, El Ateneo, 1950, p. 106. Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

selectiva puede constatarse en *Andanzas de un folklorista*. Allí Augusto Raúl Cortázar destaca haber “recorrido, en el curso de varios lustros, gran parte de nuestra patria”. Sin embargo, su itinerario sólo se extiende “desde la puna jujeña a las sierras de San Luis, pasando por La Rioja, Catamarca, Tucumán y Salta”.<sup>48</sup>

Como ha expresado Melanie Plesch, en el desarrollo del nacionalismo musical el uso de la guitarra criolla fue uno de los elementos fundamentales para otorgarle a la música una marca nativa y rural.<sup>49</sup> Pero además de los géneros y los instrumentos, el movimiento de raíz folklórica también incluyó diversos elementos plásticos para recrear esta estética nativa. Los Fronterizos, uno de los conjuntos más destacados del llamado *boom* del folklore en los tempranos sesenta, incluyó en la portada de sus discos reproducciones de obras de Jorge Bermúdez y José A. Terry, dos artistas nativistas que a principios de siglo promovieron a partir de los paisajes norteños la formación de una pintura nacional poniendo en imágenes el proyecto nacionalista que Ricardo Rojas había planteado en *Eurindia*.<sup>50</sup> En el disco *Cordialmente* de 1960 se incluye la reproducción de *El gallero viejo* de Bermúdez y en la compilación *Los Grandes éxitos* del mismo año, se puede ver la reproducción de *Hacia la Chichería*, de Terry (FIGURAS 1 y 2). En ambas, los típicos motivos nativistas se rescatan a través de una imagen que superpone tradición, costumbre y tipos humanos con indicaciones precisas del espacio: la Quebrada de Humahuaca. De modo que para ilustrar la llamada música nacional fue elegido un único paisaje nacional que pretendía documentar las costumbres, las vestimentas y los tipos humanos donde se albergaba esa argentinidad. El mismo recurso fue utilizado por Los Chalchaleros. Cuando sus portadas incluían paisajes, la geografía elegida era la norteña y se incluían todos los clisés que representaban a la región: el cardón, las montañas como telón de fondo coronadas por el Cerro de los Siete Colores, las casitas con techos de paja y las cholitas de trenzas con holgadas polleras. (FIGURAS 3 y 4).

---

<sup>48</sup> Augusto Raúl Cortázar, *Andanzas de un folklorista*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, pp. 10-11.

<sup>49</sup> Melanie Plesch, “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina”, *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes – CAIA. Las artes en el debate del quinto centenario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 20, 30 y 31 de octubre de 1992.

<sup>50</sup> Marta N. Penhos, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX” en Marta N. Penhos y Diana Wechsler (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 111-146. Ricardo Rojas, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

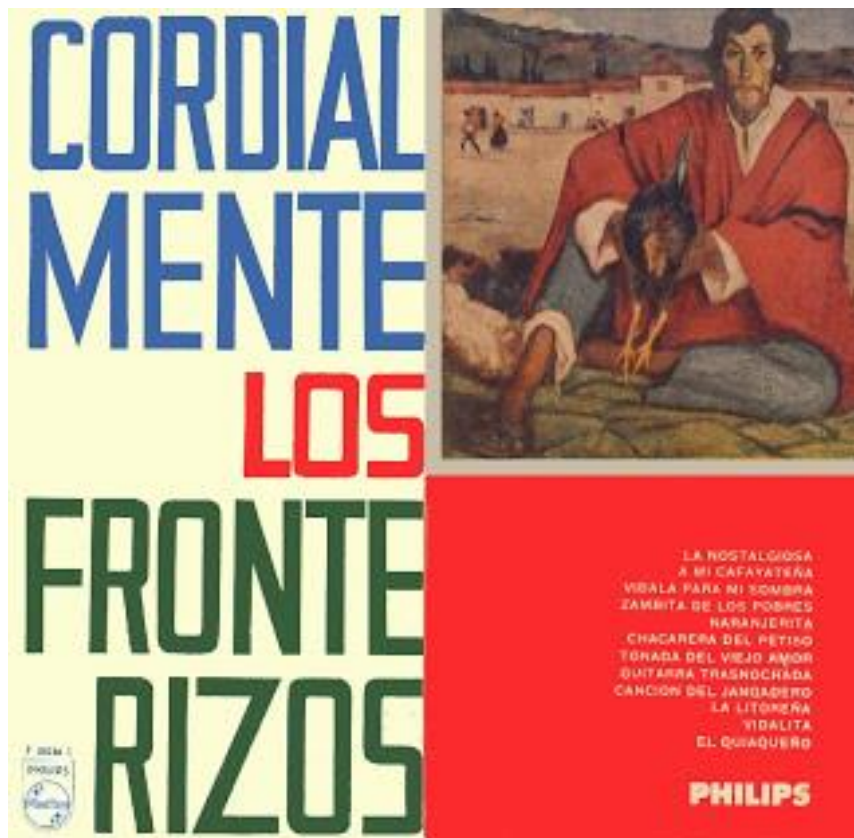


FIGURA 1. Los Fronterizos, “Cordialmente”, Philips, 1960. Reproducción: Gallero viejo, Jorge Bermúdez, 1914.



FIGURA 2. Los Fronterizos, “Los Grandes Éxitos de Los Fronterizos”, Philips, 1960. Reproducción: Hacia la Chichería, José A. Terry, 1914.



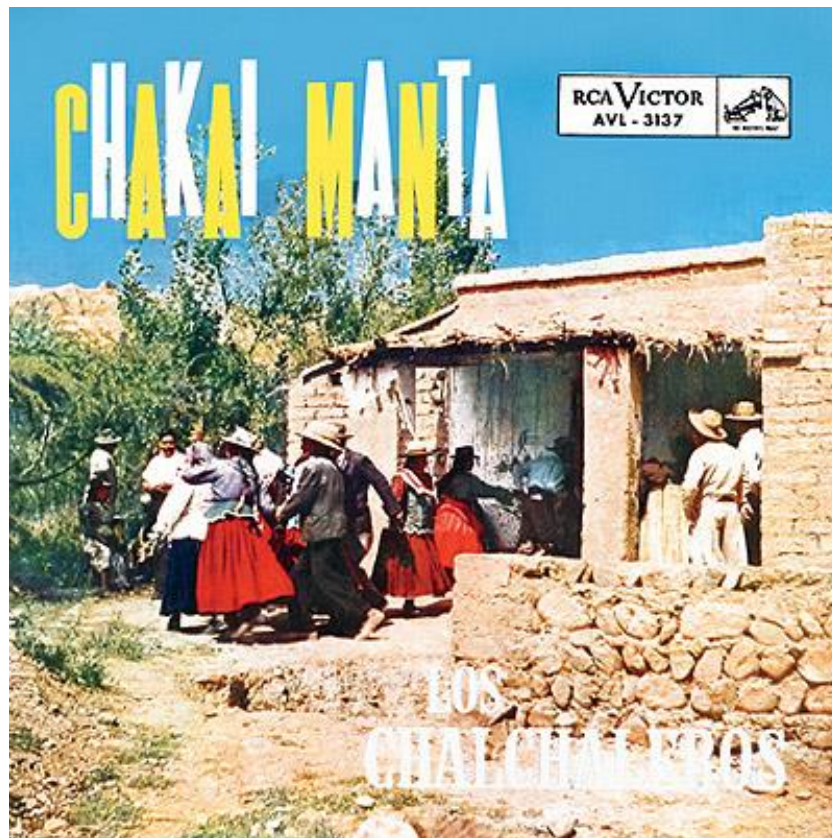


FIGURA 3. Los Chalchaleros, “Chakai Manta”, RCA Víctor, 1958

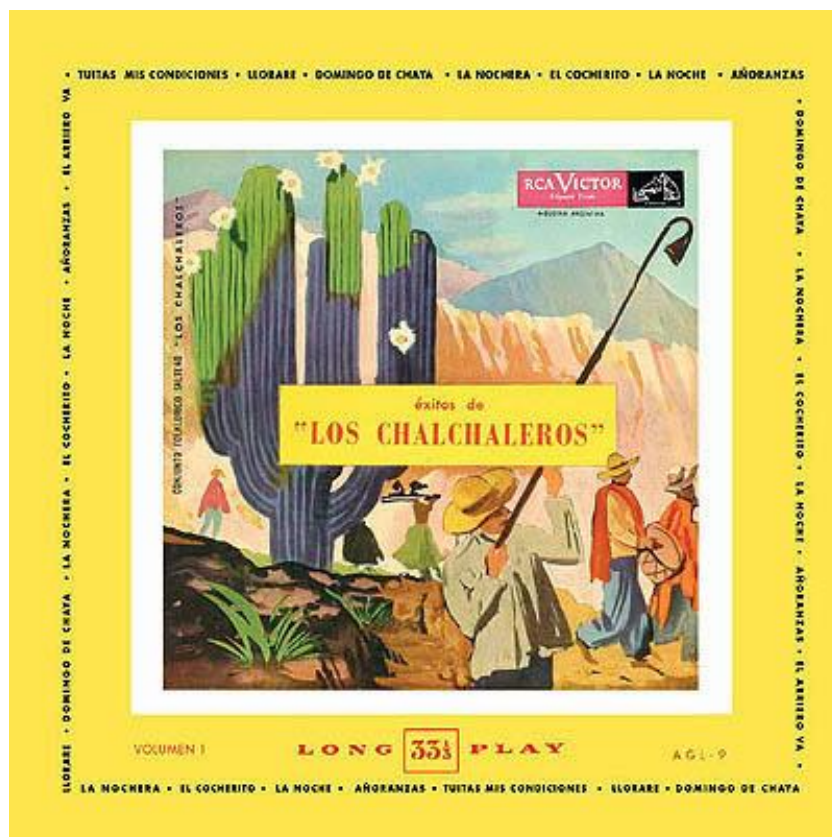


FIGURA 4. Los Chalchaleros, “Éxitos de Los Chalchaleros”, Volúmen 1 y 2, RCA Víctor, 1953-1956.

En el disco Chakai Manta, Los Chalchaleros se presentaban como un grupo folklórico salteño que canta “a los cuatro puntos cardinales”. Sin embargo, los ritmos y las temáticas que se incluyeron en este disco se restringían a la zamba, la chacarera y la cueca y en las canciones sólo se hacía referencia a las regiones del noroeste y Cuyo: a “los pagos de Tucumán”, Chaquivil, la sierra del Aconquija o a las mañanitas mendocinas. Esta selección geográfica de un pretendido folklore nacional se replicaba de modo extendido entre los distintos artistas del boom del folklore e incluso, se remontaba a Atahualpa Yupanqui. Como ha demostrado Yolanda Fabiola Orquera, para Yupanqui la música del pueblo se recortaba en dos sentidos, uno de carácter social, vinculado con la pobreza y el trabajo y otro, de carácter geográfico centrado en el paisaje del “Ande” en el que las “zambas y vidalas construyen un campo representacional centrado en torno al paisaje calchaquí”.<sup>51</sup>

Esta tradición selectiva tendió a excluir en sus referencias musicales a la música mesopotámica, y en especial al chamamé. Siguiendo a Pérez Bugallo, este reservorio cultural fue negado por ser “bandera de desorden”: su carácter festivo, su exotismo, su filiación con lo guaraní y lo jesuita, lo hacía portador de una cultura que se interpretaba como degradada. Fue por eso que esta música permaneció olvidada y desconocida para el aparato de difusión comercial durante el llamado *boom* de la música nativista.<sup>52</sup> Con todo, los intérpretes más reconocidos podían llegar, eventualmente, a incluir ritmos litoraleños en sus representaciones. Pero la difusión de esas canciones llegaba mediatizada al gran público con los giros y cadencias de la sonoridad nortea. Este fue el caso, por ejemplo, del rasguido doble “El rancho e’ la cambicha” del correntino Mario Millán Medina y popularizada en los años cuarenta por Antonio Tormo.<sup>53</sup> Esta canción que tenía entre sus rasgos más característicos el uso del acordeón, cuando fue difundida por el cantante mendocino se hizo con los punteos de guitarra típicos de la tonada cuyana. Sin embargo el acordeón, un instrumento emblema del litoral aunque poco asociado a las tradiciones criollas y de amplia difusión en el Paraguay y Brasil, fue eliminado por completo de la interpretación.<sup>54</sup> Otras canciones mesopotámicas también se infiltraron en el movimiento nativista, pero siempre sufrieron este tipo de

---

<sup>51</sup> Yolanda Fabiola Orquera, “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino” en *Studies in Latin American Popular Culture*, n° 27, 2008, p. 195.

<sup>52</sup> Rubén Pérez Bugallo, *El Chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008.

<sup>53</sup> “El rancho e’ la cambicha”, Autor: Mario Millán Medina, Intérprete: Antonio Tormo, RCA, Registrada en 1950.

