

Yo me iré a naufragar **Rockeros y bohemios en el centro porteño (1965-1970)**

I want to wander around on my raft
Rockers and bohemians reshaping Buenos Aires downtown (1965-1970)

Ana Sánchez Trolliet
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Abstract

In this article my proposal is to trace a cultural history of Buenos Aires based on the study of musical practices and youth culture. To do this, I study how, in the formation of a rock culture, the young producers and consumers of rock music occupied the city between 1965 and 1970. This involves a survey of urban itineraries and places of sociability, to understand the bounds and dynamics between the peculiarities of appropriation and circulation of this group of young people and the prevailing characteristics of the cultural, social and political life at the time in the city. It is argued that in the development of a rock culture based mainly in Buenos Aires young rockers made up new senses to use the city and reshaped the traditional logic of circulation in urban space.

Resumen

En este artículo propongo trazar una historia cultural de la ciudad de Buenos Aires a partir del estudio de las prácticas musicales y la cultura juvenil. Para ello estudio cómo, en la formación de una incipiente cultura rock, los jóvenes productores y consumidores de este género musical ocuparon materialmente a la ciudad entre 1965 y 1970. Esto supone indagar tanto en los itinerarios urbanos como en los ámbitos de sociabilidad, con el objetivo de comprender las influencias recíprocas entre el particular modo de apropiación y circulación que este grupo de jóvenes emprendió en la ciudad de Buenos Aires y las características de la vida cultural, social y política de la ciudad. Se plantea que en el desarrollo de una cultura rock porteña, los jóvenes rockeros aportaron nuevos sentidos al uso de la ciudad y contribuyeron a subvertir las lógicas tradicionales de circulación en el espacio urbano.

urban history - Buenos Aires - rock culture-
bohemia - itineraries

historia urbana - Buenos Aires - cultura rock-
bohemia - itinerarios

Licenciada en Sociología UBA. Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella. Realizando el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral CONICET.

Introducción

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*.¹ 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 desenfadadamente en posturas escandalosas dentro de la fuente. El magazine presentaba a estos jóvenes como integrantes de 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.*²

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 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.³ 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 (Kreimer, 2006, p. 10). 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.⁴

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" 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 ritmos de moda, construían las personalidades artísticas de los músicos e incluso monitoreaban el contenido de las letras de las canciones (Manzano, 2010).

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 (Pujol, 2007). 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 portavoz de una juventud inconformista (Roszak, 1968).

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.

Como demuestra el episodio de Los Beatniks, su marginalidad dentro de la producción de música juvenil local contribuyó al desarrollo de una serie de prácticas novedosas 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 artículo analizo cómo en la configuración de una incipiente cultura rock los productores y consumidores de este género musical ocuparon materialmente a la ciudad de Buenos Aires. Esto supone cartografiar las prácticas de los jóvenes rockeros en la ciudad, sus circuitos urbanos y sus ámbitos de sociabilidad. Se pretende 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 y la cultura juvenil. La propuesta de este artículo consiste en construir como objeto histórico la relación entre la ciudad y la música (Gautier y Traversier, 2008) y, en particular, indagar en las influencias recíprocas entre el espacio urbano y la cultura rock entre 1965 y

1970. Se pretende 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 para redundar en la formación de una identidad propia que rápidamente se convirtió en una cultura autónoma y específica.

Si bien en esta dirección se abren muchas líneas de investigación que incluyen desde la imaginación geográfica que inspira la poesía de las canciones y la gráfica de los discos, hasta los discursos sobre la capacidad de la música de dar identidad cultural a la ciudad (Sánchez Trollet, 2013), en este artículo me centro en particular en el estudio de la localización citadina de las prácticas musicales.

En el ciclo aquí analizado, 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 artículo, me detengo en los primeros años para estudiar las condiciones que hicieron posible el surgimiento de una cultura rock en el espacio social de la ciudad de Buenos Aires. Para esto analizo cómo un reducido grupo de muchachos 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 tanto de los productores como de los consumidores de este género. En este sentido, se destaca la inserción del grupo fundacional de los rockeros dentro de una red cultural más amplia que surge como resultado de la expansión de los lugares de encuentro frecuentados por estos músicos. La ampliación del público, por su parte, fue producto de un doble proceso: por un lado, el acercamiento de los músicos con otros promotores culturales no vinculados con la práctica musical en sentido estricto; y, por el otro, la creciente

presencia de los músicos “rebeldes” en los medios de comunicación masivos.

