

Te devora la ciudad

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Alfredo Alfonso

Vicerrectora
Alejandra Zinni

Te devora la ciudad

*Itinerarios urbanos y figuraciones
espaciales en el rock de Buenos Aires,
1965-2004*

Ana Sánchez Trollet



Bernal, 2022

Colección Las ciudades y las ideas. Serie Nuevas aproximaciones
Dirigida por Adrián Gorelik

Índice

Sánchez Trolliet, Ana
Te devora la ciudad: itinerarios urbanos y figuraciones espaciales
en el rock de Buenos Aires, 1965-2004 / Ana Sánchez Trolliet. -
1a ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2022.
346 p.; 23 x 15 cm. - (Las ciudades y las ideas / Adrián Gorelik;
Nuevas aproximaciones)

ISBN 978-987-558-788-5

1. Ciencias Sociales. 2. Cultura Urbana. 3. Música. I. Título.
CDD 306.48426

Agradecemos a los autores y propietarios de los derechos de reproducción de las imágenes
publicadas en este volumen por sus autorizaciones. Aunque se han hecho esfuerzos por obtener
los permisos de reproducción de todas las imágenes, manifestamos nuestra disposición para
enmendar cualquier omisión de nuestra parte.

Tapa: diseño sobre logotipo de B.A.Rock (1982)

© Ana Sánchez Trolliet, 2022
© Universidad Nacional de Quilmes, 2022

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal, Provincia de Buenos Aires,
República Argentina

ediciones.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN 978-987-558-788-5

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina

Agradecimientos	15
Introducción	19
Parte I. Las ciudades del rock en la década del sesenta	
Capítulo 1. “Buenos Aires beat”. Topografía de la cultura rock	33
“Yo me iré a naufragar”: las primeras prácticas de la cultura rock en Buenos Aires	37
Hacia una extensión de la topografía rockera: artistas, músicos, intelectuales y bohemios en el centro porteño	51
Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock	68
“Adiós a las luces del centro”: el fin del itinerario de vanguardia	90
Capítulo 2. El rock le canta a Buenos Aires. Visiones de la ciudad y la naturaleza en el imaginario del rock	95
Las fuentes del rechazo	101
“Todo el hielo en la ciudad”	128
Suburbio y blues: Manal	146
Excurso	
¿Un rock nacional? Debates sobre la ciudad, la nación y el imperio en el contexto de radicalización política	157
“La tercera fundación de Buenos Aires”: música provinciana en una metrópolis cosmopolita	160

Índice de ilustraciones

“Canciones con fundamento”: folklore, militancia y anticosmopolitismo musical	174
Un “rock de las pampas”: hacia la formación de un rock nacional	181
Parte II. Espacio público y cultura rock en la década del ochenta	
Capítulo 3. “Reunión de mentes libres”. Los recitales como laboratorios de experimentación democrática	201
Estadios deportivos	207
En las plazas: espacio público en dictadura y democracia	227
“Antros culturales”: el circuito del <i>underground</i>	243
Capítulo 4. Encierro y calle. Figuraciones del habitar doméstico y la vida cotidiana durante la transición democrática	255
Geografías del miedo: espacio doméstico y encierro	259
“Buenos Aires se despereza”: celebración y memoria en el espacio público	291
Epílogo	
Callejeros y Cromañón: la conurbanización de la cultura rock porteña en el fin del milenio	315

54	Figura 1. Hernán Pujó, “El Ghetto”, <i>Mano de Mandioca</i> .	110	Figura 16. Marta Minujín ataviada al estilo hippie.
58	Figura 2. “Guía sesentista del centro porteño”.	120	Figura 17. Quino, “Tránsito”.
58	Figura 3. Plano de “La Manzana Loca”.	121	Figura 18. Quino, “De qué se quejan los porteños”.
71	Figura 4. Un momento de los bailes de carnaval.	121	Figura 19. Quino, “De qué se quejan los porteños”.
71	Figura 5. Almendra en un recital en el Club Comunicaciones.	121	Figura 20. Quino, “De qué se quejan los porteños”.
72	Figura 6. Sempé, “Experiencia”.	123	Figura 21. Quino, “Clase media, Un status en el sube y baja”.
80	Figura 7. Vista del escenario del Teatro Coliseo.	133	Figura 22. Pedro y Pablo, <i>Yo vivo en esta ciudad</i> .
80	Figura 8. Vista de la sala del Teatro Coliseo.	133	Figura 23. Almendra, <i>Almendra</i> .
85	Figura 9. Cartel promocional de Woodstock.	141	Figura 24. Los Gatos, <i>Seremos amigos</i> .
85	Figura 10. Cartel promocional de Isle of Wight Festival.	141	Figura 25. Los Gatos, <i>Beat N° 1</i> .
85	Figura 11. Logotipo del B.A.Rock.	142	Figura 26. Almendra, foto.
89	Figura 12. Vista aérea del Velódromo de Palermo y el Parque Tres de Febrero.	142	Figura 27. Arco Iris, foto.
89	Figura 13. Vista del escenario durante el festival B.A.Rock.	149	Figura 28. Logotipo de Manal.
91	Figura 14. Feria Nacional del Sesquicentenario.	149	Figura 29. Manal, foto.
91	Figura 15. Festival Pinap de la Música Beat y Pop.	149	Figura 30. Manal, foto.
		152	Figura 31. Portadas de los primeros simples editados por Mano de Mandioca.
		172	Figura 32. Los Fronterizos, <i>Cordialmente</i> .
		172	Figura 33. Los Fronterizos, <i>Los Grandes Éxitos de Los Fronterizos</i> .