<sup>54</sup> Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Buenos Aires, Ediciones Recovecos, 2009, pp. 120-121.

modificaciones. Este fue el caso del rasguido doble “Puente Pexoa”. Compuesto por el chamamecero Mario del Tránsito Cocomarola en 1953, pasó desapercibido hasta que diez años después fue popularizado por Los Trovadores del Norte.<sup>55</sup> Lo mismo aconteció con la polka “Qué linda es mi bandera” del argentino-paraguayo Oscar Cardozo Ocampo que comenzó a ser reconocida cuando el salteño Jaime Dávalos la tomó para musicalizar la letra de la “Canción para mi pueblo joven” y se convirtió en un éxito de la mano del grupo Los de Salta.<sup>56</sup> También Ramón Ayala, un compositor oriundo de la provincia de Misiones, fue grabado por numerosos artistas, en especial Mercedes Sosa quien popularizó muchas de sus composiciones. Sin embargo Ayala recién fue llamado en 1976 por las compañías discográficas para grabar su “voz misteriosa como el monte”.<sup>57</sup>

### 3.2. “Canciones con fundamento”: folklore, militancia y anticosmopolitismo musical

El movimiento folklórico no reparó en estas omisiones regionales y tomó como natural la selección musical que se difundía como sinónimo de lo nacional. En cambio, un grupo de músicos oriundos en su mayoría de Mendoza comenzó a cuestionar la creciente comercialización a la que asistía el movimiento nativista y reclamó por un folklore denunciador y militante. El 11 de febrero de 1963, músicos y poetas mendocinos como Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Pedro Horacio Tusoli junto con la cantante tucumana Mercedes Sosa, realizaron un concierto en el Círculo de Periodistas de la ciudad de Mendoza en el que volvieron público el manifiesto fundacional del Movimiento Nuevo Cancionero que pregonaba por “la búsqueda de una música nacional de contenido popular”.<sup>58</sup> El manifiesto tenía una doble propuesta: por un lado, revertir la predominancia cultural de Buenos Aires y, por el otro, renovar la poesía y la música folklórica para convertirla en un canto militante. Se recuperaba el tópico de una Argentina dividida y se denunciaba el dualismo cultural entre una Argentina auténtica encarnada en el interior y otra falsa

<sup>55</sup> “Puente Pexoa”, Autor: Mario del Tránsito Cocomarola, Intérprete: Los Trovadores del Norte, Registrada en *Puente Pexoa*, CBS, 1964.

<sup>56</sup> Los de Salta, “Canción para mi pueblo joven”, *Desde el alma*, RCA, 1966. La excepción a esto la constituye la cantante correntina Ramona Galarza que logró incorporarse al circuito comercial de los grandes festivales y el acordeonista Raúl Barboza que accedió a los grandes escenarios de la mano del célebre Ariel Ramírez.

<sup>57</sup> Martín Graziano, “Ramón Ayala. La voz del monte”, *La Pulseada*, 16 de septiembre de 2011, en <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=2499> Última visita 4 de febrero de 2014.

<sup>58</sup> Esta cita y las siguientes corresponden al Manifiesto del Movimiento del Nuevo Cancionero disponible en <http://www.mercedessosa.com.ar/con/nuevocancionero.htm>, última visita 21/10/2013.

apostada en Buenos Aires. Por esto, los firmantes proclamaban la necesidad de revertir la deformación “geosociológica del país”, es decir, la preeminencia cultural, política, social y económica de Buenos Aires que también se manifestaba en la música a partir del tango ya que, según alegaban, se había convertido en la “canción popular por definición”. Para los manifestantes, este hecho había relegado a la cultura musical “de nuestro pueblo” y en su lugar divulgaba una imagen del “país de tarjeta postal, farolito mediante, ajeno a la sangre y al destino de su gente”. Esta predominancia producida por el dominio político de Buenos Aires había cercenado el espíritu nacional acentuando el “rostro sin alma” de una “fachada portuaria” que hacía del tango mercantilizado y destinado al consumo de exportación la imagen de un país falso. Sin embargo, no se trataba de un manifiesto en contra del tango, para los firmantes la división entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular de raíz folklórica no era tan preocupante como la llegada del pop internacional que era entendida como la “invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos”.

Por otro lado, la propuesta de dar con una música nacional de raíz popular que “expresé al país en su totalidad humana y regional” requería de una renovación en las formas folklóricas. El manifiesto planteaba que era necesario salir de la mera recopilación de coplas y melodías populares y del canon tradicional de un folklore que no tenía “ninguna vigencia para el hombre que construía el país y fijaba día a día su realidad”. Recuperando las experiencias pasadas de Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna, para Tejada Gómez y el resto del grupo, el folklore debía abandonar la edulcorada descripción paisajística y geográfica para convertirse en un instrumento de denuncia social, cuestión que se reforzaba por la vinculación que muchos de los músicos tenían con el Partido Comunista.<sup>59</sup> Recuperando la prosa hernandiana, los nuevocancionistas pregonaban por un “canto con fundamento”, expresión que fue recuperada por Mercedes Sosa en su disco larga duración *Canciones con fundamento* de 1965.<sup>60</sup>

Era un argumento generacional el que pretendía legitimar las propuestas del grupo que, sin renegar de la tradición, se sentía convocado a aportarle al folklore “el tributo creador de las nuevas generaciones”. Esto suponía, según palabras de Mercedes Sosa,

---

<sup>59</sup> Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Mercedes Sosa y Oscar Matus eran militantes activos del Partido Comunista.

<sup>60</sup> Mercedes Sosa, “Canciones con fundamento”, En el Martín Fierro, José Hernández advertía: “Procuren, si son cantores, / el cantar con sentimiento/ no templen el instrumento/por sólo el gusto de hablar/ y acostúmbrense a cantar/ en cosas de jundamento”, *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 187.

soltarse del “folklore barato y adormecido de tantos años” para “renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy”.<sup>61</sup>

Paradójicamente, el manifiesto ubicaba a la ciudad de Buenos Aires como el espacio de realización de estos postulados. De este modo, la crítica a la ciudad cosmopolita se solapaba con la importancia que había tenido luego de la “tercera fundación” en la difusión de la música provinciana. Esta vez, la desproporción poblacional de Buenos Aires que se volvió aún más evidente luego de los movimientos migratorios posteriores a las décadas del treinta y el cuarenta, no tuvo por parte de los nuevocancionistas la interpretación pesimista de un Ezequiel Martínez Estrada, sino que fue interpretada como un proceso positivo que hizo posible que los porteños tomaran conocimiento de “ese ser del país que es irreversible”.<sup>62</sup> Al mismo tiempo, el itinerario de los consumos folklóricos que el manifiesto trazaba resultaba idéntico a los recorridos de sus músicos y poetas quienes no alcanzaron notoriedad y relevancia en la escena de la canción vernácula sino hasta que se radicaron en Buenos Aires en 1964.

Aunque esta utilización política del folklore no era una novedad en la historia local, hacia el fin de la década del sesenta la transformación de sentido que tuvo el consumo del folklore en la ciudad resultó original.<sup>63</sup> La llegada de diferentes músicos folklóricos a la capital y la creciente vinculación de la música nativa con consignas políticas revolucionarias despegaron al folklore de su función memorialista como evocación nostálgica del pago lejano por parte de los sectores populares inmigrados para pasar a servir de instrumento de activación política de las clases medias.

Este proceso también estuvo acompañado de una politización del folklore más amplia. Muchos músicos folkloristas promulgaron a partir de la segunda mitad de los años sesenta un canto “para el cambio social” que retroalimentó y musicalizó a esta politización juvenil. Como ha identificado Carlos Molinero, a partir de 1966 y en especial a partir del Cordobazo, se multiplicaron los artistas y los cancioneros con contenido militante.<sup>64</sup> En lugar de encontrar casos aislados como habían sido Atahualpa Yupanqui u Horacio Guarany, los planteos político-sociales vinculados a la recuperación de la tradición indígena, la denuncia de la desigualdad social, los

---

<sup>61</sup> Mercedes Sosa citado en María Inés García, *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2009, p. 79.

<sup>62</sup> Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2001.

<sup>63</sup> O. Chamosa, *Breve historia del folclore argentino...;* Alejandro Cattaruzza, “¿Qué historias serán las nuestras? Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista argentino (1925-1950)”, mimeo.

<sup>64</sup> C. Molinero, *Militancia de la canción...*

llamamientos a la revolución y la apelación a una Latinoamérica hermanada fueron temas recurrentes entre los músicos del nuevo cancionero pero también entre nuevos artistas “comprometidos” como Cesar Isella, Jorge Cafrune, Víctor Heredia, José Larralde, Los Trovadores, Chango Farías Gómez, los uruguayos Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa o los chilenos Víctor Jara o Quilapayún, de gran repercusión en el país. Como Viglietti sugería en su disco *Canciones para el hombre nuevo* de 1968, la guitarra también podía ser activada como un fusil.<sup>65</sup>

Por su parte, en la política también se asistía a un proceso de folklorización. En la izquierda marxista, en especial en el Partido Comunista, la cuestión musical era un tema de intenso debate. Tempranamente, la fracción juvenil del partido problematizaba en 1964 la llegada de los ritmos anglosajones. En *Juventud*, el órgano de la Federación Juvenil Comunista, se cuestionaba que la nueva ola, el rock y el twist con sus “sonidos sorprendentes y agradables”, “determinan un real control de la formación de los gustos populares, es decir un control de la formación del pueblo en un aspecto más importante del que se supone” y “nos sitúa en ambientes sofisticados, en especial, de gran producción musical y predisponen a toda la muchachada a bailar como si estuvieran en Martinica o Miami [...] aunque estén en Avellaneda o San Telmo.” Para los redactores de la revista, eran argentinos que colaboraban “desde las ‘altas esferas’, los responsables de la “invasión foránea” y la “intromisión” de los “norteamericanos [que] coherentes con su política de dominio, tratan de mantener la ‘american way of life’ en Latinoamérica [...] y tratan de dominar la vida musical de nuestro pueblo, comenzando por nuestros jóvenes”.<sup>66</sup>

En ese mismo número de *Juventud*, se planteaba la posibilidad de prohibir al rock y al twist en los bailes en tanto contenían un sentido “cultural proimperialista” que imponía una “forma de estandarizarnos” y de “hacernos perder nuestras características propias de argentinos”.<sup>67</sup> En un contexto de creciente pérdida de afiliados, la Federación Juvenil Comunista realizaba concesiones para evitar que sus militantes desertaran hacia nuevas organizaciones políticas y por esto concluían que si vetaban al rock de sus fiestas “no entrará el imperialismo [...] pero tampoco entrarán los jóvenes”.<sup>68</sup> No obstante se destacaba que era imprescindible privilegiar la música que “levante al ser

---

<sup>65</sup> Vania Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

<sup>66</sup> “¿Qué bailan en carnaval?”, *Juventud Órgano de la Federación Juvenil Comunista*, año XVII, nº 2, 3 de febrero de 1964, p. 8

<sup>67</sup> “¿Qué bailan en carnaval?”, p. 9

<sup>68</sup> “¿Qué bailan en carnaval?”, p. 9

nacional”.<sup>69</sup> Por esto, la música de raíz folklórica venía a cumplir un papel central porque según el órgano juvenil del partido, “nos habla de un país real, de las luchas del cañero, del hachero, del mensú [...]”.<sup>70</sup> Además de los bailes, las diversas actividades juveniles organizadas por la Federación Juvenil Comunista como *picnics*, fiestas, peñas y guitarreadas, fueron musicalizadas principalmente con folklore y tango.<sup>71</sup>

Asimismo, varios números de *Cuadernos de Cultura*, el órgano de los intelectuales comunistas, estuvieron dedicados a la canción popular, en especial al tango y al folklore.<sup>72</sup> Si bien la tradición internacionalista del Partido Comunista matizaba la crítica a la llegada de productos culturales extranjeros, con tono de alarma se advertía sobre los “ídolos falsos de la canción popular”<sup>73</sup> y la “avalancha de ritmos extraños, del cosmopolitismo de músicas y canciones impuestas desde afuera y apoyadas por las empresas grabadoras”.<sup>74</sup> En un debate sobre “lo popular en el arte”, el cineasta Rodolfo Torrado declaraba que

[...] siempre hubo canciones extranjeras que fueron cantadas aquí, siempre hubo orquestas de jazz, no nos alarma el hecho de que la juventud tome el camino de los conjuntos beats. Todo el mundo tiene el derecho a ejercitar la forma de expresión que quiera. Pero de allí a que todo ello se tome como una obligatoriedad y se destruya un lenguaje nacional, se postergue al músico que crea lo nacional –y me refiero también al folklore- para darle lugar primordial a lo otro, hay mucha distancia.<sup>75</sup>

Para los intelectuales del Partido Comunista, la valorización del cancionero popular resultaba fundamental para la “profundización liberadora del pueblo argentino” y su emancipación “política, social y económica del imperialismo”. Esta lucha suponía, por un lado, combatir las “estridentes musicales de esa extranjería apática que nos

<sup>69</sup> “¿Qué bailan en carnaval?”, p. 8.

<sup>70</sup> “El folklore y la juventud”, *Juventud. Órgano de la Federación Juvenil Comunista*, año XXII, n° 5 (347), 23 de abril de 1969.

<sup>71</sup> “Actividades juveniles para una campaña de masas”, *Juventud. Órgano de la Federación Juvenil Comunista*, año XXII, n° 8 (350), 18 de junio de 1969 ; “El 21: Gran Pic - Nic juvenil unitario, festivo y de lucha”, *Juventud. Órgano de la Federación Juvenil Comunista*, año XXII, n° 12 (354), 5 de septiembre de 1969; “Fue un gran pic-nic, festivo y de lucha”, *Juventud. Órgano de la Federación Juvenil Comunista*, año XXII, n° 13, 26 de septiembre de 1969.

<sup>72</sup> Agustín Cuzzani, “Notas sobre el tango como testigo del hombre y de su medio”, *Cuadernos de Cultura*, n° 4, marzo-abril 1968, pp. 83-86; Carlos Míguez, “La formación de una nueva cultura”, *Cuadernos de Cultura*, n° 9, enero-febrero, 1969, pp. 14-20; Osvaldo Pugliese, Arturo Penon, Julio Camillioni, Horacio Pardo, H. Isusi, Oscar Pino, Francisco Linares, “El Tango: ¿Muerte o Resurrección?”, *Cuadernos de Cultura*, n° 10, marzo-abril 1969, pp. 19-39; “La sociedad burguesa y la juventud”, *Cuadernos de Cultura*, n° 13, septiembre-octubre 1969, pp. 89-98; Armando Tejada Gómez, Ariel Bignami, Bernardo Di Vruno, Chango Ordóñez, Rodolfo Torrado, Arturo Penon, “¿Qué es lo popular en el arte?”, *Cuadernos de Cultura*, n° 18, julio-agosto 1970, pp. 64-86; Domingo Renato Cruz, “El Folklore”, *Cuadernos de Cultura*, n° 19, septiembre-octubre 1970, pp. 25-39 .