Itinerarios I. 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 que cuando se presentaba en su ciudad natal con su conjunto de *música eléctrica* en los primeros años de la década del sesenta, era sacado de una *patada del escenario* cuando llegaba un artista de Buenos Aires (Grinberg, 2008, p. 74). Incluso 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 su versión en español de *Los Wild Cats* como *Los Gatos Salvajes* primero y luego, como *Los Gatos*.⁵

Un itinerario parecido, pero desde los suburbios hacia la capital, fue emprendido por otros músicos como Miguel “Abuelo” Peralta y Alberto “Tanguito” Iglesias. El 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 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 (Carmona, 2003). 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 (Pintos, 1993).

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, concurrían a escuelas más o menos prestigiosas y vivían en zonas céntricas de la ciudad. Por esto, en las primeras apariciones públicas que los rockeros tuvieron en los medios fueron catalogados como jóvenes aristocráticos de doble apellido.⁶ 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, donde convivían Miguel Abuelo, los integrantes de Los Beatniks, el letrista Alberto Lernoud junto con otros estudiantes del interior. Allí los huéspedes componían y ensayaban sus canciones e invitaban a amigos a demorarse en largas tertulias musicalizadas (Fernández Bitar, 1993).

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 (Ansolabehere, 2012). 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.

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 (Kreimer & Polimeni, 2006). 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 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 (2002), el andar tiene una larga trayectoria en 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.⁷ 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. 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 material hacia zonas periféricas. Hacia 1920, estos cordones suburbanos, donde se volvía difuso el límite entre la naturaleza pampeana y la trama urbana, constituyeron el *locus* de debates políticos y culturales destinados a definir el lugar que la periferia debía ocupar en la ciudad (Gorelik, 2010; Silvestri & Liernur, 1993). En este contexto, los rastrillajes por los márgenes de la ciudad del grupo martinfierrista 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 Coppola, son los más citados y recordados (Sarlo, 1995; Gorelik, 1995), 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*

en 1948. En tono socarrón, Marechal 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 Marechal mismo) que tuvieron lugar en aquella (...) *región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo* (Marechal, 1970, p. 157).

Otra era la ciudad y los recorridos en la Buenos Aires de los años cincuenta. Hacia el fin del peronismo, el campo intelectual había asistido a un triple proceso de 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 (Terán, 1991). Las caminatas del (...) *trío existencialista sartreano* (Sebreli, 1997, p. 376) integrado por Oscar Masotta, Juan José Sebreli y Carlos Correas permiten comprender estas mutaciones. Aunque alegaran en diversas autobiografías vagabundear sin rumbo por Buenos Aires, es posible reconstruir en su trayectoria tres itinerarios diferentes (Sebreli, 1997; Correas, 2007; Gorelik, 2013). El primero transcurría en Boedo, Constitución y Flores, los barrios de sus casas natales que delataban el origen plebeyo y sin linaje de estos intelectuales. La siguiente estación era en *la zona*, unas pocas manzanas del centro administrativo y comercial de la ciudad en donde se condensaba la sociabilidad de los artistas, estudiantes universitarios e intelectuales porteños. Allí se apiñaban una gran cantidad de bares, galerías de arte, cines y librerías 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* (Sebreli, 1997, p. 375). 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 llevaron a transitar por las “teteras” (los baños públicos), algunos cines, balnearios municipales, estaciones de ferrocarril y sobre todo, por descampados y lugares recónditos del conurbano bonaerense, para escapar de las miradas inculpatorias y de la persecución policial que consideraba a la homosexualidad como una desviación y un delito.

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 Balsa” que, convertida en el himno de esta generación, pregonaba por escapar del mundo, construir una balsa para naufragar y partir hacia la locura.⁸ Estimulados muchas veces con anfetaminas, los “naufragos” podían extender su travesía a lo largo de varios días (Fernández Bitar, 1993, p. 15). Con esta expansión del tiempo de la vigilia que requerían los naufragios, 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.⁹ 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 (...) se tocaba un tema (...) la caminata era muy larga, muy charlada (Ábalos, 2009, p. 89).

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

Nos encontrábamos todos los días (...) 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 (Grinberg, 2008, p. 79).