172	Figura 34. Los Chalchaleros, <i>Chakai Manta</i> .	283	Figura 47. Miguel Abuelo, <i>Buen día día</i> .
172	Figura 35. Los Chalchaleros, <i>Éxitos de Los Chalchaleros</i> .	283	Figura 48. Carballo Mihanovich, <i>Mujer contra mujer</i> .
218	Figura 36. Meiji, ilustración.	285	Figura 49. Fito Páez, <i>Del 63</i> .
218	Figura 37. Miguel Rep, ilustración.	285	Figura 50. Luca Prodan, fotografía.
222	Figura 38. Landrú, ilustración.	285	Figura 51. Charly García, fotografía.
263	Figura 39. La Máquina de Hacer Pájaros, <i>Películas</i> .	297	Figura 52. Spinetta Jade, <i>Bajo Belgrano</i> .
265	Figura 40. León Gieco, <i>Pensar en nada</i> .	297	Figura 53. Charly García, <i>Clics modernos</i> .
265	Figura 41. David Lebón, <i>Siempre estaré</i> .	303	Figura 54. Riff, <i>Ruedas de metal</i> .
265	Figura 42. Raúl Porchetto, <i>Che pibe</i> .	303	Figura 55. Miguel Cantilo y Punch, <i>En la jungla</i> .
269	Figura 43. Krunk, ilustración.	304	Figura 56. V8, fotografía.
277	Figura 44. “Soberanía en los hogares”, ilustración (s/d).	304	Figura 57. David Lebón, <i>Desnuque</i> .
277	Figura 45. Alfredo Grondona White, ilustración.	344	Figura 58. Cromañón, santuario en Bartolomé Mitre.
279	Figura 46. Celeste Carballo, <i>Me vuelvo cada día más loca</i> .	346	Figura 59. Callejeros, <i>Presión</i> .
		346	Figura 60. El Otro Yo, <i>Abrecaminos</i> .

Para Juan, Félix y Vicente

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.

MANAL, “Mujer sin nombre”,
El León, 1970

Agradecimientos

Este libro es una reelaboración de mi tesis de doctorado defendida en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es también el resultado de un proceso de exploración que se inició cuando todavía era estudiante en la maestría de Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Torcuato Di Tella. Y, sobre todo, es la materialización de algunos años de mi vida en donde los momentos de la escritura (el paso por los archivos, las entrevistas, la escritura y los espacios de diálogo e intercambio en equipos de investigación) se combinaron con la vida afectiva de la maternidad, la pareja, los amigos y la familia. En innumerables oportunidades estos mundos se interconectaron y se potenciaron entre sí. Otras veces, su combinación fue una tarea un poco más resbaladiza y desafiante. En todo este recorrido, muchísimas personas e instituciones me acompañaron y colaboraron de múltiples maneras en la elaboración de estas páginas, a todas ellas les debo mi gratitud.

En primer lugar, a mi directora de tesis, Graciela Silvestri. Su calidez, su apoyo y su enorme sensibilidad para entender el espacio urbano fueron imprescindibles en esta investigación. También merece un agradecimiento especial Adrián Gorelik, quien guió este trabajo desde sus primeros pasos; primero, como coordinador del taller de tesis de maestría, luego, en una serie de encuentros dedicados al estudio del espacio público y el Gran Buenos Aires realizados en el marco del doctorado y, finalmente, como editor de esta publicación. A ambos agradezco la confianza que pusieron en mí y en esta investigación, así como su generosa vocación de maestros.

Agradezco además a Fernando Aliata y al grupo de investigación “Arqueología de la contemporaneidad. Cultura del espacio y cultura política”, que dirige junto con Graciela Silvestri y del que participan Sebastián Malecki, Omar Loyola, Carolina Kogan, Mariana Santángelo y Fernando Williams. Nuestras reuniones en el bar El Federal en tiempos

de prepandemia resultaron un ámbito de formación y contención imprescindible para avanzar con este escrito.

A Ana Longoni y el equipo de investigación “Arte, cultura y política en la Argentina reciente”, porque en este espacio de intercambio colectivo no solo di con valiosas amigas, sino que también encontré un ámbito de constante reflexión crítica para pensar los vínculos entre el arte y la política en la historia reciente. Agradezco en particular a Malena La Rocca, Malala González, Natalia Fortuny, Daniela Lucena, Cora Gamarnik y Lucía Cañada.