<sup>73</sup> Ariel Bignani, coloquio sobre “¿Qué es lo popular en el arte?”, *Cuadernos de Cultura*, n° 18, julio-agosto, 1970, p. 69.

<sup>74</sup> “El Tango: ¿Muerte o Resurrección?”, *Cuadernos de Cultura*, n° 10, marzo-abril 1969, p. 24.

<sup>75</sup> “¿Qué es lo popular en el arte?”, *Cuadernos de Cultura*, n° 18, julio-agosto, 1971, p. 79.

imponen a diario las emisoras encadenadas a los intereses de la oligarquía y el imperialismo corruptor” y, por el otro, atacar al “embate sincronizado de los vendedores del ruido beat con el que alienan a ciertos sectores juveniles a los que tratan de seducir con el triunfo millonario de Los Beatles”.<sup>76</sup>

Por otra parte, aquellos más inclinados a adscribir a las consignas del peronismo de izquierda fueron menos laxos en sus concesiones culturales. Como ejemplo, el *best-seller* Juan José Hernández Arregui en sintonía con los argumentos de *La hora de los hornos* alertaba sobre los efectos del “escaparate multicolor de los abalorios y baratijas de las metrópolis” y argüía que los consumos culturales importados por una oligarquía extranjerizante venían a dar con la disolución de las costumbres y el apagamiento de los valores culturales.<sup>77</sup> Y prevenía contra “la pavota idolatría, especialmente en la juventud, que es la edad de la imitación, sobre la supremacía cultural de las metrópolis”. Recuperando un documento publicado por la Confederación General del Trabajo en 1965 “a propósito de la invasión foránea”, explicaba que la penetración cultural en los pueblos funcionaba a través del “atentado contra sus esencias folklóricas, destruyendo su ser nacional y promoviendo que parte de su juventud se deje arrastrar por las corrientes foráneas de la música, vestimentas y costumbres que los convierten en híbridos sin personalidad”.<sup>78</sup>

Según los recuerdos de los músicos y productores de rock, una mezcla de desprecio, desinterés y silencio se conjugaba en la evaluación de su producción por parte de las agrupaciones políticas y los jóvenes militantes. Para Pedro Pujó del sello discográfico Mandioca, el rechazo de la izquierda se centraba en la crítica a la “transculturación”, lo mismo argumentaba el “cuevero” Pipo Lernoud, para quien el rock era visto como la “cabeza de playa del imperialismo”.<sup>79</sup> En cambio, los músicos Jorge Durietz y Claudio Gabis enfatizaban que la principal crítica se fundaba en su negativa a comprometerse en términos políticos.<sup>80</sup> El guitarrista de Pedro y Pablo, recuerda que su música

se evaluaba mal [...] Yo me acuerdo haber ido a un par de reuniones de amigos, estudiantes, inclusive ex compañeros de colegio que me hablaban que tenía que entrar a

<sup>76</sup> Domingo Renato Cruz, “El folklore”, *Cuadernos de Cultura*, n° 19, septiembre-octubre 1970, p. 38.

<sup>77</sup> Juan José Hernández Arregui, *Nacionalismo y liberación. Metrópolis y colonias en la era del imperialismo*, Ediciones Hachea, Buenos Aires, 1969, p. 187

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>79</sup> “Circuito 66”, Entrevista a “Pipo” Lernoud en Ezequiel Ábalos, *Rock de acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*, Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2009.

p. 89.

<sup>80</sup> Entrevista personal con Pedro Pujó, 11 de agosto de 2011.



militar. Y me traían libros del Che Guevara para que leyera y me invitaban a reuniones donde se hablaba y se definían las cosas de acuerdo al nivel de conciencia política que tenían, y a mí me resbalaba, y aparte yo no quería agarrar un arma y ahí proponían la lucha armada. Yo me borré de la lucha armada, y Miguel [Cantilo] también [...] La “Marcha de la bronca” termina diciendo “bronca sin fusiles y sin bombas” y esa frase nos condenaba a ser opositores de la revolución.<sup>81</sup>

Para el guitarrista de Manal, Claudio Gabis, también fue la falta de definición política lo que alejó a los rockeros de los jóvenes universitarios politizados. Para él,

esa falta de politización hizo que prácticamente ningún universitario de la época nos diera pelota o nos respetara. Estaban en otra cosa, consumían Paco Ibañez, el folklore progresivo argentino con las letras reivindicativas de lo indígena, de lo autóctono y la revolución y nosotros creíamos que la cosa venía de otro lado. Creíamos en la revolución y el cambio, pero no había una tendencia política que nos representara [...] considerábamos que esa política formaba parte de un orden caduco.

Matizando su argumento, Gabis reconoce que Rodolfo Walsh, “Pirí” Lugones y “Paco” Urondo pese a estar “muy comprometidos con la política de la época” se habían “fascinado” con su música. El vínculo de estos intelectuales con el grupo Manal se había forjado por intermedio de Jorge Álvarez quien, como se ha visto en el capítulo 1, sumó a su prolífica labor de editor de libros la de editor discográfico. Para Gabis, pese a que luego “siguieron su camino normal”, es decir, se vincularon a Montoneros, la admiración que según él sentían por su música se explica porque “en el caso de grupos como Manal [ellos] vislumbraron una cosa auténticamente propia”.<sup>82</sup>

### 3.3. Un “rock de las pampas”: hacia la formación de un rock nacional

Hacia el final de la década, seguidores y productores de rock, incluidos músicos y periodistas especializados, comenzaron a predicar por un “rock nacional”. El ímpetu cosmopolita de los primeros años se estaba desdibujando a favor de una imagen del rock con color local y ajustada a lo que llamaban la “Argentina real”.<sup>83</sup> El proyecto de “nacionalización” del rock en Argentina se disputaba en distintos frentes. En el ámbito interno, se correspondió con las transformaciones ideológicas y políticas de una buena parte de la juventud urbana que se identificó con una retórica revolucionaria de corte nacional y reactiva ante lo que consideraban el extranjerismo disolvente del imperialismo norteamericano. Lo nacional en el rock pretendía otorgarle legitimidad a un producto musical constitutivamente híbrido.

<sup>81</sup> Entrevista personal con Jorge Durietz, 13 de febrero de 2013.

<sup>82</sup> Entrevista personal con Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012.

<sup>83</sup> Daniel Ripoll, “La música pop Argentina”, *Pelo*, n° 1, febrero 1970, p. 3; Daniel Ripoll, “Los superhombres”, *Pelo*, n° 9, octubre de 1970, p. 6; Osvaldo Daniel Ripoll, “Los genios en peligro”, *Pelo*, n° 10, noviembre 1970, p. 4

Por otra parte, la intención de desvincularse de las metrópolis productoras de una supuesta versión original del rock, coincidió con búsquedas similares entre las múltiples versiones locales de los países latinoamericanos que también habían tomado como propio el nuevo sonido urbano de las jóvenes generaciones.<sup>84</sup> De modo que la búsqueda de una especificidad nacional también cobró sentido en el contexto regional. México, Colombia, Brasil, Chile y Uruguay eran los casos más destacados de países latinos que contaban con grupos de rock locales que poseían un repertorio propio de canciones que, en el cambio de década, también comenzaban a ser pensadas en clave nacional.

En estos países, lo nacional en el rock se definió a partir de la cuestión idiomática y la inclusión de ritmos e instrumentos autóctonos, en especial andinos y afroamericanos. Con excepción de México, donde el rock de “La Onda Chicana” mantuvo al inglés como *lingua franca*, el uso del castellano vino a contestar la supremacía del inglés y a cuestionar la creencia de que el ritmo del rock se llevaba mal con la métrica y la entonación del español.<sup>85</sup> Por otro lado, la inclusión de ritmos e instrumentos nativos en numerosos grupos daba cuenta de la presencia del indígena y el africano en la cultura latina. Se comenzaron a incluir quenás, sikuris, timbales, congas y bongos que se superponían con las guitarras, bajos y baterías eléctricos del rock angloamericano. En Uruguay, el rock se fusionó con el candombe, la murga y la milonga, en Brasil con el samba y la bossa nova, en México con la salsa y los ritmos caribeños, en Colombia con la cumbia, el currulao, el porro y, al igual que en Chile, con los sonidos andinos. En lo que respecta a la lírica de las canciones, en casos como

---

<sup>84</sup> Eric Zolov, *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*, Berkeley, University of California Press, 1999; Eric Zolov, “La onda chicana: Mexico’s Forgotten Rock Counterculture,” en Deborah Pacini, Eric Zolov, Héctor Fernández-L’Hoeste (eds.), *Rockin’ Las Américas: Rock Music Cultures Across Latin & Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 22-42; Leu Lorraine, *Brazilian popular music. Caetano Veloso and the regeneration of tradition*, Cornwall, Ashgate, 2006; Celso F. Favaretto, *Tropicalia: alegoria, alegría*, San Pablo, Kairós, 1979; Hernando Cepeda, “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta”, *Tábula Rasa*, Bogotá, n° 9, Julio-diciembre 2008, pp. 313-333; Hernando Cepeda, “El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta”, *Memoria y Sociedad*, n° 12, Julio-diciembre 2008, pp. 95-106; Fabio Salas Zúliga, *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003; Freddy Stock, *Los caminos que se abren. La vida mágica de los Jaivas*, Santiago de Chile, Editorial Grijalbo, 2002; Abril Trigo, “The politics and Anti-Politics of Uruguayan rock” en Deborah Pacini, Eric Zolov, Héctor Fernández-L’Hoeste (eds.), *Rockin’ las Américas: The global politics of rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004

<sup>85</sup> Como ha explicado Eric Zolov, la cercanía cultural y geográfica de México con Estados Unidos mantuvo la hegemonía del inglés no sólo porque existía la posibilidad de hacer presentaciones en vivo frente a un público angloparlante sino también porque el uso del inglés se configuró como una forma de trasgresión al nacionalismo mexicano. Eric Zolov, “La onda chicana: Mexico’s Forgotten Rock Counterculture” en *Rockin’ Las Américas: Rock Music Cultures Across Latin & Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004, pp. 22-42.

Colombia y Chile, lo nacional también se vinculó con un repertorio realista que daba cuenta de las desigualdades sociales y la vida del campesino. A su manera, como pregonaba el tropicalismo brasileiro, cada uno de los países latinos emprendió un “canibalismo cultural” en el que lo foráneo se “devoraba” selectivamente y se aprovechaba para la producción de una cultura nacional renovada.<sup>86</sup>

En Argentina, el uso del español y en especial del “idioma de los argentinos” con su voceo y su particular acento, fue el principal recurso para otorgar identidad local al género. Si bien la utilización del castellano fue relativamente temprana en comparación con el resto de la región, en 1970 algunos grupos todavía seguían cantando en inglés. El Trío Galleta era uno de estos conjuntos y en el tercer número de la revista *Pelo* hizo una serie de declaraciones polémicas sobre la cuestión del idioma que despertó la rancura de los lectores del mensuario.<sup>87</sup> Los miembros del grupo, Carlos Iturbide, Juan Carlos Saporiti y Aníbal Contursi, quien ocultaba su herencia tanguera haciéndose llamar Aníbal Conte, declararon a la revista su negativa a cantar en castellano y a componer temas propios. Preferían cantar en inglés y hacer *covers* de Credence o The Doors porque para ellos en Argentina “estamos atrasados diez años” y “los de allá nos van a ganar siempre”. Además negaban que existiera una “música beat nacional” e irónicamente alegaban que “el día que hagamos algo por la música argentina vamos a componer una linda zamba”. Su desdén por reconocerle al rock la nacionalidad argentina los llevaba a afirmar que cuando logran componer un éxito que tuviera la profesionalidad de los norteamericanos se iban a ir del país.

En los números siguientes de *Pelo*, el correo de lectores se encendió con manifestaciones nacionalistas sobre el rock local.<sup>88</sup> Si bien se reconocía cierto retraso respecto de la música extranjera, se le reprochaba al trío no invertir su esfuerzo y talento en el “desarrollo de la música Argentina” y mantenerse “dependientes” a referencias

<sup>86</sup> Christopher Dunn, *Brutality garden. Tropicalia and the emergence of a Brazilian counterculture*, Chapel Hill, The University of North Carolina, 2001.

<sup>87</sup> Ésta y las siguientes citas, corresponden a “El trío vale 1.000.000”, *Pelo*, nº 3, abril 1970, s/p.