Resulta importante destacar que en los naufragios participaba un pequeño círculo de hombres. Las mujeres, en cambio, quedaron excluidas de esta inicial sociabilidad rockera. Las jóvenes sufrían de más restricciones que sus pares masculinos y para ellas resultaba casi imposible iniciarse en un estilo de vida bohemio y 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 (Manzano, 2014). 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 federal, 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 (Avellaneda, 1986).¹⁰ Las reprimendas consistían en largos interrogatorios por averiguación de antecedentes, pernoctes en la comisaría y una rapada ejemplificadora de las largas cabelleras.¹¹

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 (Kreimer, 1970; Grinberg, 2008; Lernoud, 1993; Carmona, 2003; Pintos, 1993; Ábalos, 2009; Fernández Bitar, 1993; Kreimer & Polimeni, 2006; Anguita & Caparrós, 1998). 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 (Pintos, 1993; Lernoud, 1993). Tempranamente había sido un cabaret, aunque desde 1962 funcionaba como local de jazz.¹² Primero se llamó El Caimán, después La Cueva de Pasarotus y por último, sólo La Cueva, aunque durante un tiempo fue conocida como *La Cueva de Sandro* por algunas presentaciones que el ya popular músico 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 (Ábalos, 2009, p. 49) y la revista *Panorama*, en noviembre de 1965, la incluía como uno de los lugares preferidos de la noche porteña.¹³

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 que se destacara durante su presentación lograra conseguir un puesto permanente dentro del plantel de La Cueva. 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 músicos principiantes 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 (Pujol, 2004).

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 mismo 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 (Ábalos, 2009, p. 83).

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* (Fernández Bitar, 1993, p. 15).⁴⁰

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 (Abós, 2002). 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. Su presencia en el bar no siempre era 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 molestos ruidos.¹⁴

Itinerarios II. Músicos, intelectuales y bohemios en el centro porteño: Hacia una extensión de la topografía rockera

En 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*, *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.¹⁵ 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 alucinación y el humor*; las crecientes dimensiones que este fenómeno adquiría en la ciudad de Buenos Aires comenzaban a interpretarse como alarmantes.¹⁶

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 (...) *descomunil 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 15^a, 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*.¹⁷

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.¹⁸

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.¹⁹

En el año 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 *naufragos* era representado por un casillero del tablero.²⁰ 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 nuevas 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, los límites del centro porteño nunca fueron traspasados (fig. 1).

Esta relocalización de los itinerarios contribuyó a la inserción de los músicos en una red de artistas e intelectuales más amplia que