Una mención especial merece Valeria Manzano, por su gran generosidad, por sus agudas lecturas y por haberme abierto las puertas de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, donde actualmente me desempeño como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). También agradezco enormemente el acompañamiento del Núcleo de Historia Reciente: Marina Franco, Soledad Lastra, Isabella Cosse, Paula Canelo, Cinthia Balé, Hernán Confino, Gabriela Gomes, Julián Delgado, Diego Nemec, Fernando Ramírez Llorens, Florencia Gándara, Daniela Slipak, Esteban Pontoriero, Laura Ehrlich, Maximiliano Ekerman, Milena Durán, Rodrigo González Tizón, Lucía Patiño Mayer, Yann Cristal y especialmente a Francisco Soto.

Al profesor Stefan Rinke, cuyo interés en mis temas de investigación redundó en una provechosa estancia de investigación en Berlín. Además, su invitación a formar parte del coloquio “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. Quiero agradecer además a Flavia Freidenberg, del Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca, donde pude realizar grandes avances en el tramo final de esta investigación, así como a Eric Zolov de la Stony Brook University de Nueva York, a los integrantes del Latin American and Caribbean Studies y a Felicity Scott de la Universidad de Columbia, con quienes, gracias a una Beca Fulbright, pude formar parte de la vida universitaria neoyorkina justo antes de que la bestia negra de la pandemia nos confinara.

También quisiera agradecer a diversas personas que leyeron versiones preliminares y me ofrecieron valiosas sugerencias para mejorar este trabajo: Anahi Ballent, Daniel Kozac, Pablo Alabarces, Ariel Gravano, José Garriga, Mario Sabugo, Paula Bruno, Sebastián Carassai, Sergio Pujol y Sylvia Saïtta. Además, muchos otros profesores, colegas y amigos me ayudaron de diversas maneras a que este libro fuera tomando forma: Martín Albornoz, Diego Armus, Viviana Barry, Rodrigo Booth, Alejandro Catta-

ruzza, Lila Caimari, la colectiva feminista Ciudad del Deseo, Guillermo Mira Delli-Zotti, Leandro Donozo, Ximena Espeche, Fernando Gandolfi, Abel Gilbert, Ana Gómez Pintus, Valeria y Mariano Gruschetsky, Guillermo Jajamovich, Luis Muller, Mariana Nazar, Julia Ramos, Juan Manuel Sanz, Mariano Petrecca, Miguel Catopodis y también a Dhan Zunino Singh. En particular quiero agradecer a Gabriela Barolo por las jornadas compartidas que hicieron posible convertir mi tesis en un documental.

Al Conicet, por haberme dado la oportunidad de dedicarme con exclusividad a la investigación, y a la Universidad Nacional de San Martín, por haber dado cobijo a este proyecto en momentos difíciles para el sistema científico argentino. Además, 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, donde transité los primeros pasos como becaria doctoral. Al Servicio Alemán de Intercambio Académico, al Fondo Nacional de las Artes y a la Comisión Fulbright, que también me apoyaron financieramente.

Quiero reconocer el indispensable trabajo de las autoridades, los bibliotecarios, archivistas y referencistas del Archivo y la Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella, el Instituto Iberoamericano de Berlín, el archivo Gourmet Musical, la Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos, la Biblioteca de la Universidad de Columbia, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, el Archivo General de la Nación y el CeDInCI, quienes hacen posible que se conserven los documentos del pasado imprescindibles para la investigación histórica.

Agradezco a todos los entrevistados: Claudio Gabis, Daniel Ripoll, Jorge Durietz, Lito Settón, Marcelo Gasió, Miguel Grinberg, Pedro y Hernán Pujó, Peter Deantoni, Rocambole, Sandra Farina y, en especial, a Mario Rabey y Edy Rodríguez, quienes compartieron conmigo sus historias de vida antes de que ya no pudieran hacerlo. También quiero reconocer la ayuda de Ernesto Bohoslavsky, Gisela Laboureau y a Verónica y Carina Trolliet, quienes me ayudaron a contactarme con informantes que fueron clave para indagar en las trayectorias del público de los recitales de rock.

A mis padres, Ana María y Norberto, quienes me enseñaron a cumplir mis objetivos. A mis hermanos, a nuestra familia ampliada y a la abuela Elina, por estar siempre.

Finalmente, agradezco a mi compañero de vida Juan Bonuome, porque nuestro amor le da sentido al mundo.

Este libro es para Félix y Vicente.