<sup>88</sup> Rodolfo Claudio Santoro, “Correo: El Trío Galleta la música complaciente”, *Pelo*, nº 4, mayo de 1970, p. 54; “Correo: ¿Pajarito es malo y Litto puro grupo?”, *Pelo*, nº 4, mayo de 1970, p. 54; Agustín Schade, “Correo: No entiendo”, *Pelo*, nº 4, mayo de 1970, p. 54; “El trío Galleta contesta 2 cartas”, *Pelo*, nº 5, junio de 1970, p. 51; Enrique Antonio Merccioli, “Correo: hacen cosas fáciles”, *Pelo*, nº 5, junio de 1970, p. 54; Agustín Schade, “Correo: No entiendo”, *Pelo*, nº 5, junio de 1970, p. 54; Adolfo Strappa, “Correo: Trío Galleta. Hay que echarlos a patadas”, *Pelo*, nº 6, julio de 1970, p. 44; Rodolfo Claudio Santoro, “Correo: Se ponen en genios”, *Pelo*, nº 6, julio de 1970, p. 44; Jorge A. Paganini, “Iturbide sí, Javier no”, *Pelo*, nº 6, julio de 1970, p. 44; “Correo: Goffimen da la cara”, *Pelo*, nº 6, julio de 1970, p. 44; Grace K. Williams, “Correo: Galleta/Bisso/Manal”, *Pelo*, nº 7, agosto 1970, p. 55.

extranjeras.<sup>89</sup> Los lectores de la revista destacaban, en contraposición, la labor de Almendra, Los Gatos y Manal que eran grupos “evidentemente nacionales” que “con su esfuerzo y talento” daban a “nuestra música pop la evolución necesaria”. Una metáfora geográfica se puso en el centro del debate, ¿podían “los hijos de las pampas” tener un “movimiento beat propio”? En otras palabras, ¿era posible hacer del rock porteño un producto cultural nacional? Para contestar afirmativamente, se remontaban al pasado extranjero de otros géneros locales. Al respecto, uno de los lectores le contestaba al baterista del trío,

[...] no veo por qué no se puede hablar del pop como algo nuestro. El folklore al que vos te referís es casi totalmente importado de España y, sólo en la Puna cobran importancia los elementos indígenas. En el tango porteño entran elementos de los más heterogéneos, tanto en su música como su letra, lo que es característico de nuestra cosmopolita Buenos Aires. Por supuesto que esto no les quita trascendencia. Tampoco el jazz, blues, rock, etc., son totalmente oriundos de USA y mucho menos de Inglaterra. Sus remotos orígenes se pierden en el África negra.<sup>90</sup>

Para los integrantes del trío, que en otro magazine habían declarado que hacer beat en la Argentina sería “como pretender que en Inglaterra nacieran tangos”, le recomendaban a los lectores, en respuesta a las críticas publicadas en *Pelo*, que compararan a grupos como “Revival, Blood, Sweat and Tears, The Beatles, Aretha, Cream” con los “nacionales” y a partir de la confrontación ratificaban su argumento explicando que “para los hijos de las pampas tenemos nuestro muy buen folklore y nuestra música nacional: EL TANGO. El beat, el twist, el soul, el rock y la mar en coche provienen de afuera, o sea: hagámosla como tal o ejecutemos nuestra música”.<sup>91</sup>

Recuperando los argumentos nacionalizantes de *Pelo* sobre el rock local, los lectores de la revista pretendían expandir las fronteras del rock. En el cambio de década, ya no se trataba, como se ha visto en el capítulo anterior, de otorgarle identidad musical a la ciudad de Buenos Aires, sino al país entero; y para esto, resultaba necesario modificar el apelativo del género. La categoría “beat” ya no resultaba satisfactoria y debía ser reemplazada por la de “música pop” o “música popular argentina”. Así, a la pretensión de nacionalizar al rock se sumaba la de popularizarlo. De modo que al hablar de un rock “nacional” y “popular”, músicos y periodistas de rock, se apropiaron de categorías interpretativas de gran circulación para comprender su propia práctica. Con

<sup>89</sup> Rodolfo Claudio Santoro, “Correo de Lectores: El Trío Galleta la música complaciente”, *Pelo*, n° 4, mayo de 1970, p. 54.

<sup>90</sup> “Se ponen en genios”, *Pelo*, n° 6, julio de 1970, p. 44.

<sup>91</sup> “Trío Galleta. Vida de negros”, *Siete Días*, n° 165, 6 de julio de 1970, p. 64; “El trío Galleta contesta 2 cartas”, *Pelo*, junio de 1970, n° 5, p. 51 (El destacado corresponde al original).

todo, el sentido de estos conceptos no era unívoco y dependía de quien los enunciara. Por ejemplo, para músicos como Carlos Bisso y su Conexión n° 5, un grupo tildado de “comercial” que cantaba en inglés, los límites entre popular, nacional y extranjero eran lábiles. Para ellos, la suya era una “música popular, para el país aunque cantemos en inglés” y justificaban que no componían canciones originales porque “ejecutamos tal como fueron pensados en su lugar de origen” y aunque se intercalen “arreglos excepcionales” de los músicos, “no deja de ser música foránea”.<sup>92</sup> Para el Trío Galleta, la ausencia de color local no impedía que se pretendieran populares y proclamaban que la suya no era “música comercial, sino popular”.<sup>93</sup> Lo popular se definía en función de la cantidad de público que asistía a los conciertos y advertían que para llegar a la masividad resultaba necesario no “intelectualizar” las letras para poder ser comprendidos por todos. Era su pretendida simplicidad lo que les hacía diferenciarse de Almendra o Manal que, aunque “lo que hacen puede ser arte para ellos, [...] no es popular” porque “no llega a toda la gente” y remataban su argumento afirmando que “si no es masivo, no es arte”.<sup>94</sup>

En cambio, para los grupos pioneros como Los Gatos, Almendra, Manal, Moris o Arco Iris, considerados como el “buen” rock, lo nacional y lo popular se definía por la autenticidad y no importaba cuán extendido fuera su público porque siempre podían remitir a los primeros años cuando “los que nos escuchaban eran muchos menos”.<sup>95</sup> La reivindicación de lo “no comercial” como criterio de composición artístico volvía a ponerse en el centro del debate en la definición de lo nacional. Para estos músicos, alejarse de la industria musical, de las grabadoras y distribuidoras internacionales, de su control del mercado musical y de la influencia que tenían en la formación de los gustos culturales del público se configuraba como la única posibilidad de crear una producción local auténtica. En este sentido, el cantante Moris afirmaba que resultaba necesario ir contra la “música de entretenimiento” para hacer de la música un arte “popular”.<sup>96</sup>

De modo que la originalidad compositiva, la honestidad en privilegiar el propio arte a los requerimientos de la industria del disco y el espectáculo, el rechazo a copiar “hits importados” y el uso del castellano, se delinearon como los primeros componentes

---

<sup>92</sup> “Cinco en corto circuito”, *Siete Días*, n° 167, 20 de julio de 1970, p. 43.

<sup>93</sup> “Trío Galleta. Vida de negros”, *Siete días*, n° 164, 6 de julio de 1970, p. 64.

<sup>94</sup> “Trío Galleta. Vida de negros”, *Siete días*, n° 164, 6 de julio de 1970, p. 64.

<sup>95</sup> Ciro Fogliatta tecladista de Los Gatos en “Los Gatos están cansados”, en *Pelo*, n° 1, febrero 1970, p. 20

<sup>96</sup> “Moris y los hambrientos muertos”, *Pelo*, n° 9, octubre 1970, p. 11.

específicos del rock “auténtico”, un “rock de las pampas” que vendría a consolidar la “futura música nacional”.<sup>97</sup>

No obstante, en términos musicales la inclusión de características locales fue más difusa. A diferencia del resto de los países latinos, en Argentina, la pretensión de vincular al rock con las tradiciones musicales locales permaneció en un nivel discursivo. Poco espacio hubo para las quenenas, los sikuris o los charangos que, por ejemplo, sonaban entre los chilenos Jaivas, Los Psicodélicos y Congreso o los colombianos Génesis, entre otros.<sup>98</sup> El localismo no se midió con citas indígenas o afroamericanas puesto que los diálogos culturales del rock local se estrechaban con referencias ajenas al legado amerindio. Arco Iris fue el grupo que más impulsó estos giros sudamericanos y en su primer disco de 1969 grabó un tema con ritmo de zamba. Sin embargo, este disco ni los posteriores alcanzaron para otorgarle un tono folklórico a la producción local del rock.

La nación que el rock evocaba musicalmente se proyectó, como resaltaba uno de los lectores que criticaba al Trío Galleta, desde la “cosmopolita Buenos Aires” hacia el resto del país. Este predominio que tuvo la ciudad capital condicionó la percepción que los rockeros tuvieron sobre el resto de una geografía nacional que tendió a ser interpretada como un terreno exótico y a explorar.<sup>99</sup> Por ejemplo, el Gran Buenos Aires, la frontera más cercana a la ciudad de Buenos Aires, fue presentado como un espacio marginal no sólo en las letras de las canciones, como ya se ha visto en el capítulo 2, sino también en la práctica cotidiana de los músicos. El grupo Vox Dei oriundo de la ciudad de Quilmes describía de este modo en una nota realizada para la revista *Pelo* su extrañeza al llegar a la ciudad:

La guerra empieza cada vez que llegamos a Buenos Aires, ante la cual estamos desprotegidos, desprovistos de las reglas internas, inhibidos ante un público con otra ropa. Los quilmeños son más parejos para vestirse, más grises, más uniformados, las minifaldas más bajas. Se persiguen los pelos largos. Cuando subimos al tren de regreso nos vuelve el salvajismo; dejamos de ser serios y callados. El aire de Quilmes con sus prejuicios de provincianos sencillos es lo que nos hace frescos, espontáneos, accesibles.<sup>100</sup>

Un grupo como Vox Dei, que pese a su creciente popularidad siempre fue denominado como el “grupo del sur” ejemplifica la preponderancia que tuvo Buenos

<sup>97</sup> “La Balsa salva”, *Pelo*, n° 2, marzo de 1970, p. 54.

<sup>98</sup> Hernando Cepeda, *Imaginario sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles de la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2012.

<sup>99</sup> Pablo Alabarces y Mirta Varela, *Revolución mi amor*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988.

<sup>100</sup> La Balsa Salva, *Pelo*, n° 2, marzo de 1970, p. 54.

Aires en la producción cultural del rock.<sup>101</sup> Fue esta hegemonía lo que restringió la posibilidad de absorber elementos provincianos en la producción musical. Por esto, antes que incluir referencias sustantivas a los ritmos nativos o latinoamericanos, los músicos de rock prefirieron seguir una ruta de exploración musical más internacionalista conectada con el rock británico y norteamericano y, cuando incluyeron referencias a los “ritmos nacionales”, privilegiaron, aunque secundariamente, a los ritmos urbanos porteños, en especial al tango. En definitiva, la nación que el “rock progresivo” imaginó musicalmente recurría a un reservorio cultural internacionalista que podía llegar a incluir elementos locales aunque su elección no se fundaba en motivos chovinistas sino en el reconocimiento de su valor artístico.

En la canción “Laura Va” del disco *Almendra* de 1969 puede apreciarse el modo en que los rockeros se apropiaban de la herencia musical local. Ante la pregunta de los periodistas sobre si sus canciones incluían elementos locales como el tango y el folklore, los Almendra antes que reivindicar un programa nacionalista, explicaban que las citas musicales se incluían porque era “la música que gira alrededor de nosotros” y confesaban que “si estuviéramos en otro país seguramente utilizaríamos otros elementos musicales”.<sup>102</sup> En esa canción el reconocido bandoneonista de tango Rodolfo Mederos participó en la grabación junto a una orquestación que incluía además flauta, arpa, celo y violines. Sin embargo, no podría decirse que la canción tuviera un aire tanguero ni que Almendra pretendiera implantar su música en la tradición del tango. En cambio, la canción se asemejaba más a las experimentaciones psicodélicas de The Beatles en su disco *Sgt. Peppers’s Lonely Hearts Club Band*. Como explicó Luis Alberto Spinetta algunos años después, “Laura va” “es una réplica de *She’s Leaving Home* de Los Beatles. Después de escuchar esa canción, no quise privarme de componer algo que se pudiera orquestrar de esa forma”.<sup>103</sup> De modo que la inclusión de otros instrumentos se insertaba dentro de una pretensión de hacer del “músico de rock y su música” un género universal capaz de incluir a “todos los instrumentos existentes”.<sup>104</sup>

El resto de los grupos de la primera camada tuvo una relación similar con la tradición musical local. Si bien Manal, por ejemplo, podía inspirar un aire tanguero en una canción como “Avellaneda Blues” donde se identifican ecos de “Niebla de

<sup>101</sup> Pablo Alabarces y Mirta Varela, *Revolución mi amor...*, p. 10.

<sup>102</sup> “La ópera de la magia”, *Pelo*, n° 1, febrero de 1970, p. 7

<sup>103</sup> “Luis Alberto Spinetta cuenta toda la historia de Almendra”, *Radar, Página/12*, 21 de noviembre de 1999, p.22.

<sup>104</sup> “La ¼ parte de Almendra. Emilio del Guercio, bajista de Almendra, por primera vez habla de sí mismo y descubre una rebeldía inteligente”, *Pelo*, n° 3, abril 1970, p. 18.

Riachuelo” de Enrique Cadícamo. En el plano musical el grupo buscaba asemejarse, sin titubear, al blues norteamericano. Asimismo, la inclusión de un bandoneón en “Yo vivo en esta ciudad” de Pedro y Pablo respondió, como ya se ha mencionado, a los criterios de la grabadora más que a una voluntad explícita de los músicos. Fue, en definitiva, la valoración de la creatividad y la experimentación artística despojada de fronteras nacionales lo que dio, paradójicamente, identidad nacional al rock local.

Pese a todo, la calidad de los músicos todavía se seguía midiendo en comparación con los conjuntos extranjeros. En la revista *Análisis* donde el reputado crítico Jorge Andrés escribía las reseñas musicales, se alababa la labor del cuarteto Almendra por ser “el único exponente local capaz de cotejar con la competencia extranjera”.<sup>105</sup> Muchos de los músicos también se sintieron interpelados por este tipo de comparación y para mejorar el sonido de la “música popular argentina” partieron hacia Estados Unidos y Gran Bretaña para hacerse de mejores instrumentos y equipos de sonido.

En 1970 viajaron a Estados Unidos y Gran Bretaña el guitarrista Edelmiro Molinari y el bajista Emilio del Guercio de Almendra, también el tecladista Ciro Fogliatta y el resto de los integrantes de Los Gatos (excepto Litto Nebbia), Alejandro Medina y Claudio Gabis por Manal y también, el periodista Daniel Ripoll.<sup>106</sup> Estos viajes tuvieron su crónica en las páginas de *Pelo*, donde se describían los lugares de concierto, la calidad de los recitales en vivo, se daban detalles sobre las disquerías, los bares, los barrios hippies que todavía seguían activos y se informaba sobre las características de las casas de música donde iban a comprar los instrumentos. Sobre el viaje de los músicos de Almendra, se narra que lo primero que hicieron al llegar a Nueva York fue visitar *Manny's*,

una de las casas de música más importantes del mundo. En sus salones hay fotografías autobiografiadas de sus clientes más famosos: The Beatles, Rolling Stones, Janis Joplin, Donovan, Frank Zappa, The Hollies, Herman's Hermits, Sammy Davis Jr., Paul Anka, The Kinks, etc. Casi todos los grupos importantes compran instrumentos y equipos allí. [...] Edelmiro vio y probó la mayoría de las guitarras: Hagsthor, Gibson Stereo, Martin, Les Paul, etc. Emilio se maravilló con dos: Fender y Gibson. Parecían chicos en una juguetería: querían probarlo todo”<sup>107</sup>.