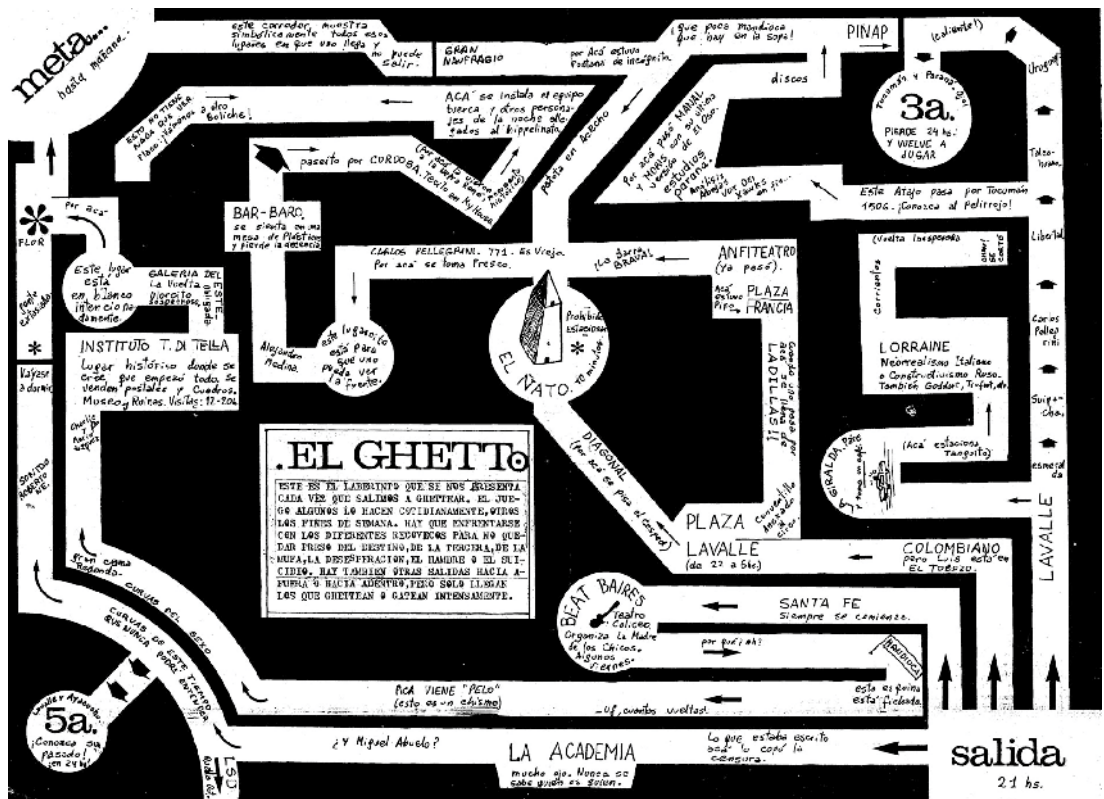


Fig. 1. Pujó, H. (circa 1969) *El Ghetto*, *Mano de Mandioca*. Reproducido en Carmona, J. (2003). *El paladín de la libertad*. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada. Buenos Aires: Compañía General de Ideas S.A., pp. 68-69.

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.

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 Aires a fines de los años cincuenta y de los centros de arte del Instituto Di Tella inaugurados en 1963 (Buchbinder, 1997;

King, 2007). En torno a estos espacios se había configurado un *itinerario de vanguardia* del que también participaban galerías de arte contemporáneo, salas de teatro independiente, cineclubes, librerías y cafés de la bohemia.²¹ Esto habilitó un tipo particular de apropiación del espacio urbano que configuró, según la definición de Beatriz Sarlo, una *topografía cultural* del circuito sesentista (King, 2007, pp. 420-421).²²

Ésta imagen 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 en donde se incluía un mapa de la *Swinging Buenos Aires* (fig. 2) en directa alusión a su par británica, la *Swinging London*, convertida en el referente internacional de la moda, el diseño y

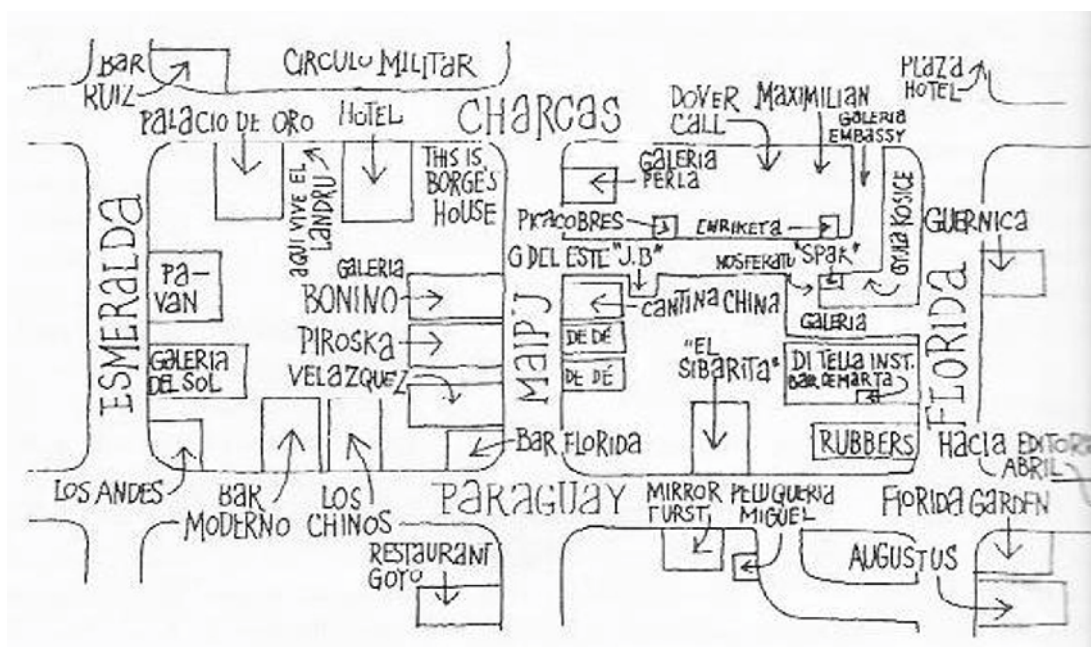


Fig. 2. Mapa de la Manzana Loca (circa 1968, noviembre), *Claudia*. Reproducido en King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto impreso, p. 169.