Introducción

I

Este libro reconstruye la historia de la ciudad de Buenos Aires desde la perspectiva ofrecida por la cultura rock, en un largo ciclo que se inicia con los itinerarios de los “pioneros” a mediados de la década de 1960, y culmina en el año 2004, cuando el trágico incendio en el local República Cromañón clausuró un ciclo de intervención práctica y simbólica del rock en el espacio público. Para la constelación de músicos, artistas, intelectuales y públicos que dieron forma a una identidad colectiva aglutinada en torno a la escucha musical, el rock configuró un estilo de vida que definió maneras de obrar, pensar y sentir duraderas que, a su vez, crearon un marco de referencia a través del cual representarse, comprenderse y posicionarse en relación con la ciudad y con la sociedad. Con la forma de una filosofía práctica, expresada a través de actitudes y modos de estar en el mundo, la cultura rock dio lugar a verdaderas ciudades paralelas, para usar la expresión de Peter Fritzsche; es decir, fue capaz de delinear formas de sociabilidad específicas, de proporcionar un relato sobre la ciudad material y de elaborar las ansiedades y expectativas respecto del presente, el pasado y el futuro.¹

Hacer una historia de Buenos Aires a través del rock supone descentrar el carácter “nacional” con el cual fue concebido este género durante décadas. Se trata de iluminar, en cambio, las estrategias desplegadas por sus promotores y seguidores para intervenir en el medio cultural, económico

¹ Peter Fritzsche, en *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2008), utiliza el concepto de “ciudades paralelas” para explicar la potencia de la prensa en la construcción de imágenes de la ciudad. Aquí se retoma esta expresión para considerar al rock como productor de experiencias e imágenes urbanas.

y político de la ciudad. Desde su desembarco en Buenos Aires en los años sesenta, esta música juvenil, llegada de las tierras anglosajonas y convertida vertiginosamente en una fuerza global, fue vista por sus impulsores como un relevo generacional del tango a la hora de darle una identidad moderna y juvenil a la ciudad de Buenos Aires. A lo largo de todo el período estudiado, el llamado rock nacional mostró una permanente vocación por cantarle a Buenos Aires.

Esta condición porteña no significa que deban desatenderse otras geografías. En virtud de la constante circulación de objetos, personas y sentidos que se pusieron en marcha a partir del consumo y la producción musical del rock, las fronteras se desbordaron y de allí que resulte necesario considerar múltiples escalas de análisis. Los localísimos recorridos urbanos que nos hablan de los diferentes estilos de integración del rock en su medio cultural son una entrada posible, así como los constantes itinerarios entre músicos y públicos en diferentes ciudades de provincia o las relaciones de la escena local con los circuitos de consagración de las capitales globales.

A lo largo de los años aquí analizados, la cultura del rock asumió distintas configuraciones y en cada una de ellas estuvo presente una forma característica de vincularse con la ciudad material y de representarla simbólicamente. Por lo tanto, en el recorrido por las diferentes Buenos Aires que se fueron delineando en torno al rock se observan dos procesos paralelos. El primero remite a la inserción de la cultura rock en el espacio histórico, es decir, a la constante circulación de objetos y personas que se activaron en los usos concretos de la ciudad (itinerarios, ámbitos de sociabilidad, lugares de consumo típicos de este género musical), a partir de la cual se establecieron contactos con referentes culturales (intelectuales, artistas, productores musicales, discográficas, etc.) y políticos (gobiernos nacionales y municipales, partidos políticos, agentes policiales). El segundo refiere, en cambio, a la imaginación geográfica y a las figuraciones espaciales presentes en la producción cultural del rock.² Las distintas visiones e interpretaciones que se forjaron sobre la ciudad en las canciones, la gráfica de los discos, las declaraciones de los músicos y las revistas especializadas sirven como clave de lectura para interpretar el impacto de las transformaciones urbanas, económicas y políticas en los jóvenes, las vicisitudes de la clase media y los distintos intercambios y trasvasamientos que el rock estableció con diversas zonas de la alta cultura y la cultura popular.

Para comprender el tenor que adquirieron estas influencias recíprocas entre la ciudad y la cultura rock, como también los cambios y continuidades en los modos de ocupar e imaginar el territorio porteño, fueron delimitados tres momentos significativos: uno inicial, centrado en la formación de una cultura bohemia en la segunda mitad de la década de 1960; un segundo momento caracterizado por la ocupación masiva de la ciudad durante los tempranos ochenta; y un último período caracterizado por la conurbanización durante los largos noventa.

Estos recortes, que podrían desilusionar a quien espere encontrar en las páginas que siguen una exhaustiva historia del rock local, cristalizan las distintas Buenos Aires construidas por esta cultura juvenil formada en torno a este género musical. Dos temporalidades son centrales en este enfoque: por un lado, los ciclos largos que caracterizan la historia de las transformaciones sociourbanas y, por el otro, los períodos cortos que definen la modernidad del rock, es decir, su constante búsqueda por lo nuevo, sus recurrentes transformaciones estéticas y los constantes relevamientos generacionales.

Los recortes temporales de las ciudades del rock implican, a su vez, corrimientos espaciales definidos por los cambios en los modos de ocupar la ciudad, es decir, por las variaciones en la localización de los centros de producción y consumo de esta música, por las condiciones de los lugares donde se realizan los recitales y por los itinerarios y trayectorias que se ponen en marcha para llegar a estos destinos. A partir de estos movimientos resulta posible indagar en las cambiantes modalidades de inserción del rock en la economía y en la vida cultural de Buenos Aires, así como en los variados estados de ánimo con los cuales este género musical fue recibido por la sociedad porteña en su conjunto.