Estos viajes también tuvieron el objetivo de conseguir oportunidades para exportar la música local al centro de producción mundial del rock. Pese a que las

<sup>105</sup>“Los jóvenes fuertes, *Análisis*, n° 464, 2 al 9 de febrero de 1970, p. 48.

<sup>106</sup>Rosario Añños, “Pop Nacional déjenlos ser”, *Primera Plana*, n° 401, 6 de octubre de 1970, p. 54; “¿Qué viste en U.S.A. Ciro?”, *Pelo*, n° 2, marzo febrero de 1970, pp. 40-1; “La mitad de Almendra en N.Y.”, *Pelo*, n° 5, junio de 1970, p. 5.

<sup>107</sup>“La mitad de Almendra en N.Y.”, *Pelo*, n° 5, junio de 1970, p. 5.



presentaciones en vivo no se concretaron porque la mayoría de estos grupos anunciaron su separación hacia el fin de año, el viaje hizo posible que los músicos conocieran lugares de concierto y volvieran con “nuevos y millonarios equipos importados”.<sup>108</sup> Esta exploración además fue valorada como el inicio de un nuevo ciclo en el rock en el que se podría hacer “música con más confianza” al descubrir que “la música argentina no está muy lejos de la de U.S.A.”<sup>109</sup> Así, la constatación de que la producción local podía dialogar en un pie de igualdad con las composiciones de los centros de producción de rock más importantes del mundo, reforzó la confianza en la posibilidad de consolidar un rock nacional que aunque debía diferenciarse de la producción anglosajona tenía que tener, paradójicamente, su misma calidad y originalidad. Como destacaba el editor de *Pelo*,

después de haber escuchado en vivo a los conjuntos que conducen la música internacional, Jethro Tull, Ginger Baker's Air Force, Deep Purple, Crosby, Stills, Nash & Young, Chicken Shack, etc., aparentemente uno parece estar obligado a realizar un balance con la música pop de Argentina. Pero es imposible, aquí en Londres, más que nunca, y mejor que en ningún otro lado, me doy cuenta que el sonido que están produciendo los músicos jóvenes de nuestro país es verdaderamente incomparable. Es cierto: todavía hay muchos grupos en Buenos Aires que imitan lo que se está haciendo aquí, pero lo más rescatable de nuestro panorama está produciendo algo realmente propio. Y quizás todavía ellos mismos no se han dado cuenta.<sup>110</sup>

\*\*\*

En este capítulo me he desplazado de los usos y figuraciones de la ciudad para indagar en la tematización de la cuestión nacional producida por los cultores del rock en el contexto de creciente politización que caracterizó a amplios sectores de la juventud argentina hacia el fin de la década del sesenta. Para esto, he estudiado los vínculos entre cultura rock, música de proyección folklórica y cultura de izquierdas a la luz de la figura de las “dos Argentinas”. Este tópico, que desde el siglo XIX ofreció distintas metáforas urbano-territoriales para comprender una realidad nacional escindida entre los intereses contrapuestos de la ciudad de Buenos Aires y el resto del país, fue indagado a partir de los alternativos proyectos de nacionalización que la cultura rock y la música de raíz folklórica promulgaron hacia el final de la década. Así pudo verse cómo en la

<sup>108</sup> Rosario Añaños, “Pop Nacional déjenlos ser”, *Primera Plana*, n° 401, 6 de octubre de 1970, p. 54.

<sup>109</sup> “La mitad de Almendra en N.Y.”, *Pelo*, n° 5, junio de 1970, p. 5; Los Gatos están cansados, en *Pelo*, n° 1, febrero 1970, p. 22.

<sup>110</sup> Osvaldo Daniel Ripoll, “Pelo en Londres”, *Pelo*, n° 6, julio de 1970, p. 4.

predilección por el rock o por el folklore los jóvenes rockeros y los jóvenes militantes traslucieron en el plano musical formas alternativas de imaginar la nación.

Rock y folklore, a su modo, hablaron de “dos Argentinas” contrapuestas. El rock proponía una nacionalidad que, irradiada desde Buenos Aires, era receptiva de las novedades culturales internacionales, y su pretendido nacionalismo musical se fundaba en su particular adaptación de un género musical surgido en el mundo anglosajón. Los cultores del folklore, en cambio, exaltaban el origen provinciano de esta música y su nacionalismo se fundaba en un purismo cultural que recusaba de influencias extranjeras.

En virtud de que la música rock se instaló en la cultura local como una forma de sociabilidad e identidad juvenil de tipo contestataria, se ha indagado en la recepción que este género musical tuvo entre otros actores político culturales, en particular los sectores de izquierda. A partir de la selección de algunos filmes y de escritos de gran circulación en la época, se ha pretendido reconstruir la visión que circulaba acerca de la música rock producida en el país. Se ha visto que para los sectores marxistas y peronistas de izquierda, aunque con algunas diferencias, la música rock era entendida como un producto híbrido que respondía a un modelo cultural dependiente de las políticas imperialistas de las metrópolis centrales, en especial de Estados Unidos. Desde esta línea interpretativa, la música rock, reforzaba la “fachada” europeizante de una ciudad-puerto que ocultaba la realidad tercermundista de un país en cuya geografía predominaba la pobreza.

En contraposición, el origen vernáculo de la música nativa parecía ajustarse mejor a un proyecto revolucionario identificado con el “país real”, es decir, con una Argentina interpretada como verdadera que encontraba sus raíces culturales en las tradiciones provincianas. De modo que los jóvenes ciudadanos comprometidos con la militancia política vieron en las provincias y su cultura, sobre todo en la región del noroeste, el reservorio de una identidad nacional incontaminada que albergaba la posibilidad de una transformación radical. Además, el modo en que se difundió la música provinciana en la ciudad de Buenos Aires le dio un plus de sentido a la apropiación que los jóvenes militantes hicieron de ella. En tanto que la llegada del folklore a la ciudad fue el resultado de las políticas migratorias internas intensificadas durante los años peronistas, la identificación con la música folklórica ponía a estos jóvenes en la senda de las reivindicaciones populares.

En paralelo, también se ha estudiado el proceso de politización de los músicos folkloristas quienes al cuestionar la tradición recopilativa del folklore tradicional y su

creciente comercialización pretendieron convertir a su canto en un gesto militante. De modo que hacia el fin de la década el consumo del folklore había perdido su exclusiva función memorialista. Ya no era la música que sintonizaba el provinciano para recordar a su pago lejano sino que se había convertido en un instrumento de militancia política.

Por último, se ha indagado en el modo en que los músicos, periodistas y público de rock pugnaron por un estatus nacional asociado a lo que definían como la “Argentina real”. Entre los cultores del rock también se distinguía entre un país real y otro falso. Sin embargo, en esta ocasión, la frontera no estaba delimitada por la pureza cultural sino por la capacidad de los grupos musicales de procesar originalmente un producto cultural foráneo. Lo nacional en el rock partía de una particular definición de lo local que exaltaba, sin contradecirse, una exploración artística que se pretendía universal y sin fronteras. A la luz de estos argumentos, se ha podido comprobar cómo la voluntad de nacionalizar el rock se construyó desde motivos culturales típicamente porteños. En contraposición a la imagen de nación construida por el folklore, la del rock era una nación cosmopolita, que se medía con las grandes metrópolis. Si bien se rechazaba el “dependentismo” musical y se demandaba que las canciones no fueran meras imitaciones de los grupos extranjeros, se pretendía que la producción nacional estuviera a la par de las producciones británicas y estadounidenses. Con todo, en el plano musical la recuperación de ritmos nacionales no fue una marca distintiva. A diferencia de otros países latinoamericanos que también hicieron de sus versiones locales del rock productos nacionales incorporando ritmos e instrumentos nativos. El “color local” en Argentina estuvo dado de modo principal por el uso del castellano mientras que la inclusión de instrumentos o géneros musicales ajenos al rock estuvo lejos de apelar a un nacionalismo musical.



## Consideraciones finales

En la noche del 20 de octubre de 1972 el estadio Luna Park iba a albergar un recital en el que participarían La Pesada del Rock and Roll, Aquelarre, Color Humano, Pappo's Blues, Litto Nebbia y Pescado Rabioso. Se trataba de nuevas formaciones musicales que habían surgido del reacomodamiento de los grupos de los primeros tiempos y del ingreso a la escena musical de nuevos artistas. Sin embargo, en las "Jornadas para la Juventud", apenas pudo escucharse una canción. El espectáculo terminó en desmanes: 25 personas fueron detenidas entre las que se contaba al cantante de La Pesada, Billy Bond, que fue acusado de incitar a la violencia por estimular a los espectadores a que "rompan todo".<sup>1</sup>

El periódico *La Razón* calificó al evento como un "festival de trompis y destrozos".<sup>2</sup> Los problemas comenzaron cuando algunos de los asistentes, 1.000 de unos 10.000, entraron sin pagar la entrada.<sup>3</sup> Una vez en la sala y antes de comenzar el festival "un pequeño grupo desprendido de la tribuna de la calle Lavalle arremetió contra la verja divisoria que se derrumbó rápidamente" para acceder a las mejores butacas de la platea.<sup>4</sup> La diferencia de precios entre los distintos sectores era notable, 4 pesos para el *pullman* y 20 para la platea. Además, mientras esperaban que comenzara el recital, muchos jóvenes subieron en masa al escenario. Los músicos, preocupados por la estabilidad de la estructura y por sus propios instrumentos, comenzaron a persuadir a los asistentes a que se bajaran del tablado. Entre tanto, "un sector del *pullman* trató de inclinar hacia el lado político la reunión y comenzó a cantar *Los muchachos peronistas* que, inesperada e inexplicablemente, quedó ahogada bajo risas y silbidos".<sup>5</sup> Finalmente, intervino la policía

[...] arresando a los más revoltosos y tratando de atemperar el *calor reinante*. [...] En medio de singular baraúnda se vio al empresario Juan Carlos Lectoure encarar a los vocingleros jóvenes para apaciguarlos. Aunque sin éxito. Los más enardecidos se avalanzaron sobre las verjas que cierran las puertas del estadio y ésta cayó ante el juvenil empuje. El caos era ya completo. [...] Las butacas fueron destrozadas y sus restos sirvieron como armas arrojadas. Los músicos trataron de poner a salvo de sus "fans" sus baterías, bafles y demás elementos técnicos. Como último arbitrio, Billy Bond inició su

<sup>1</sup>Jorge H. Andrés, "Desórdenes en el Luna Park frustraron un recital de rock", *La Opinión*, 22 de octubre de 1972, p. 11; Alejandro Cattaruzza, "El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta", *Entrepasados*, n° 13, Buenos Aires, 1997, pp. 103-116.

<sup>2</sup>"Escándalo en el Luna Park", *La Razón*, 21 de octubre de 1972, p. 5

<sup>3</sup>Miguel Grinberg, "Ni paz ni amor", *La Bella Gente*, n° 34, noviembre 1972, p. 8

<sup>4</sup>Jorge H. Andrés, "Desórdenes ...".

<sup>5</sup>Ibidem.

actuación. Pero el primer tema quedó trunco. Y la policía lo detuvo, conduciéndolo a un patrullero.<sup>6</sup>

Luego de este episodio, la posibilidad de contar con salas de concierto se volvió cada vez más dificultosa. Miguel Grinberg ya había anticipado algunos meses atrás que se asistía a “una situación de crisis en el ámbito rockista” que

en parte es reflejo del cuadro general de la vida de la sociedad porteña, pero en gran porción proviene de procesos desarrollados dentro de las tribus que en Buenos Aires crean y consumen rock. La violencia que un sector minoritario del público rockista expresa mediante tumultos en el acceso a las salas (para ingresar sin abonar la entrada) y tajeando las butacas se convirtió [...] en una situación bélica.<sup>7</sup>

Por otra parte, el crítico musical Jorge Andrés encontraba en las características del público la causa de que el episodio del Luna Park no derivara en “un acto político de proporciones”. Para Andrés, a diferencia de lo que hubiera acontecido en otro tipo de reunión juvenil, la ausencia de sectores estudiantiles y el carácter popular de los asistentes (“se trata de un movimiento que atrae a sectores de baja clase media, del proletariado y, abundantemente, sectores desclasados”) era causa suficiente para comprender por qué resultaba “difícil que *Los muchachos* llegue a ser el hit predilecto de estos oyentes”.<sup>8</sup>

En esta anécdota se condensa la nueva sensibilidad que se inaugura en el cambio de década cuando buena parte de las prácticas y el ideario que habían caracterizado a la producción del rock local de los primeros años habían llegado a su fin. Hacia 1970, era otra la ciudad que se vivía y representaba: “Ni paz ni amor” titulaba Miguel Grinberg a su nota de opinión destinada a describir los acontecimientos de octubre en el Luna Park.<sup>9</sup> Los recitales se habían vuelto cada vez más violentos, el consumo de drogas había mutado hacía sustancias más peligrosas y la represión policial había trocado los encierros en las comisarías por estancias en los servicios penitenciarios y la división de toxicomanía del Hospital Borda. Allí, por ejemplo, recaló reiteradas veces el cantante “Tanguito”, quien en 1972, luego de escaparse del centro de salud mental, encontró la muerte en un episodio que nunca fue esclarecido.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> “Escándalo en el Luna Park”, *La Razón*, 21 de octubre de 1972, p. 5

<sup>7</sup> Miguel Grinberg, el difícil amor, *La Bella Gente*, n° 30, julio 1972, p. 8

<sup>8</sup> Jorge H. Andrés, “Desórdenes ...”. Resulta llamativo que para Jorge Andrés la falta de identificación de los asistentes al espectáculo con el peronismo se explicara por la ausencia de sectores juveniles estudiantiles dando por hecho con este argumento que los jóvenes de sectores populares no tenían ningún tipo de identificación con este movimiento.