el arte pop en los años sesenta (Rycroft, 2011). Allí se relevaban dos manzanas donde además del Instituto Di Tella podía verse una gran cantidad de bares, restaurantes, tiendas de moda y artesanías, galerías comerciales y de arte.²³ Para *Claudia* como para otras revistas, Buenos Aires y su manzana loca era capaz de conversar mano a mano con Europa.²⁴ Y al igual que en Londres, se hablaba de una popularización de la cultura a la mano de todos y posible de ser adquirida en una boutique con estilo.²⁵ Por esto el mapa de la acelerada Buenos Aires resaltaba la abultada oferta de bienes de consumo hipermodernos que podían encontrarse en lugares donde el negocio no está reñido con lo hippie.⁵³

El grupo de los náufragos se integrará, no obstante, hacia el ocaso de este ciclo. Su inclusión en este itinerario de vanguardia se hizo efectiva luego de que se hubiera instalado en el poder el gobierno militar de la autodenominada Revolución Argentina el 28 de junio de 1966. La regresiva política cultural de este nuevo gobierno que se fundaba en un programa doctrinario que respetaba a rajatabla una pacata moral cristiana fundada en la familia y las "buenas costumbres" como definición de la nacionalidad, lejos estaba de avalar las *alocadas experiencias* que se emprendían en las cercanías del Instituto Di Tella. (De Riz, 2000). 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 (King, 2007, p. 217).

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, un ámbito de posible 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 (Fernández Bitar, 1993, p. 16).

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, estudiantes y también, mujeres.

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.²⁷ 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 (Longoni, 2011, 96). Sus mesas funcionaban como *secretarías de 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.*²⁸

Al llegar al Moderno los músicos se pusieron en contacto con dos grupos fundamentales: por un lado, con varios de los artistas que

formaban parte del plantel estable del Di Tella, sobre todo con los artistas plásticos Marta Minujín, Roberto Jacoby, el director del Centro de Experimentación Audiovisual Roberto Villanueva, el fotógrafo Oscar Bony y el músico Carlos Cutaia (García, 2007; Noorthoorn, 2010). Esta conexión hizo posible que los músicos utilizaran 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 los “cueveros” 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, familiarizado con diversas actividades de gestión cultural, 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 grupo que se conocería luego como “Mandioca” se mantuvo alejado de la política militante que daría el tono de la época, 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. Por esto vieron en el área del Di Tella un ambiente cultural hecho a su medida (Bazán, 2004, pp. 297-298).²⁹ 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 los amigos haciendo cosas ahí.*³⁰

Fue este grupo el que vinculó a los músicos con el ambiente intelectual de la Avenida Corrientes, y en especial con el prestigioso editor Jorge Álvarez cuya librería (...) era un *antro de escritores revolucionarios, nacionalistas e izquierdistas* (Longoni, 2011, p. 96). El contacto con el editor surgió hacia el año 1966, cuando Pedro Pujó durante su último año de estudiante secundario 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 “Piri” 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 aunque no perdía de vista la condición de estudiantes secundarios de sus redactores.

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, Alberto 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, Pedró Pujó y José “Tanguito” Iglesias, se organizó un festejo en el departamento de Susana Piri Lugones en el edificio del Hogar Obrero de la Avenida Rivadavia y Ángel Giménez. 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 (García & Fernández Vidal, 1994, p. 49).

A partir de las 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 ungió en 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, 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. Esto devino en una asociación más directa entre la música *beat* y la cultura hippie. Para los medios de comunicación se trató de términos intercambiables incluso cuando muchos de los jóvenes protagonistas rechazaran el término foráneo y prefirieran hacerse llamar con el mote más local de "náufragos".³¹

Los festejos por la primavera del 21 de septiembre de 1967 fueron la primera acción pública de los "hippies-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.³²

Además de este evento, los promotores de Mandioca, inspirados en el artista visual Alberto Grecco 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 carnalescas 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* (Sechener, 1973).³³ 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". Pese a que no lograron repercusión en los medios de comunicación, su objetivo era acrecentar la visibilidad de los náufragos y reproducir en el espacio público formas de teatro experimental que ya habían explorado en el Instituto Di Tella.³⁴