El primer momento se inicia en 1965 con el surgimiento del rock como una bohemia que nucleaba a un pequeño grupo de músicos y poetas, y culmina en 1970, cuando la notable expansión del público y la aceleración de la escalada de violencia política precipitó la disolución de los principales grupos del momento. En estos años, la ciudad delineada por los pioneros del rock local estuvo definida por su integración a las zonas más activas de la elite cultural porteña y su cultura del bar. En un contexto de tensión entre las aspiraciones de modernización cultural y las fuerzas conservadoras, los itinerarios del rock generaron zonas de encuentro e intercambio musical que fueron definitorias para la consolidación de una identidad colectiva que encontró, en los recitales, un espacio de encuentro específico y propio. En cuanto a las visiones urbanas se destaca que, pese a haberse atribuido el rock la potestad de ser el género musical de la moderna Buenos Aires, asumieron una postura visceralmente antiurbana que asociaba a la ciudad con el creciente autoritarismo y las vetustas costumbres de lo que los rockeros

² Esta distinción retoma la propuesta de Franco Moretti para analizar la literatura europea a partir de la circulación de la literatura en el espacio y las representaciones literarias del territorio europeo. Véase *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, Siglo XXI, 1999.

consideraban las aburridas clases medias. Por esto, la mayoría de los músicos propuso como alternativa un relato romántico que pregonaba 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. Una de las excepciones más notables fue la del grupo Manal, que creó una pionera imaginación de rusticidad en torno a la vida suburbana.

El segundo momento se sitúa en el contexto de tránsito de la dictadura a la democracia y está caracterizado por una masiva presencia del rock en la ciudad de Buenos Aires a través de su constante reproducción en la radio, en los estéreos de los autos, en los programas de televisión y en los recitales al aire libre. El período se abre a comienzos de los ochenta cuando comienzan a organizarse recitales de gran convocatoria en el contexto de “ablandamiento” del llamado Proceso de Reorganización Nacional y culmina con la consagración artística del *under* porteño en el mismo momento en que las expectativas democráticas dan signos de agotamiento. Las nuevas ciudades del rock ofrecieron una novedosa combinación de usos “disidentes” y “oficiales” del espacio metropolitano. Estos usos alternativos se definieron por los espacios donde se ofrecían recitales (desde el “antro cultural” hasta los estadios de fútbol), por las tensiones con las fuerzas represivas y por el interés de distintos agentes gubernamentales en los potenciales usos políticos del género. En cuanto a la ciudad imaginada, diversas descripciones mostraron a una ciudad convertida en escenario de miedos y peligros que derivaron en interesantes reflexiones sobre el espacio privado, el mundo doméstico y la vida familiar. Por otra parte, las expectativas generadas por la vuelta de la democracia inauguraron nuevas visiones de la ciudad como un renovado espacio para la alegría, la fiesta, el encuentro y el intercambio político, que abonaron el terreno para bosquejar una memoria urbana sobre el pasado reciente.

Por último, el tercer momento se inicia a comienzos de la década de 1990 y culmina abruptamente en 2004, luego de que el incendio en un local de rock impuso nuevas condiciones a los espectáculos en vivo de Buenos Aires. En estos años el centro de la producción rockera se ubicó “afuera” de la ciudad (el área de la extensión metropolitana) y esto transformó los sentidos de los itinerarios urbanos que hasta entonces habían vinculado material y simbólicamente a la “ciudad” con su “periferia”. En este marco, la ciudad del rock emprendió un proceso de construcción de identidades suburbanas que emergía con originalidad en un territorio con escasas marcas de identidad cultural. La nueva ciudad del rock, condicionada por las sucesivas crisis económicas, se trasladó hacia los universos locales de los barrios del área metropolitana e inauguró una novedosa asociación de Buenos Aires con su periferia urbana.

II

Este libro se nutre de una perspectiva sociohistórica de la cultura, la vida cotidiana y la política que atiende a las interacciones entre espacio y sociedad. Este tipo de abordaje, que resulta familiar para la geografía y la arquitectura, también ha sido puesto de relieve por diferentes historiadores, sociólogos, filósofos y antropólogos que exploraron cómo la disposición del espacio y las características de la ciudad y el territorio impactan en la construcción de identidades y, por tanto, en las formas de comprender y estar en el mundo. Estos trabajos también han explicado que el espacio y los procesos involucrados en su construcción material constituyen objetos de disputa en sí mismos como también sucede con las maneras de ocuparlo y con los modos de transitarlo.³

Un género urbano como el rock necesita para desplegar su economía social y cultural de la vida material de la ciudad, pues allí se alojan sus principales ámbitos de circulación, difusión y encuentro. Esto no implica que la fisonomía urbana deba ser entendida como un mero escenario. Por el contrario, la ciudad constituye un agente activo, un dispositivo cuyos elementos condicionan, configuran y retroalimentan las condiciones de producción y circulación del rock. En este sentido, la aparición de este género musical en la escena porteña inauguró nuevas formas de ocupación de la ciudad que demandaron nuevos espacios específicos, y estas demandas se vincularon no sin conflictos con las infraestructuras sociales y materiales preexistentes.