<sup>9</sup> Miguel Grinberg, “Ni paz ni amor”.

<sup>10</sup> Tanguito murió en las vías del ferrocarril cercanas a la estación Pacífico en el barrio de Palermo. Algunas versiones apuntaban al suicidio, otras a un asesinato y también se dijo que murió a causa de su

Por otra parte, las referencias a la violencia urbana fueron sustituyendo al hippismo y su estética pastoral. En 1972, La Pesada del Rock and Roll presentó una de las primeras críticas internas al ideario hippie. En su canción “Tontos” se acusaba a los hippies de “cerdos”, de “tontos” y de “chupar la sangre de los otros”.<sup>11</sup> Además, el grupo Aquelarre con su canción “Violencia en el parque” hablaba del “terror en las rutas” y, entre otros ejemplos, puede citarse al conocido cortometraje de ficción del grupo Pescado Rabioso (Luis Alberto Spinetta, David Lebón, Carlos Cutaia y Black Amaya), donde se representa el accionar de las guerrillas urbanas, o bien, el de los grupos parapoliciales. En este corto puede verse a los músicos caminar por las calles de un típico barrio porteño mientras uno de ellos es sorpresivamente baleado desde un auto.<sup>12</sup> Estas evocaciones se complementan con la inclusión de una estética más dura y “pesada” en el plano musical que recurre al uso de guitarras distorsionadas y cantos más agresivos.

Por esto, a diferencia de las periodizaciones de la historia política e incluso, los recortes temporales más usuales en las historias del rock local, el período 1965-1970 que esta tesis ha indagado, plantea un segmento temporal específico en los vínculos entre la cultura rock local y la ciudad de Buenos Aires. El particular modo de imaginar y transitar por la ciudad de los jóvenes rockeros surgió en un contexto caracterizado por una amplia receptividad ante las novedades culturales provenientes de Norteamérica y Europa en zonas importantes de la clase media, un extendido discurso crítico contra la moral de estos sectores, la creciente importancia de la juventud como un nuevo actor social y cultural y, unas aspiraciones de renovación y modernización cultural que no pocas veces se enfrentaron con las políticas represivas del gobierno militar de la llamada Revolución Argentina.

Fue en estos años, cuando un pequeño grupo de músicos y poetas, devenidos en una bohemia cultural, emprendieron una renovación en las formas de hacer música juvenil y convirtieron a la música rock en la vía de expresión de una pretendida juventud inconformista que canalizó una actitud contestataria, poseedora de una retórica distante del característico lenguaje del discurso político. Además, su voluntad de hacer de la música un “arte de vivir” y un producto cultural que no se acomodara a los

---

estado de debilidad mental ocasionado por las drogas, el electroshock y los calmantes del neuropsiquiátrico. Consultar: Víctor Pintos, *Tanguito la verdadera Historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993.

<sup>11</sup> “Tontos”, La Pesada del Rock and Roll, *Tontos (Operita)*, Music Hall, 1972.

<sup>12</sup> Aquelarre, “Violencia en el parque”, simple, Talent, 1973. El corto de Pescado Rabioso forma parte de la película, *Hasta que se ponga el sol*, 1973. Director: Aníbal Uset.

requerimientos de la industria cultural tendió a marginar, en un primer momento, a los productores de este “rock rebelde” del gran mercado. De modo que para volver públicas sus canciones, los pioneros del rock emprendieron una serie de novedosas prácticas urbanas, los “naufragios”, que subvirtieron las lógicas tradicionales de ocupación del espacio urbano, contribuyeron a la consolidación de una identidad colectiva, y pusieron a los músicos en contacto con otros actores culturales relevantes de los años sesenta.

Los rockeros ingresaron al circuito de intelectuales y artistas que renovaron la escena cultural porteña de los años sesenta. Fueron parte activa de diversas actividades organizadas por el Instituto Di Tella, compartieron tertulias en los bares del microcentro con actores, artistas plásticos y escritores, e incluso, capitalizaron el auge del *boom* literario argentino reconduciendo la actividad de la prestigiosa editorial Jorge Álvarez hacia el desarrollo de un sello de música independiente. Así pues, la presencia de los rockeros en el llamado “itinerario de vanguardia” ha permitido comprender el origen relativamente ilustrado de los primeros músicos y promotores culturales del rock.

En pocos años los rockeros expandieron su radio de influencia. Su inserción en este circuito cultural local aumentó su exposición pública y esto les permitió contar con nuevas y mejores oportunidades para difundir sus canciones y hacer presentaciones en vivo con un público cada vez más extendido. Asimismo, el excéntrico estilo de vida de los músicos ingresó con relativa rapidez en la agenda de las revistas de información general, en el cine, la radio y los programas de televisión, haciendo que comenzaran a ser imitados por jóvenes en distintos puntos de la ciudad e incluso, en diferentes ciudades del país. En efecto, aunque fueran discursivamente críticos de las lógicas comerciales de la industria cultural, su producción no puede pensarse al margen de ella, ya que su entrada en la escena musical local se dio en un momento en que la música juvenil era uno de los principales focos de interés de las discográficas.

Este crecimiento en la popularidad de los músicos y su ingreso en diferentes circuitos comerciales fue transformando las características de la representación musical. En un primer momento, los ámbitos disponibles para la difusión del rock eran los bailes populares de fin de semana y carnaval que tenían lugar en los clubes barriales, las sociedades de fomento y los clubes de fútbol, donde el escenario era compartido con grupos musicales de variados y disímiles géneros musicales. Pero para los rockeros, su producción musical debía ser considerada como un fenómeno artístico y no una mera “música de entretenimiento”ailable. Por esto, si bien nunca abandonaron las presentaciones en los clubes, su predilección estuvo puesta en otros ambientes donde



resultaba posible hacer del rock una música para escuchar y no para bailar. Es decir que la definición de arte que predominaba entre los primeros rockeros parecía excluir las formas populares de consumo musical. Esto supuso resignificar los típicos lugares de encuentro del consumo del rock y en esta tarea, los teatros cumplieron un rol fundamental. Con su escenario y sus butacas para sentarse, parecieron ofrecer un ambiente privilegiado para que la “música beat” pudiera ser “contemplada”.

En poco tiempo, las pequeñas salas de teatro en las que cabían unas pocas decenas de espectadores comenzaron a quedar chicas. Hacia 1969 el público de rock ya se contaba de a miles. Los pequeños teatros fueron reemplazados por los prestigiosos teatros de la avenida Corrientes y éstos, a su vez, fueron sucedidos por grandes espacios al aire libre. Pero la masificación de la incipiente cultura rock argentina se enfrentó con el límite impuesto por la ciudad. En Buenos Aires no se contaban con espacios preparados para albergar este tipo de eventos masivos. Por esto, los grandes recitales se realizaron en locaciones que originalmente fueron pensadas para albergar otras formas de esparcimiento popular. Construcciones realizadas durante los años peronistas como el Velódromo de Palermo o las piletas de Ezeiza y los años de la Argentina desarrollista, como el anfiteatro de la Feria-Exposición del Sesquiscentenario de la Revolución de Mayo, ofrecieron los lugares para realizar unos festivales que pretendían emular a los carnavalescos encuentros de Woodstock en Estados Unidos o del festival de la Isla de Wight en Gran Bretaña. Sin embargo, los encuentros locales lejos estuvieron de alcanzar la trascendencia y repercusión de sus homónimos anglosajones. Por un lado, la vinculación de estos espacios con el devenir de regímenes políticos previos al gobierno militar de la autodenominada Revolución Argentina los había condenado al olvido y la degradación material. De modo que los lugares donde estos recitales se realizaron evidenciaron el carácter marginal que la cultura rock local tenía en la ciudad y la cultura local. Por otra parte, las características y el desarrollo de los encuentros no propiciaron los excesos de los festivales anglosajones. Desplegados en un clima cultural más conservador y represivo, no se registraron memorias de “sexo y rock and roll” en ninguno de estos eventos.

En cambio, estos festivales volvieron patente otro fenómeno que caracterizó a la cultura rock local hacia el final de la década. Su público ya no formaba parte del intelectualizado circuito que frecuentaba las zonas del microcentro porteño. De ahora en más, jóvenes de sectores populares provenientes de diversas localidades del conurbano bonaerense hicieron visible la extensión de las fronteras del rock. Esto generó una

reacción negativa, ya que ante el crecimiento del público, los pioneros del rock precipitaron la disolución de sus grupos musicales.

Se ha podido descubrir una paradoja fundamental en el desarrollo de los primeros años de este género musical. Pese a que se desarrolló como un fenómeno típicamente urbano e incluso pretendió relevar al tango en la tarea de darle identidad a la ciudad de Buenos Aires, el ideario del rock entre 1965 y 1970 fue portador de un mensaje visceralmente antiurbano. El fresco sonoro de la ciudad que los rockeros pregonaron se constituyó como una descripción de la vida metropolitana contemporánea que sirvió de excusa para describir a una sociedad interpretada como decadente. Metáfora de una sociedad vetusta, la visión de la ciudad que forjaron los rockeros fue genérica y abstracta. Sin referencias concretas a ningún aspecto particular de la ciudad, sus interpretaciones podían extenderse a cualquier medio urbanizado. En este repudio a la vida urbana una cuestión generacional estaba de fondo, pues su canto era la expresión de una juventud que buscaba formas alternativas a la vida convencional de la clase media, al trabajo asalariado y la rutina del oficinista. El imaginario de los pioneros del rock “rebelde” se montaba sobre una crítica de gran circulación en su época sobre la anticuada moral de las clases medias y al mismo tiempo reaccionaba contra las imposiciones culturales de una sociedad todavía vertebrada en torno al mundo del trabajo.

Este relato antiurbano del rock se completó con una imaginaria bucólica que, asociada con el movimiento hippie internacional del que llegaban noticias a través de los diarios, las revistas y los viajes personales de algunos músicos, artistas y periodistas, pregonaba por escapar de la ciudad para vivir en espacios naturales, vistos como el único ámbito posible de realización de la libertad. La idea de viajar y escapar de la ciudad hacia una imaginaria naturaleza incontaminada se constituyó como el horizonte de aspiraciones de los jóvenes rockeros.

El grupo Manal fue una excepción dentro de esta cosmovisión pastoral. Su distintivo modo de imaginar la ciudad no dependió sólo de sus explícitas referencias a lugares identificables de Buenos Aires, sino que también, reparó en el contaminado Riachuelo, en la industrial ciudad de Avellaneda y en La Boca. Manal emprendió una estética de lo degradado que recuperó simbólicamente el área que había sido un tradicional centro industrial y obrero desde los primeros años del siglo XX pero que, luego de las relocalizaciones industriales emprendidas tras la construcción de autopistas hacia zonas más alejadas del conurbano a partir de la década del treinta, se había

transformado en un “paisaje de deshechos”. Al escoger una de las pocas áreas “pintorescas” de la ciudad (con sus coloridas chapas, el entorno natural del Riachuelo y una reconocida producción plástica), Manal resolvió de modo original la crítica al “opresivo” gris y al aburrimiento de la ciudad.

Hacia el fin de la década, las nuevas condiciones políticas del país aceleraron una reconfiguración en la cultura rock. Si bien desde las revistas especializadas no se hacía mención alguna al creciente clima de politización y radicalización política, el imperativo de lo nacional fue permeando los discursos sobre el rock local. De modo que hacia 1970 a la intención de otorgarle identidad musical a la ciudad de Buenos Aires se superpuso la pretensión de hacer del rock una música nacional. Al igual que en la representación de la ciudad, la evocación de la nación se desarrolló en un plano genérico y abstracto. Se trataba de una imagen del país que, forjada desde Buenos Aires, se proyectaba hacia el resto de la geografía nacional y no desdeñaba las influencias internacionales. Si bien algunos géneros locales fueron considerados, se tendió a privilegiar la construcción de una nación cosmopolita en donde las características nacionales se definieron por el uso del castellano y por la experimentación artística más que por la inclusión de elementos de “color local”.

Sin embargo, fueron pocos los que aceptaron a la música rock como un producto nacional legítimo. Aunque los sectores juveniles inclinados por la militancia de izquierda compartían con los rockeros una visión crítica de su presente histórico, interpretaron a la producción local de rock como un fenómeno cultural que encarnaba las políticas imperialistas de los Estados Unidos. En contraposición, fue el folklore la música con la que se identificaron por su origen vernáculo y su conexión con una supuesta “Argentina real”. Encarnada en las tradiciones de las provincias del interior, la música de proyección folklórica parecía representar mejor su voluntad de cambio.

En esta disyuntiva entre rock y folklore, se replicaron en el plano musical, debates de larga data en la historia cultural e intelectual argentina. Estos dos géneros musicales fueron vistos como corolarios de una serie de oposiciones entre las alternativas interpretaciones de lo nacional producidas desde la ciudad capital y las provincias. En esta predilección por uno u otro género musical pudo verse un selectivo recorte de lo considerado legítimamente como “nación”. Asociando lo nacional con el legado indoamericano de las regiones del Noroeste y de Cuyo, en la predilección por el folklore se tendió a invisibilizar a otros géneros musicales regionales. Por su parte, dentro de la cultura rock, más que apelar a un sentimiento chovinista de lo local, lo

nacional se definió a partir de una retórica de la autenticidad que exaltaba lo creativo, lo no comercial y apuntaba hacia una idealizada naturaleza situada en la Patagonia argentina.