Estos "escándalos" callejeros que tanto los músicos como el 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.³⁵ El fenómeno incluso llegó a replicarse por fuera de la geografía del microcentro porteño, las revistas 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*.³⁶

Si bien el crecimiento numerario de *juvencitos 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.³⁷ 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 y las rutas de comercialización para definir el lugar que Buenos Aires ocupaba en la red de tráfico internacional como también la participación de los hippies en estas cadenas de consumo y distribución.³⁸

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. A estos nuevos hippies que fueron abandonando el mote de "naufragos" 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.³⁹

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. Ante este nuevo panorama, los primeros naufragos abandonaron por completo los itinerarios porteños y dieron lugar a una nueva práctica colectiva que se convertiría en el nuevo ámbito específico de reunión rockera: los recitales masivos. En amplios espacios y al aire libre, este nuevo formato de representación musical autonomizó los ámbitos de sociabilidad de los cultores del rock y le quitó protagonismo a las caminatas callejeras y los bares de la bohemia.

Consideraciones finales

En este artículo se han estudiado las condiciones que hicieron posible el surgimiento de una cultura rock local entre 1965 y 1970. Se ha visto cómo Buenos Aires ocupó un lugar central en el desarrollo de la música rock local y para esto se ha estudiado cómo la ciudad fue ocupada materialmente por un grupo de jóvenes músicos que pretendían hacer del rock un particular estilo de vida. Se ha podido ver, además, cómo su propuesta artística que parecía incompatible con los requerimientos de una conservadora industria musical, los mantuvo por fuera del gran mercado discográfico. Esta marginalidad favoreció el desarrollo de una serie de prácticas urbanas, los naufragios, que fueron centrales en la formación de una identidad colectiva. Estos naufragios eran largas caminatas por el microcentro porteño que incluían paradas en bares, locales de música y plazas que, devenidas en una forma de exploración artística, pretendían cuestionar las formas convencionales

de utilizar la ciudad. Estos itinerarios funcionaron, además, como una forma alternativa de difusión de su producción musical. No era, sin embargo, la primera vez que un conjunto de artistas hacía de las caminatas una forma de exploración cultural en Buenos Aires. Si bien estos itinerarios formaban parte de una historia de más largo plazo en la tradición cultural de las vanguardias locales, los rockeros, a diferencia del grupo *Martín Fierro* y los intelectuales de *Contorno*, no transitaban por zonas marginales de la ciudad. Su novedad 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. Su actitud poco respetuosa ante los convencionalismos no sólo despertó la atención de la policía sino que también hizo posible que los “náufragos” se insertaran en una red cultural más amplia de artistas e intelectuales de vanguardia. De estos contactos surgieron nuevas oportunidades para difundir sus canciones que redundaron en la extensión de un público que no tardaría en volverse masivo.

Agradecimientos

Agradezco las sugerencias y comentarios a versiones preliminares de este artículo a Fernando Aliata, Adrián Gorelik, Valeria Manzano, Graciela Silvestri y al equipo de investigación *Arqueología de la contemporaneidad: cultura del espacio y cultura política en la ciudad rioplatense*.

Notas

¹ Ésta y las citas siguientes corresponden a s/a. (1966, 4 de agosto). Escándalo en la aristocracia. *Así Segunda*, 169, 2-5. Este episodio también fue registrado en J.R.E. (1966, 4 de agosto). *Beatniks. Made in Argentina. Gente y la actualidad*, 54, 24-6

² Escándalo en la aristocracia, p. 5.

³ Un registro fílmico sobre esta intervención puede consultarse en

<http://www.youtube.com/watch?v=u9aWmgx1r-k>. Última visita, 15 de mayo de 2013.

⁴ Apresóse a los integrantes de un conjunto musical. (1966, 1 de agosto). *La Prensa*.

⁵ “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.

⁶ Escándalo en la aristocracia, 2-5.

⁷ En este trabajo Francesco 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.

⁸ Los Gatos, “La Balsa”, simple, RCA, 1967.

⁹ Iracundias. El cantar de juglaría. (1967, 14 de noviembre). *Primera Plana*, 255, 68

¹⁰ 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. (1970, Julio-Agosto). Edictos Policiales y Reglamento de Procedimientos Contravencionales (R.R.P.F.6). Ratificación de edictos policiales, *Revista PFA. Suplemento Especial*, 5, 1-32.