“Cuando los modos de la música se transforman, las paredes de la ciudad tiemblan”, escribió en 1961 el poeta Allen Ginsberg.⁴ Pensando en el jazz, Ginsberg parafraseaba a Platón para celebrar cómo los nuevos ritmos podían inaugurar formas de pensamiento renovadoras que repercutían en el cuerpo social y permitían la formación de una nueva conciencia.⁵ La mirada se posaba en la capacidad de la música para

³ Los trabajos pioneros en estas temáticas han dado paso al mentado “giro espacial” en las ciencias sociales y las humanas. Véanse: Michel Foucault, *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006; Henry Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013 [1974]; Richard Sennet, *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 2002 [1974]. En los últimos tiempos, esta perspectiva también ha cobrado nuevo impulso con la inclusión de perspectivas de género: Linda MacDowell, *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

⁴ Citado en Roger Horrocks, “When the mod of the music changes”, *Journal of New Zealand Literature*, N° 34, 2016, pp. 33-60.

⁵ Entrevista a Allen Ginsberg, disponible en <https://www.thirteen.org/wnet/newyork/series/interview/ginsberg_frame.html>.

intervenir en la ciudad, una ciudad que era interpretada como metáfora de lo social.⁶

Al recuperar estas asociaciones entre ciudad y sociedad, este libro narra la vida de Buenos Aires en el pasado reciente desde la perspectiva de los diferentes agentes involucrados en el consumo, la producción y la circulación de la música rock. También muestra cuáles fueron las condiciones que ofreció esta ciudad para que la cultura rock pudiera desplegarse. Al poner de relieve las prácticas musicales en términos de espacio y movimiento, este tipo de abordaje permite comprender —como otras investigaciones han mostrado para otros contextos—, procesos tales como los itinerarios de los géneros musicales, las figuraciones espaciales, nacionales o barriales, la composición social de las audiencias, las transformaciones en los modos de audición y las relaciones de poder en los espacios de concierto.⁷

Este interés por abordar un género musical matiza una tendencia dominante entre los estudios urbanos marcada por la predominancia epistemológica de lo visual. Como ha señalado Denis Cosgrove, esto ha tendido a sesgar la definición de los objetos de estudio y, en general, se ha priorizado el estudio de la literatura, de las artes plásticas o de la arquitectura para interpretar culturalmente la ciudad.⁸ 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 la ópera o el atonalismo en una ciudad que, como Max Graf la describió, se constituyó en la capital musical de Europa.⁹

Esta falta de protagonismo que tienen los estudios sobre la música y los géneros musicales en el campo de los estudios urbanos se debe, en parte,

a la especificidad de la codificación musical.¹⁰ Aunque en este libro no se ofrece un estudio musicológico del rock, se apunta a incorporar algunas dimensiones sonoras y musicales englobadas dentro de un arco más vasto de registros visuales, sonoros y escritos (poesía de las canciones, arte de los discos, videoclips, revistas culturales, entrevistas, etc.). Por ello, la importancia de la figuración como categoría de análisis: a partir de ella resulta posible atender a las variadas manifestaciones sensoriales involucradas en la definición de la cuestión territorial.¹¹

En cuanto a la dimensión sonora y musical, este libro se apoya en las perspectivas del paisaje sonoro.¹² Para esto se indaga en el uso de las tecnologías de reproducción y amplificación musical, en las características escénicas y sonoras de los recitales (del silencio del público sentado en butacas, a los estridentes acoples característicos de los recitales de rock, pasando por los cantos del público, el pogo y la bengalas). También son exploradas las cambiantes referencias musicales, los instrumentos utilizados y el diálogo que algunas canciones entablaron con otras tradiciones musicales locales, en particular con el tango y el folclore.

Esta variedad de recursos permite también ahondar en la música como una práctica cultural y social que permanece en el tiempo a través de sus múltiples registros y crea lazos sociales profundos y duraderos. Por lo tanto, este trabajo coincide con una serie de estudios sobre la historia social y cultural del rock en América Latina que atiende no solo a su condición de género musical sino también al conjunto de prácticas y valores específicos que involucra. En esta línea, estas investigaciones plantean que el rock forma parte de una agenda de investigación más amplia vinculada a la creciente influencia cultural de Estados Unidos en el subcontinente, la formación transnacional de la cultura juvenil, la juvenilización de la cultura de masas, la formación de identidades y estéticas juveniles

⁶ Alain Mons, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

⁷ 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; Roger Fiske, *Scotland in music: An European Enthusiasm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; Martin Stokes, *Ethnicity, identity and music: the social construction of place*, Oxford, Berg, 1994; 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 y Chris Gibson, *Soundtracks. Popular Music, identity and place*, Nueva York, Routledge, 2003; Laure Gautier y Mélanie Traversier, *Mémoires Urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XIX-XIX siècles)*, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

⁸ Denis Cosgrove, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación Española de Geografía*, año 1, N° 34, 2002. Sobre esta cuestión también véase: Donald Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁹ Max Graf, *Leyenda de una ciudad musical. Historia de Viena*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947. Para un detalle sobre el reciente ingreso de la música en la agenda de los historiadores urbanos, véase Markian Propovych, “Introduction: Music, the city and the modern experience”, *Urban History*, vol. 40, N° 4, noviembre de 2013.