El pretendido carácter rebelde de la cultura rock no logró interpelar a la juventud políticamente activa. Tampoco fue su intención explícita. Su contestación se definía por criterios de libertad artística, es decir por la posibilidad de crear canciones propias, decidir la duración, las temáticas y los arreglos de sus composiciones. Por esto, mientras otras artes hacían de la fusión con la política una declaración de principios, el rock adquirió una nueva autonomía cultural. Los intercambios con otros actores político-culturales de la escena porteña que habían permitido el despegue en popularidad de la cultura rock se fueron disolviendo en el cambio de la década. A esto contribuyó el desarrollo del recital como un ámbito de encuentro específicamente rockero y también el fin del “itinerario de vanguardia”, clausurado por la aceleración de radicalización política, la escalada represiva del gobierno militar y el cierre del Instituto Di Tella en 1970.

Si bien, en el cambio de década, los consumidores y productores de rock habían crecido considerablemente en número, representaban un fenómeno marginal en la sociedad argentina. La aceleración de la radicalización política y la ausencia de vínculos directos con los procesos políticos más sobresalientes de la época eliminaron de la agenda de los medios masivos de comunicación al pintoresquismo hippie. El rock quedó relegado a un lugar marginal entre los grandes temas de actualidad. Así, se volvía patente el fin de un ciclo. Cuando su música fue apropiada por los jóvenes de sectores populares y fue ignorada o rechazada entre los jóvenes intelectualizados a quienes pensaban como su público natural, muchos de los músicos emprendieron viajes hacia otras latitudes en búsqueda del ideal de vida hippie. En cambio, aquellos que se quedaron, inauguraron una nueva sensibilidad que guardaba poco de las características del rock de los primeros años.

## **Archivos, Fuentes y Referencias Bibliográficas**

### **Archivos y Repositorios**

**(Todos en Buenos Aires, Argentina, salvo que se indique lo contrario)**

#### **1. Archivos Públicos y Privados**

Archivo Instituto Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Intermedio: Expedientes Generales

Departamento de Documentos Fotográficos

Departamento de Cine, Audio y Video

Archivo Gourmet Musical

Centro de Estudios Históricos de la Policía Federal Argentina

Archivo de Ordenes del Día

Hemeroteca

Instituto Iberoamericano, Berlín, Alemania

Magendra

Archivo Revista Pelo

Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken

Sociedad Central de Arquitectos

Teatro Coliseo

#### **2. Centros de Documentación e Historia Oral**

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

Memoria Abierta

Archivo Oral

#### **3. Bibliotecas y Hemerotecas**

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina.

Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina.

Biblioteca Augusto Raúl Cortázar, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella

Biblioteca del Congreso de la Nación

Biblioteca Nacional de la República Argentina

Biblioteca Nacional de Catalunya, Barcelona, España

Biblioteca Norberto Rodríguez Bustamante, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Staats Bibliothek zu Berlin, Berlín, Alemania

Biblioteca del Maestro

Biblioteca y Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina

## **Fuentes primarias**

### **1. Periódicos**

#### **1.1. Diarios**

*Clarín*  
*Crónica*  
*La Nación*  
*La Opinión*  
*La Prensa*  
*La Razón*  
*Página/12*

#### **1.2. Magazines (Noticias, entretenimientos, interés general, humor)**

*Análisis*  
*Antena*  
*Así*  
*Así Segunda*  
*Atlántida*  
*Claudia*  
*Confirmado*  
*Extra*  
*Gente y la actualidad*  
*Panorama*  
*Para Ti*  
*Primera Plana*  
*Nuevaolandia*  
*Señoras y Señores*  
*Siete Días Ilustrados*

Estados Unidos: *Time*

#### **1.3. Revistas de música, juveniles y contraculturales**

*Airón*  
*Cronopios*  
*Digem No*  
*Eco Contemporáneo*  
*Esta Generación*  
*Folklore*  
*JV Revista de los Jóvenes*  
*La bella Gente*  
*La Bella Gente*  
*Mano de Mandioca*  
*Opium*  
*Pelo*  
*Pinap*  
*Ritmo Beat*

*Ruido Joven*  
*Sunda*

#### **1.4. Revistas militantes**

*Antropología Tercer Mundo*  
*Cuadernos de Cultura*  
*Hoy en la cultura*  
*Juventud. Federación Juvenil Comunista*  
*Movimiento Peronista Montonero, Padre Jorge Adur: Compromiso cristiano por la liberación: La desaparición del cura Adur*

#### **1.5. Revistas policiales**

*Mundo Policial*  
*Revista de la Policía Federal Argentina*

## **2. Libros**

### **2.1. Memorias, entrevistas, biografías, autobiografías e historias del rock y el hippismo**

Abalos, Ezequiel, *Historias del rock de acá. Primera generación*, Buenos Aires, Editora AC, 1995.

Ábalos, Ezequiel, *Rock de Acá. Los primeros años. La historia contada por sus protagonistas*, Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2009.

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo I/1966-1969*, Buenos Aires, Planeta, 1998,

Cantilo, Miguel, *Chau loco. Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna, 2000.

Carmona, Juanjo, *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas S.A., 2003

Fernández Bitar, Marcelo, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993

Grinberg, Miguel, *La Generación V. La insurrección cultural de los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

Grinberg, Miguel, *La música progresiva (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Editorial Convergencia, 1977.

Grinberg, Miguel, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008.

Hoffman, Abbie, *Woodstock Nation. A talk-rock album*, Nueva York, Vintage Books, 1969.

Hopkins, Jerry, *El libro hippie*, Buenos Aires, Editorial Brújula, 1968.

Kreimer, Juan Carlos, *Beatles & Co*, Editorial Galerna, 1968

- Kreimer, Juan Carlos, *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1970.
- Kreimer, Juan Carlos, *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina 1966-2006*, Buenos Aires, Ediciones Musimundo, 2006.
- Lancelot, Michel, *Los Hippies. Quiero ver a dios de frente*, Buenos Aires, Emecé, 1969.
- Lernoud, Pipo *Tanguito y La Cueva*, Buenos Aires, Ipesa, 1993
- Lernoud, Pipo, *Tanguito y La Cueva*, Buenos Aires, Ipesa, 1993; Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993.
- Melville, Keith, *Las comunas en la contracultura. Origen, teorías y estilos de vida*. Barcelona, Kairos, 1975.
- Pintos, Víctor, *Tanguito la verdadera Historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1968.

## 2.2. Ensayos y biografías

- Abós, Álvaro, *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Editorial Plaza y Janes, Buenos Aires, 2002
- Álvarez, Jorge, *Memorias*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2013.
- Coluccio, Félix, *Diccionario folklórico argentino*, 2ª edición aumentada, Buenos Aires, El Ateneo, 1950
- Correas, Carlos, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Cortázar, Augusto Raúl, *Andanzas de un folklorista*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
- Escardó, Florencio, *Geografía de Buenos Aires*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.
- Goldar, Ernesto, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1992.
- Hernández Arregui, Juan José, *Nacionalismo y liberación. Metrópolis y colonias en la era del imperialismo*, Ediciones Hachea, Buenos Aires, 1969.
- Juan José Sebrelí, *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965,
- Larraquy, Marcelo y Caballero, Roberto, *Galimberti. Crónica negra de la historia reciente de Argentina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002
- Longoni, Ana (editora), *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby, acciones, conceptos, escritos*, Barcelona, Ediciones de la Central en colaboración con editorial Adriana Hidalgo y Museo Reina Sofía, 2011
- Martínez Estrada, Ezequiel, *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2001.
- Rojas, Ricardo, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.
- Sebrelí, Juan José, *Buenos Aires. Vida cotidiana y alienación*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.



Sebreli, Juan José, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.

Sechener, Richard, *Teatro de guerrilla y happening*, Madrid, Anagrama, 1973.

Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*, Buenos Aires, Losada, 1944.

### 2.3. Ficción y poesía

Casullo, Nicolás, *Para hacer el amor en los parques*, Buenos Aires, Altamira, 2006.

Cortázar, Julio, *“Las puertas del Cielo” en Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

Hernández, José, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970.

Urondo, Francisco, *Los pasos previos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

Vázquez, Abelardo, *Tercera fundación de Buenos Aires*, Mendoza, Dirección Provincial de Cultura, 1958.

### 3. Entrevistas

Claudio Gabis, 17 de octubre de 2012

Daniel Ripoll, 25 de febrero de 2013

Eduardo Rodríguez, 27 de julio de 2013.

Hernán Pujó, 13 de septiembre de 2013

Jorge Durietz, 13 de febrero de 2013

Mario Rabey, 8 de febrero de 2013

Miguel Grinberg (intercambio epistolar), noviembre 2012.

Pedro Pujó, 11 de agosto de 2013

### 4. Discos y canciones

Aquelarre, “Violencia en el parque”, simple, Talent, 1973

Almendra, *Almendra*, RCA, 1969.

Almendra, *Almendra*, RCA Víctor, 1970

Arco Iris, *Arco Iris*, RCA, 1969.

Artistas Varios, *Flower Power. Música para hippies*, CBS, 1968

Artistas Varios, *Hippidéllico '69*, CBS, 1969.

Artistas Varios, *Pidámosle Peras a Mandioca*, Mandioca, 1968

Artistas Varios, *Mandioca Underground*, Mandioca, 1969

La Cofradía de la Flor Solar, “Sombra Fugaz por la Ciudad”, Simple, RCA, 1969.

- La Pesada del Rock and Roll, *Tontos (Operita)*, Music Hall, 1972.
- Los Chalchaleros, *Chakai Manta*, RCA Víctor, 1958
- Los Chalchaleros, *Éxitos de Los Chalchaleros*, Volumen 1 y 2, RCA Víctor, 1953-1956.
- Los Fronterizos, *Cordialmente*, Philips, 1960.
- Los Fronterizos, *Los Grandes Éxitos de Los Fronterizos*, Philips, 1960
- Los Gatos, “La balsa”, simple, 1967, RCA.
- Los Gatos, *Los Gatos*, RCA, 1967
- Los Gatos, *Seremos Amigos*, RCA, 1968
- Los Gatos, *Beat N° 1*, RCA, 1969.
- Los Gatos, *Rock de la Mujer perdida*, RCA, 1970.
- Los de Salta, *Desde el alma*, RCA, 1966.
- Manal, *Manal*, Mandioca, 1970.
- Manal, *El León*, RCA, 1970.
- Mercedes Sosa, *Canciones con fundamento*, El Grillo, 1965.
- Miguel Abuelo, “Hoy seremos campesinos”, single, 1970
- Moris, *Treinta Minutos de Vida*, Talent, 1970.
- Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, CBS, 1970
- “El rancho e’ la cambicha”, Autor: Mario Millán Medina, Intérprete: Antonio Tormo, RCA, Registrada en 1950.
- “Puente Pexoa”, Autor: Mario del Tránsito Cocomarola, Intérprete: Los Trovadores del Norte, Registrada en “Puente Pexoa”, CBS, 1964.

## 5. Films

### 5.1. Ficción

1962. *Los inconstantes*. Dirección: Rodolfo Kuhn. Guión: Rodolfo Kuhn.
1962. *Los jóvenes viejos*. Dirección: Rodolfo Kuhn. Guión: Rodolfo Kuhn.
1965. *El perseguidor*. Dirección: Osías Wilenski Guión: Julio Cortázar, Ulises Petit de Murat.
1965. *Pajarito Gómez*. Dirección: Rodolfo Kuhn. Guión: Carlos del Peral, Rodolfo Kuhn y Francisco Urondo
1968. *La hora de los Hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*. Dirección: Octavio Getino y Fernando Solanas. Guión: Octavio Getino y Fernando Solanas.
1969. *Tiro de Gracia*. Dirección: Ricardo Becher. Guión: Ricardo Becher y Sergio Mulet.

1969. *El profesor hippie*. Dirección: Fernando Ayala. Guión: Abel Santacruz
1970. *Los muchachos de mi barrio*. Dirección: Enrique Carreras. Guión: Manuel M. Alba, Norberto Aroldi, Rogelio Cordone, Carlos Goicochea, Carlos A. Petit, Rodolfo Sciammarella.
1970. *El extraño de pelo largo*. Dirección y guión: Julio Porter.
1970. *El profesor patagónico*. Dirección: Fernando Ayala. Guión: Augusto Giustozzi.

## 5.2. Documentales

1970. *Buenos Aires Beat*. Dirección y Guión: Néstor Cosentino.
1973. *Hasta que se ponga el sol*. Dirección y Guión: Aníbal Uset.
2006. *Argentina Beat*. Dirección y Guión: Hernan Gaffet.
2013. *Mandioca La madre de los chicos*, Dirección: Anibal Esmorris.

## Fuentes Secundarias

### 1. Libros, Artículos, Ponencias, Tesis no publicadas

- Aboy, Rosa, “Mafalda en casa. Departamentos de clase media y vida cotidiana en los años sesenta”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo*, n° 41, 2011, pp. 179-188.
- Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media en Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Planeta, Buenos Aires, 2009.
- Aguilar, Gonzalo, *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2009
- Alabarces, Pablo y Varela, Mirta, *Revolución mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988.
- Alabarces, Pablo, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993.
- Altamirano, Carlos (editor), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Altamirano, Carlos, *Peronismo y cultura de izquierdas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ansolabehere, Pablo, “Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910)”, *Prismas*, vol. 16, n° 2, Bernal, diciembre de 2012, pp. 179-86.
- Aparicio, Frances R. & Jaquez, Cándida F., *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/America, Vol. I*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003.

- Ariel Gravano, “La música de proyección folklórica en Argentina”, *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, n° 35, México, enero-junio 1983, pp. 5-71.
- Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983 Tomos 1 y 2*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2005
- Bas-Rabérin, Phillipe, *Blues Moderno*, Buenos Aires, Ediciones Jucar, 1973.
- Bazán, Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista al siglo XXI*, Editorial Marea, Buenos Aires, 2004.
- Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel (compiladores), *Problemas de historia reciente del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Buch, Esteban, *El caso Schönberg: nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Buchbinder, Pablo, *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- Buhle, Mari Jo; Buhle; Paul & Georgakas, Dan, *Enciclopedia of the American Left*, Nueva York, Garland, 1990.
- Caimari, Lila, *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires. 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.
- Cantilo, Miguel, *¡Chau Loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna, 2000, p. 20.
- Carassai, Sebastián, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Carney, George O. (ed.), *The Sounds of People and Places. Geography of American Music from Country to Classical and Blues to Bop*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003.
- Carnovale, Vera, *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Cattaruzza, Alejandro “El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”, *Entrepasados*, n° 13, Buenos Aires, 1997, pp. 103-116.
- Cattaruzza, Alejandro, *Argentina en la Historia Contemporánea. Vol. IV. Mirando hacia adentro, 1930-1960*, Fundación Mapfre, Madrid, 2012.
- Cattaruzza, Alejandro, “¿Qué historias serán las nuestras? Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista argentino (1925-1950)”, mimeo.

- Cepeda Sánchez, Hernando, “El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta”, *Memoria y Sociedad*, n° 12, Julio-diciembre 2008, pp. 95-106.
- Cepeda Sánchez, Hernando, “Los jóvenes durante el Frente Nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta”, *Tábula Rasa*, Bogotá, n° 9, Julio-diciembre 2008, pp. 313-333.
- Cepeda Sánchez, Hernando, *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles en la música rock en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2012.
- Chamosa, Oscar, *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política, nación*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- Cohen, Sara, “Sounding out the city: Music and the sensuous production of place”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 20, n° 4, 1995, pp. 434-446.
- Cohen, Sara, *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Connell, John & Gibson, Chris, *Soundtracks. Popular Music, identity and place*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Cosgrove, Denis, Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista, en *Revista de la A.G.E.*, N° 34, 2002, pp. 63-89.
- Cosse, Isabella, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Cosse, Isabella; Felitti, Karina y Manzano, Valeria, *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- Cragolini, Alejandra, “Representaciones sobre el origen del *chamamé* entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad”, *Latin American Music Review*, Volumen 20, n° 2, Otoño-Invierno 1999, pp. 234-252.
- David Viñas, *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.
- De Grott, Gerard, *The Sixties unplugged. A kaleidoscopic history of a disorderly decade*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2009.
- De Riz, Liliana, *La política en suspenso, 1966-1976*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Devoto, Fernando y Pagano, Nora (editores.) *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2004
- Díaz, Claudio, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Córdoba, Ediciones Recovecos, 2008
- Dunn, Christopher, *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture* North Carolina, The University of North Carolina Press, 2001;.
- Elliot, Richard, *Fado and the Place of Longing. Loss, Memory and the City*, Farnham, Ashgate, 2010.
- Erol, Merih, “Surveillance, urban governance and itimacy in late Ottoman Istanbul: spying on music and entertainment during the Hamidian regime”, *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 706-725.

- España, Claudio (editor), *Cine Argentino, Modernidad y Vanguardias 1957-1983*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005.
- Fabiola Orquera, Yolanda, “Marxismo, peronismo, indocriollismo: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino”, *Studies in Latin American Popular Culture*, n° 27, 2008, pp.185-205
- Favaretto, Celso F., *Tropicália: alegoría, alegría*, San Pablo, Kairós, 1979.
- Fiorucci, Flavia, *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2011,
- Fischerman, Diego, *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Fiske, Roger, *Scotland in music: An European Enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.
- Flashland, Cecilia “Banderas en mi corazón. Militantes y rockeros: un ensayo sobre las subjetividades juveniles en los 60”, *Tramas de la comunicación y la cultura*, n° 52, mayo de 2007, pp. 21-25.
- Ford, Larry R., “Geographic factors in the origin, evolution and diffusion of rock and roll music”, *Journal of Geography*, Vol 70, n° 70, 1971, pp. 455-64.
- Franco, Adriana; Gabriela Franco y Darío Calderón, *Buenos Aires y el rock*, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Franco, Marina, *Historia reciente. Perspectivas para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Franco, Marina, *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Frydenberg, Julio, *Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Furnée, Jan Hein, “Le bon public de la Haye. Local governance and the audience in the French opera in The Hague, 1820–1890”, *Urban History*, n° 40, noviembre 2013, pp 625-645.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- García, Analía y Fernández Vidal, Marcela, *Pirí. Testimonios sobre Susana “Pirí” Lugones*, Buenos Aires, Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires, 1994,
- García, Fernando, “Rock. Los sueños lúcidos de O. Bony” en *Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.
- García, María Inés, *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2009,
- Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gautier, Laure & Traversier, Mélanie, *Mélodies Urbaines. La musique dans les villes d’Europe (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008.

- Georgieff, Guillermina, *Nación y revolución. Itinerarios de una controversia en Argentina (1960-1970)*, Prometeo libros, Buenos Aires, 2008.
- Gilbert, Isidoro, *La Fede: alistándose para la revolución. La Federación Juvenil Comunista 1921-2005*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.
- Gillespie, Richard, *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los montoneros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008
- Gillet, Charlie, *Historia del rock. El sonido de la ciudad*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2008,
- González, Juan Pablo, “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Trans. Revista transnacional de música*, n° 12, 2008.
- Gordillo, Mónica, *Córdoba en los sesenta: la experiencia del sindicalismo combativo*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.
- Gorelik, Adrián, “Imágenes para una fundación mitológica” en *Punto de Vista*, año XVIII, n° 53, noviembre 1995, pp. 20-25.
- Gorelik, Adrián, *La Grilla y el parque, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Quilmes, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Gorelik, Adrián, “Vanguardia y Clasicismo” en *Cóppola + Zuviría. Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2006, pp. 8-21.
- Gorelik, Adrián, “El camino que lleva a la ciudad. Juan José Sebreli una memoria de Buenos Aires”, *Políticas de la memoria*, n° 13, 2013, pp. 257-265.
- Graf, Max, *Leyenda de una ciudad musical. Historia de Viena*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947.
- Gravano, Ariel, *El silencio y la porfía*, Buenos Aires, Corregidor, 1985.
- Gutierrez, Leandro y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Hamm, Charles, *Putting Popular Music in Its place*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Heathcott, Josef, “Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: Tracing the routes of the ska”, *Radical History Review*, n° 87, 2003, pp. 183-206.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2005,
- Howkins, Alun, “Greensleeves and the idea of national music” en Samuel, Raphael, *Patriotism: the making and unmaking of british national identity, Volume III, National fictions*, London, Routledge, 1989.
- Jameson, Fredric, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción Editora, 1997.
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007

- King, Stephen A., *I'm Feeling the Blues right now: Blues Tourism and the Mississippi Delta (American Made Music Series)*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2011.
- Knight, David B., *Landscapes in music. Space, Place, and Time in the World's Great Music*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2006.
- Kong, Lily, "Music and Cultural Politics: Ideology and Resistance in Singapore" en *Transactions of the institute of British Geographers*, New Series, Vol. 20, N° 4, 1995, pp. 447-459.
- Leonard, Marion & Strachan, Robert (eds.), *The Beat Goes On. Liverpool, Popular Music and the Changing City*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.
- Lewis, Oscar, *Antropología de la pobreza. Cinco familias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Llistosella, Jorge, *La marcha peronista. El enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2008.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008
- Lorraine, Leu, *Brazilian Popular Music. Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- Lowe, Donald, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Manzano, Valeria, "Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966", en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 19-60.
- Manzano, Valeria, *The making of youth in Argentine: Culture, politics, and sexuality, 1956-1976*, Indiana University, Agosto de 2009, mimeo
- Manzano, Valeria, "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta" en *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N° 199, septiembre-diciembre, 2010, pp. 363-390.
- Manzano, Valeria, "Making third world Argentina: Place, emotions and Revolutionary Politics, 1966-1976", *125° Annual Meeting of the American Historical Association*, Boston, 5-7 enero de 2011.
- Manzano, Valeria, "Rock nacional and Revolutionary Politics: The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina, 1966-1976", *The Americas*, n° 70:3, Enero 2014, pp. 393-427.
- Markarian, Vania, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Matamoro, Blas, *La ciudad del tango*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969.
- Matthews, Mark, *Droppers. America's first hippie commune, Drop City*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2010.
- Mestman, Mariano, "Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política", *Causas y Azares*, año II, n° 2, Buenos Aires, otoño de 1995, pp. 144-161.



- Mestyan, Adam, "Power and music in Cairo: Azbakiyya" *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 681-704.
- Míguez, Daniel y Semán, Pablo, *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
- Miller, Timothy, *The 60s communes. Hippies and beyond*, Nueva York, Syracuse University Press, 1999.
- Molinero, Carlos, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la Vuelta, 2011.
- Moretti, Franco, *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, Siglo XXI, 1999.
- Moss, Pamela, "Where is the Promised Land?: Class and gender in Bruce Springsteen's rock lyrics", *Geografiska Annaler: Series B., Human Geography*, vol. 74, n° 3, 1992, pp.167-187.
- Naro, Nancy Priscilla, Sansi-Roca, Roger & Treece, David H., *Cultures of Lusophone Black Atlantic*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Nieden, Gesa Zur, "The internationalization of musical life at the end of the nineteenth century in modernized Paris and Rome", *Urban History*, n° 40, noviembre de 2013, pp. 663-680.
- Noorthoorn, Victoria, *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.
- O'Donnell, Guillermo, *El estado burocrático autoritario*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1996
- Oteiza, Enrique, *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Pacheco, José Luis y Blanc, Enrique, "Rock mexicano: breve recuento del siglo XX" en Aurelio Tello (Coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Pacini Hernandez, Deborah, Héctor Fernández L'Hoeste & Eric Zolov, *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004.
- Penhos, Marta N. y Wechsler, Diana (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999,
- Pérez Bugallo, Rubén, *El Chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2008
- Plesch, Melanie, "El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina", *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes – CAIA. Las artes en el debate del quinto centenario*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 20, 30 y 31 de octubre de 1992.
- Plotkin, Mariano (compilador), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, 2004.
- Pozzi, Pablo, *Por las sendas argentinas: El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004.

- Propovych, Markian, "Introduction: Music, the city and the modern experience", *Urban History*, Vol. 40, n° 4, noviembre 2013, pp. 597-605.
- Pucciarelli, Alfredo, *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la nueva izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba, 1999
- Pujol, Sergio, *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1989.
- Pujol, Sergio, *La historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Pujol, Sergio, *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Pujol, Sergio, *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004,
- Pujol, Sergio, *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens, 2007.
- Pujol, Sergio, *Cien años de música Argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2013.
- Ratier, Hugo, *El cabecita negra*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- Romero, José Luis y Romero, Luis Alberto, *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos. Tomo 2*, Buenos Aires, Altamira, 2000,
- Russel, Roberto (editor), *Argentina 1910-2010. Balance de un siglo*, Buenos Aires, Taurus, 2010
- Rycroft, Simon, *Swinging City: A cultural geography of London. 1950-1974*, Surrey, Ashgate, 2011.
- Sabugo, Mario, *Del barrio al centro. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*, Buenos Aires, Editorial Café de las Ciudades, 2013.
- Sakari Korhonen, Joonas Jussi, "Urban Social space and the development of public dance hall culture in Vienna, 1780-1814", *Urban History*, n° 40, noviembre 2013, pp. 606-624.
- Salas Zuñiga, Fabio, *La primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la nueva canción chilena*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Sánchez Trolliet, Ana, "Buenos Aires Beat: a topography of rock culture in Buenos Aires, 1965-1970", *Urban History*, Cambridge, *first view*, octubre 2013, pp. 1-20.
- Santángelo, Mariana, "Un mundial a colores. Arqueología de un predio", Ponencia presentada en las 2as. Jornadas Arqueología de la Contemporaneidad, Cultura Política y Cultura del Espacio en la Ciudad Latinoamericana (1950-200), 20 y 21 de agosto de 2013, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata.
- Sarlo, Beatriz, *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Schmitt, Uwe, "Una nación por tres días. Sonido y delirio en Woodstock" en U. Schultz, *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*, Alianza Cien, Madrid, 1994, pp. 74-94.

- Schorske, Carl [1981], *La Viena fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011.
- Scobie, James *Del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar, 1977.
- Scott, Felicity, *Architecture or Techno-utopia*. Cambridge MA, The MIT Press, 2007.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Puntosur, 1991.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando, *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2001.
- Silvestri, Graciela y Liernur, Francisco, *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.
- Silvestri, Graciela, *El color del Río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2003
- Silvestri, Graciela, *El lugar Común, Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011
- Smith, Susan, "Soundscape", *Area*, vol. 26, n°3, Septiembre 1994, pp. 232-240.
- Sorá, Gustavo, "Historia del libro, la edición y la lectura en Argentina", *Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDinCI*, n° 10-11-12, Verano 2011/2012, pp. 139-141.
- Sorensen, Diana, *A turbulent decade remembered. Scenes from the Latin American sixties*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- Stark, Steven D., *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005
- Stock, Freddy, *Los caminos que se abren. La vida mágica de los Jaivas*, Santiago de Chile, Editorial Grijalbo, 2002.
- Stockes, Martin, *Ethnicity, identity and music: the social construction of place*, Oxford, Berg, 1994.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Torre, Juan Carlos, "A partir del Cordobazo", *Estudios*, n° 4, julio-diciembre, 1994, pp. 15-24.
- Torre, Juan Carlos, "Introducción a los años peronistas" en Juan Carlos Torre (Director), *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (194-1955). Tomo 8*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002, pp. 11-77.
- Visacovsky, Sergio Eduardo y Garguín, Enrique (compiladores), *Moralidades e identidades de clase media. Estudios históricos y etnográficos*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 2009.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

Williams, Raymond, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997

Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Woolf, Penelope, “Symbol of the second empire: cultural politic and the paris opera house” en Denis Cosgrove y Stephen Daniels (Eds.), *The iconography of landscape*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 214-35.

Zolov, Eric, *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture*, California, University of California Press, 1999.