¹¹ Los hippies tienen peluquero: La policía. (1968, febrero). *Gente y la actualidad*, 134, 6.

¹² 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 filmico de La Cueva cuando aún era un local de jazz. Allí pueden verse sus exiguas dimensiones, la ausencia de escenario, pues los músicos tocaban en el mismo espacio donde transitaban los asistentes y la estética del local plagada de pósters e inscripciones en las paredes. Además, también puede verse que ninguno de sus concurrentes bailaba, sólo charlaban entre sí o chasqueaban sus dedos al compás del ritmo de los músicos

¹³ s/a. (1965, noviembre). Los dueños de la noche. *Panorama*, 30, 112-3.

¹⁴ Para una descripción de la Cueva como lugar de concierto de jazz ver Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp.149-151

¹⁴ Bortnik, A. (1969, septiembre). Para ellos la libertad. El underground en Buenos Aires. *Señoras y Señores*, 1, 29-40.

¹⁵ de Zer, J. (1967, diciembre). 48 horas con los hippies. *Atlántida*, 1209, 42-5; Una rebeldía en colores y pelo largo. (1969, 31 de agosto). *Clarín Revista*, 8485, 24-7.

¹⁶ El mundo loco de los hippies. (1967, septiembre). *Panorama*, 52, 36-43.

¹⁷ Hippies en Buenos Aires. (1967, 30 de noviembre). *La Razón*, p. 13

¹⁸ Los hippies en Argentina. (1968, 6 de febrero). *Primera Plana*, 267, 39-43.

¹⁹ Los hippies en Argentina. (1968, 6 de febrero). *Primera Plana*, 267, 40

²⁰ Hernán Pujó, (Circa 1969) El Ghetto. *Mano de Mandioca Mano de Mandioca*, reproducido en

Carmona, J. (2003) *El Paladín de la libertad*, Buenos Aires: Compañía General de Ideas S.A., 68-9.

²¹ La sede de 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.

²² También se encuentran reflexiones similares sobre la influencia de esta zona en Causas y Azares. (1997, primavera). Entrevista con Beatriz Sarlo. Entre la crítica política de la cultura y la(s) política(s) de la crítica. *Causas y Azares*, 6, 11-30.

²³ La Manzana Loca. (circa 1968, noviembre). *Claudia* reproducido en King J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007, p. 169.

²⁴ Vida de Hoy. Buenos Aires: La manzana loca. (1968, 9 de julio). *Panorama*, 63, 34.

²⁵ London: The swinging City. (1966, abril). *Time*, 15, 28-36

²⁶ Vida de Hoy. Buenos Aires: La manzana loca. (1968, 9 de julio). *Panorama*, 63, 32.

²⁷ Bohemios, Barbas y melenas pero sin música de ópera. (1965, 16 de julio). *Confirmado*, 11, 32. La misma idea se replica en Máximo Simpson (1965, junio). *Adolescentes* 1965. Los hijos de la libertad. *Panorama*, 25, 44; s/a. (1967, 5 de octubre). ¿Quiénes van al Moderno? *Gente y la actualidad*, 115, 20-21; s/a. (1967, 28 de noviembre). El moderno es antiguo. *Siete días ilustrados*, 29. 18-20.

²⁸ ¿Por qué se rebelan los jóvenes? (1968, 16 de julio). *Panorama*, 64, 38.

²⁹ Entrevista personal con Mario Rabey, 8 de febrero de 2013.

³⁰ Testimonio de Pedro Pujó en *Mandioca, la madre de los chicos*. Serie documental, Aníbal Esmoris, 2012.

³¹ de Zer, J. (1967, diciembre). 48 horas con los hippies. *Atlántida*, 1209, 44.

³² *Mandioca, la madre de los chicos*. Serie documental, Aníbal Esmoris, 2012.

³³ Sobre las manifestaciones carnavalescas de los hippies norteamericanos en la calle se consultó Buhle, M., Buhle, P. & Georgakas, D. (1990). The Beats and the new left, Hoffman, Abbie, New Left & YIPPIES. En *Enciclopedia of the American Left*, Nueva York: Garland.

³⁴ 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. Mario Rabey (2011), La Orestíada en el Di Tella, 1968. Blog Mano de Mandioca. Recuperado 26 de mayo de 2013 de <http://manodemandioca.blogspot.com.ar/search?q=rub%C3%A9n+de+le%C3%B3n>

³⁵ Sueiro, V. (1968, junio). Mi hijo es hippie. Carta más o menos veraz de una madre argentina. *Atlántida*, 1215, 39-40.