¹⁰ Gustavo Basso, Oscar Pablo Di Liscia y Juan Pampin (comps.), *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética*, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

¹¹ Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

¹² El análisis del paisaje sonoro o *soundscape* es un campo de estudios vinculado a la geografía cultural que parte de la premisa de la importancia de indagar en todos en los sentidos que se involucran en la experiencia y percepción del espacio. Frente al tradicional predominio de lo visual, este tipo de estudios propone atender a los sonidos, los ruidos urbanos y también a la música como variables importantes de la experiencia urbana. A propósito de estos temas, véanse: 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 de 1994, pp. 232-240 y David B. Knight, *Landscapes in music. Space, Place, and Time in the World's Great Music*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

y los vínculos con otros actores sociales como el Estado, las juventudes militantes o los sectores conservadores.¹³

Estas investigaciones se desmarcan de las historias memorialistas escritas por periodistas y protagonistas que por años han hegemonizado los relatos sobre el rock. Estas historias “desde adentro”, con su tono celebratorio y escasamente diferenciado de la perspectiva de los actores, proponen descripciones de los momentos “heroicos” del género que dificultan la comprensión del fenómeno social del rock.¹⁴

Por otro lado, este libro busca inscribirse en una tendencia incipiente en el campo de la historia reciente marcada por el corrimiento del foco de las organizaciones armadas y las políticas represivas de Estado durante la última dictadura militar, en beneficio de una mirada más atenta a lo que sucedía en el conjunto de la sociedad y la cultura en las últimas décadas del siglo xx. En esta tendencia pueden advertirse dos propuestas analíticas que transitan por carriles relativamente separados: mientras unas se interesan por los procesos sociales generales que estructuraron la vida cotidiana (las relaciones de género, la familia, la educación), la otra se centra en las experiencias artísticas y las vanguardias culturales.¹⁵

¹³ Pablo Alabarces, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993; Pablo Alabarces y Mirta Varela, *Revolución mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988; Patrick Barr-Melej, *Psychedelic Chile. Youth, Counterculture and Politics on the Road to Socialism and Dictatorship*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017; Hernando Cepeda Sánchez, *Imaginario 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; Christopher Dunn, *Brutality Garden. Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2001; Valeria Manzano, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad de Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017; Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov (eds.), *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2004; Sergio Pujol, *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens, 2007; Pablo Vila, “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en Elizabeth Jelin (comp.), *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock nacional. Derechos Humanos. Obreros. Barrios*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989, pp. 83-156; y Eric Zolov, *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture*, California, University of California Press, 1999.

¹⁴ Marcelo Fernández Bitar, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993; 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.

¹⁵ En cuanto a los estudios sobre la vida cotidiana en la historia reciente se destacan, además del ya citado trabajo de Valeria Manzano, Isabela Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010; Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de una nueva izquierda intelectual argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013; Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI,

Dadas las peculiaridades del fenómeno rockero, estas dos vías de análisis se encuentran imbricadas. El carácter intersticial de la cultura rock entre la vanguardia y la masividad, en tanto fenómeno cultural que encarnó con éxito el proyecto modernista de fusión del arte con la vida, permitió que en esta investigación convergieran el análisis de los procesos sociales que delinearon la vida cotidiana de los jóvenes rockeros, y con los circuitos artísticos e intelectuales que modularon la constante búsqueda por conquistar lo nuevo. Por ello, en este libro se encontrarán elementos que permitan considerar las transformaciones en las expectativas con las cuales los jóvenes imaginaron su integración a la vida adulta (que fueron desde el rechazo al trabajo hacia la denuncia por el desempleo), las cambiantes relaciones entre padres e hijos (que pasaron de la impugnación familiar al rock a su transmisión intergeneracional) y los alcances de la integración femenina a la cultura rock, así como los encuentros y desencuentros de los promotores del rock con las élites culturales de su tiempo y las redefiniciones a las que asistieron en su búsqueda por trastocar los sentidos sobre lo ordinario.

Sin embargo, lo político, tan central en el campo de indagaciones de la historia reciente, no estuvo ausente en este trabajo. Los músicos y el público de rock, autopercebidos como “rebeldes”, mantuvieron de modo constante posicionamientos ideológicos sobre su presente que delinearon modelos de conducta y visiones del mundo compartidas que contrariaban el orden social predominante —el llamado “sistema”— y tenían como horizonte la transformación de las conciencias para crear una cultura alternativa. Además, como se verá, la cultura del rock también interesó a los poderes públicos cuyas políticas combinaron la represión policial con su utilización en tanto recurso de adhesión e integración al Estado. Asimismo, se plantean diversas modulaciones respecto de la cuestión de la política y lo político a partir de los vínculos de la cultura rock con el ecologismo, los proyectos de vida comunitaria y el cuestionamiento a la violencia política en la segunda mitad de los años sesenta; las tensiones entre el recital concebido como una instancia de disidencia social y como una práctica de integración a las políticas públicas en los tiempos de dictadura y democracia, así como las propuestas más radicales del rock en tanto práctica de vida disidente y como canal de impugnación a las clases dirigentes y a las políticas económicas excluyentes en la década de 1990.

2013. En cuanto a los estudios sobre las vanguardias artísticas, consultar especialmente: Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires, Ariel, 2014; Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

III

Quien lea estas páginas advertirá que este libro, dedicado al análisis del modo en que la cultura rock imaginó y ocupó materialmente la ciudad de Buenos Aires, marca un itinerario que empieza y termina en el mismo lugar: la plaza Miserere. En las orillas de esta plaza seca, que corona la entrada principal de la estación terminal del tren del oeste, un bar y un galpón ubicados en sus extremos opuestos fueron centrales en el derrotero de la cultura rock local.

Hacia mediados de la década de 1960, La Perla, un anodino café cuyo mérito era el de permanecer abierto durante toda la noche, albergaba –muy a pesar de sus dueños y empleados– a la bohemia artística e intelectual que delineó los primeros pasos del rock en Buenos Aires. Este café se convirtió en el espacio que dio vida al mito fundacional del rock, puesto que allí –como decía la placa conmemorativa que podía leerse en la entrada de este bar antes de que se convirtiera en una cadena de pizzerías– “se creó el tema que por su trascendencia popular inició lo que luego se llamó el rock nacional: ‘La balsa’”. Para los “náufragos” que allí recalaban, La Perla era la escala nocturna de un itinerario más extenso que los integraba con el circuito cultural de la élite artística e intelectual de los años sesenta y también con el circuito popular de los bailes de fines de semana en los clubes sociales y de fútbol de los barrios.

República Cromañón, que convirtió el mito en tragedia, guardaba a principios del nuevo milenio poco del aire sofisticado que había sobrevolado en La Perla. La zona donde este galpón estaba ubicado tenía un interés estratégico en virtud de la gran variedad de transportes públicos que favorecía la accesibilidad del vasto público que se diseminaba por todo el territorio metropolitano. Situado en una zona insegura de la ciudad, Cromañón acercaba al público rockero a un entorno poblado por bailantas, hoteles alojamiento, prostitutas, cartoneros, mendigos y consumidores de paco. La degradación urbana había alcanzado al centro de la ciudad como nunca antes en Buenos Aires y los rockeros encontraban en este ambiente desclasado un lugar propio que sintonizaba bien con el ideal de bajo fondo que reivindicaban.

Separados por una plaza y cuatro décadas, estos dos extremos espaciales y temporales enmarcan el devenir de una formación cultural que surgió como una excéntrica vanguardia y se convirtió en un vehículo de expresión de los sectores medios urbanos de alcance masivo y duradero que signó –aunque con distinta intensidad– la experiencia de las más recientes generaciones de argentinas y argentinos.

Este recorrido por la Plaza Miserere también permite entrever el largo ciclo “postexpansivo” que atravesó Buenos Aires. La vertiginosa ampliación del público de rock a la que se asistió durante los años analizados se dio en el contexto de una ciudad que asistía, en cambio, a un proceso inverso de desaceleración de los procesos de expansión sociourbana.¹⁶ Cuando el rock rebelde se instaló en Buenos Aires a mediados de los años sesenta se encontró con una ciudad que todavía podía ofrecerle una serie de figuras de modernidad con las que se proponía disputarles la hegemonía cultural a otras metrópolis. En cambio, ya entrada la década del ochenta, el fin de las políticas de protección industrial, la desaparición del Estado de bienestar, la desinversión y el consecuente agotamiento de los soportes materiales crearon un panorama inédito en una ciudad que comenzó a caracterizarse por la fragmentación social y por la notoria diferenciación de circuitos socioeconómicos. El rock tendió a ubicarse en los intersticios más marginales y estancados. Si bien las aspiraciones contraculturales del rock hicieron que estos espacios degradados fueran apreciados positivamente, la desarticulación de las redes estatales que sostenían el funcionamiento urbano y la precariedad generalizada de las arquitecturas dedicadas al consumo de música rock derivaron en una trágica experiencia que puso fin a las formas que hasta entonces definían las características del recital.

En suma, tiempo, música y espacio son los ejes principales que permiten transitar este libro. A través de la música rock y la cultura que lo engloba se transita por la Buenos Aires reciente, por sus calles y sus lugares y, a la vez, por las ansiedades, las ilusiones y los rencores que se despiertan entre aquellos que al escuchar este género musical moldearon su experiencia cotidiana.

¹⁶ Graciela Silvestri y Adrián Gorelik, “Ciudad y cultura urbana 1976-1999: El fin de la expansión”, en José Luis Romero y Luis Alberto Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Desde la ciudad burguesa (1880-1930) hasta la ciudad de masas (1930-2000)*, Buenos Aires, Altamira, 2000.

Parte I
Las ciudades del
rock en la década
del sesenta