³⁶ Córdoba tiene sus beatniks. (1967, 11 de julio). *Siete Días*, 9, 29.

³⁷ Estalló la guerra anti-hippies en Buenos Aires. (1968, 16 de enero). *La Razón*, p. 11

³⁸ Hippies. Eslabones policiales en la cronología. (1970, enero-febrero). *Mundo Policial*, 2, 8-11; Las drogas toxicomanígenas. (1969, noviembre-diciembre). *Mundo Policial*, 1, 54-58; Rutas de la coca. (1970, mayo-junio). *Mundo Policial*, 4, 42-48; Marihuana. El revés de la trama. (1970, julio-agosto). *Mundo Policial*, 5, 62-7.

³⁹ Los 'hippies' desmienten terminantemente a 'FAEDA': quieren vivir en paz y en amor. (1968, 20 de enero). *Crónica*, p. 6.

Referencias bibliográficas

Ábalos, E. (2009). *Rock de acá. La historia contada por sus protagonistas*. Buenos Aires: Cooperativa Chilavert Artes Gráficas.

Abós, A. (2002). *Macedonio Fernández. La biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janés Editores.

Anguita, E. & Caparrós, M. (1998). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina. Tomo 1. 1966-1969*. Buenos Aires: Planeta.

Ansolabehere, O. (2012). Itinerarios de la bohemia porteña (1880-1910), *Prismas*, 16, 179-86.

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983. Tomos 1 y 2*. Buenos Aires: CEAL.

Bazán, O. (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista al siglo XXI*. Buenos Aires: Editorial Marea.

Buchbinder, P. (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Carmona, J. (2003). *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*. Buenos Aires: Compañía General de Ideas S.A.

Correas, C. (2007) *La operación Masotta*. Buenos Aires: Interzona.

De Riz, L. (2000). *La política en suspenso, 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós.

Fernández Bitar, M. (1993). *Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires: Distal.

Noorthoorn, Victoria (2010). *Marta Minujín. Obras 1959-1989*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.

García, A. & Fernández Vidal, M. (1994). *Pirí. Testimonios sobre Susana "Pirí" Lugones*. Buenos Aires: Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires.

García, F. (2007). *Rock. Los sueños lúcidos de O. Bony en Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.

Gautier L. & Traversier, M. (2008). *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*. Paris: Presses de l'Université de la Sorbonne.

- Gorelik, A. (1995). Imágenes para una fundación mitológica. *Punto de Vista*, 53, 20-25.
- Gorelik, A. (2010) *La Grilla y el parque*, Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936. Quilmes: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik, A. (2013). El camino que lleva a la ciudad. Juan José Sebrelí una memoria de Buenos Aires, *Políticas de la memoria*, 13, 257-65.
- Grinberg, M. (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones
- King, J. (2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Kreimer, J. C. & Polimeni, C. (2006). *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina, 1966-2006*. Buenos Aires: Musimundo.
- Kreimer, J. C. (1970), *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Lernoud, P. (1993). *Tanguito y La Cueva*. Buenos Aires: Ipesa.
- Longoni, A., Lucena, D., Davis, F. & Risler, J. (2011). *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.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la nueva ola. Música, consumo y juventud en la Argentina. 1955-1966. En I. Cosse, K. Felitti & V. Manzano (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Manzano, V. (2014). "Rock Nacional" and Revolutionary Politics: The making of youth culture of contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70:3, 393-427.
- Marechal, L. (1970). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pintos, V. (1993). *Tanguito la verdadera Historia*. Buenos Aires: Planeta.
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur. Historia de la música negra en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock*. Rosario: Homo Sapiens.
- Rycroft, S. (2011). *Swinging City: A cultural geography of London. 1950-1974*. Surrey: Ashgate.
- Rozsak, T. (1968). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Sánchez Trolliet, A. (2013). "Buenos Aires Beat": a topography of rock culture in Buenos Aires (1965-1970). *Urban History*, 1-20, disponible en <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=9043546>.
- Sarlo, B. (1995). *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sebrelí, J. (1997). *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades 1950-1997*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sechener, R. (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Madrid: Anagrama.
- Silvestri, G. & Liernur, F. (1993). *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur.