

Temas de Patrimonio Cultural 18



MINISTERIO DE CULTURA

Jefe de Gobierno
Lic. Jorge Telerman

Ministra de Cultura
Arq. Silvia Fajre

Subsecretaria de Patrimonio Cultural
Arq. María de las Nieves Arias Incolla

Subsecretario de Gestión Cultural
Roberto Francisco Di Lorenzo

*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*
Lic. Leticia Maronese

Temas de Patrimonio Cultural 18

Buenos Aires y el rock

Adriana Franco

Gabriela Franco

Dario Calderón



Comisión para la
**PRESERVACIÓN
DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO
CULTURAL**
de la Ciudad
de Buenos Aires

Compilación y coordinación de edición: Lic. Leticia Maronese

Diseño gráfico: Débora Kapustiansky, Panoptique

Corrección: Eduardo Mileo

Ilustración de tapa: Daniela Fiorentino

Impreso en Argentina

Franco, Adriana

Buenos Aires y el rock / Adriana Franco ; Gabriela Franco ; Darío Calderón - 1a ed. -
Buenos Aires : Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.

192 p. ; 23x16 cm.

ISBN 987-1037-57-0

1. Patrimonio Cultural-Preservación. I. Franco, Gabriela II. Calderón, Darío III. Título
CDD 363.69

Fecha de catalogación: 06/09/2006

© Copyright 2006 by CPPHC

© Copyright 2006 by Adriana Franco, Gabriela Franco y Darío Calderón

Todos los derechos reservados

ISBN-10: 987-1037-57-0

ISBN-13: 978-987-1037-57-5

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



*Comisión para la Preservación del Patrimonio
Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*

Secretaria General

Lic. Leticia Maronese

Secretaria de Investigaciones Históricas

Lic. Liliana Barela

Secretaria de Investigaciones Museológicas

Lic. Ana María Cousillas

Secretario de Preservación y Conservación

Arq. José María Peña

Secretario de Relaciones Institucionales

Prof. Cesar Fioravanti

Funcionaria Coordinadora

Lic. María Rosa Jurado

Vocales

Arq. Néstor Zakim

Prof. Julián Kopecek

Lic. Liliana Mazettelle

Lic. Lidia Mirta Dos Reis

Arq. Jorge Mallo

Cons. Alberto Orsetti

Mus. María Teresa Dondo

Índice

Prólogo. La ciudad es también su música.	
Arq. Silvia Fajre, Ministra de Cultura GCBA	9
A manera de introducción ¿o explicación?	
Lic. Leticia Maronese, Secretaria General CPPHC	11
Introducción. Para quién canto yo entonces	19
Yo vivo en una ciudad: aires de época	21
Primera parte. La ciudad en las letras de rock	
Instantáneas.....	41
Un ave que guarde su nombre: representaciones de Buenos Aires	49
Autos, jets, aviones, barcos y canciones: la ciudad y el mundo	55
Campos verdes: huir de la ciudad	61
Yendo por el lado del río.....	65
Yo volveré a las calles.....	69
La canción de Buenos Aires: del tango al rock.....	73
El tiempo no para: cuatro décadas y después.....	83
Segunda parte. Otras relaciones del rock y la ciudad	
Alza tu voz: rock y lengua	123
Yendo de La Cueva al estadio: espacios de encuentro entre el rock y su público	137
Conclusión y memoria de la investigación	171
Lista de temas (y citas) en los que se menciona a Buenos Aires	175

Prólogo

La ciudad es también su música

*Por la Arq. Silvia Fajre,
Ministra de Cultura GCBA*

Distintas expresiones, manifestaciones y creaciones como la música, la danza, la lengua y los ritos de una comunidad son sustanciales en el proceso de afirmación de una identidad colectiva. Existe un patrimonio intangible que trasciende a los bienes y los edificios históricos, y que es parte sustancial de nuestro capital simbólico, una carta de presentación preferencial ante el mundo y para reconocernos como parte de un tiempo y un lugar. La partitura de una composición musical existe pero no la música en sí misma, así como la coreografía de un ballet puede ser escrita pero eso no es el ballet. Actos, hábitos, creaciones de naturaleza intangible son los que se rescatan en publicaciones como “Buenos Aires y el rock”, donde se focaliza específicamente en la relación de la ciudad con las letras de canciones populares, y en cómo el habla de los porteños fue incorporándose al rock local. Es un aporte para ampliar los límites de la concepción que tenemos de nuestro patrimonio, para entender que también en la música que escuchamos, que forma parte de nuestro presente cotidiano, hay un tesoro patrimonial que nos define como comunidad. La preservación y valoración de tales bienes culturales intangibles implica antes que nada un reconocimiento especial a los artistas involucrados, poseedores de talento y habilidades en el más alto grado y merecedores de este libro-homenaje por haber hecho feliz a tanto público con su música.

A manera de introducción ¿o explicación?

*Lic. Leticia Maronese
Secretaria General CPPHC*

¿Por qué *Buenos Aires y el rock*?

¿Es por los 40 años del rock nacional y/o argentino? Realmente no es por ello, de hecho no es la primera vez que esta Comisión se detiene en el rock parándose desde considerarlo *patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires*. Aunque, se debe aclarar, en realidad es patrimonio cultural urbano de la Argentina.

Pero, convengamos, si se tiene que explicar –nadie explicaría ubicándose desde el tango–, vale la pena hacer unas observaciones. Comenzamos ubicándonos en el tiempo histórico de su aparición.

Vale decirlo, fue la propuesta de sus autores, Adriana, Gabriela y muy especialmente Darío –con el que comparto largas horas de labor–, la que apuntó a aquello que queríamos denotar: cómo es Buenos Aires en la poética del rock; sus calles y sus barrios; el ambiente social y político que la embarga o la embargó durante cuatro largas décadas en las cuales pasaron cosas. Y pasaron muchas cosas, nada es como había sido hasta entonces. Pero como no queremos apelar a la nostalgia de las cosas perdidas, corresponde mirar un poco hacia atrás y reflexionar.

Los años dorados

El rock, como cultura de determinados grupos sociales y etéreos, apareció en un mundo donde se vivía la llamada “Edad de Oro del Capitalismo”.

“Durante los años cincuenta mucha gente, sobre todo en los cada vez más prósperos países «desarrollados», se dio cuenta de que los tiempos habían mejorado de forma notable, sobre todo si sus recuerdos se remontaban a los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Un primer ministro conservador británico lanzó su campaña para las elecciones generales de 1959 que ganó con la frase «Jamás os ha ido tan bien», afirmación sin duda correcta.”⁽¹⁾

¹ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998, pág. 260.

Durante esos “años dorados” se expanden los derechos sociales, aumenta la disponibilidad de tiempo libre, la “revolución sexual” da los primeros pasos, aparece el “mercado interno”, se fomenta el consumismo y, entre otros muchos cambios, *el mercado descubre en la adolescencia una fuente formidable para encarar nuevos negocios*. Los jóvenes –que empezaron a ser consumidores independientes de los deseos de sus padres– tienen “su” ropa, “sus” libros, “sus” diversiones, “sus” lugares de encuentro, “sus” películas y también, claro, “su” música. Esa música fue el rock, primero con Bill Haley y Elvis Presley, después con The Beatles y todo lo que siguió.

Paralelamente, el mundo se ve invadido por el “pop art” (Warhol, Lichtenstein, etc.) con imágenes que se convirtieron en los nuevos iconos y que remitían a los entretenimientos de masas.

La Argentina, siempre muy abierta a las influencias extranjeras, no quedó al margen del proceso. “El roncanrol norteamericano, desde 1955 en adelante, había dado pie para que en todo el mundo se produjeran expresiones musicales híbridas cuyo objetivo era parecerse al original «made in USA». Así ocurrió con Johnny Halliday en Francia, con Adriano Celentano en Italia, con Sandro y Eddie Pequenino en la Argentina.”⁽²⁾

Así, mientras algunos jóvenes urbanos tomaban como propio el folklore (especialmente el de creadores como Jaime Dávalos, César Perdiguero, Eduardo Falú, Gustavo Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Ariel Petrocelli y Manuel Castilla, entre otros) y vivían en peñas públicas y privadas, en plazas o fiestas escolares, el “boom” (1960-1965 aproximadamente), otros se identificaban con “los nuevaoleros” que, especialmente entre 1958-1965, lograron una gran popularidad gracias al respaldo explícito de la industria discográfica y la televisión. “La televisión promovía el estilo joven de hacer música popular, mientras la industria discográfica soñaba con abultadas ganancias. Se estaba afirmando un mercado de y para jóvenes...”⁽³⁾

Pero los jóvenes no sólo ganaron un espacio en el mercado como consumidores, sino que también gestaron una subcultura y lo hicieron en la Argentina y en el mundo en consonancia con los vientos de renovación, de cambios, de rebeldía, de afirmación de su propia identidad.⁽⁴⁾ Muchos de ellos se apartaron de las fórmulas comerciales y pasatistas que se imponían, para elaborar y practicar otra propuesta musical.

Era aquella también la época del Instituto Di Tella; del “nuevo periodismo” (con *Primera Plana*, *Análisis* y *Panorama*, entre otras revistas líderes); del “boom” de la novelística latinoamericana; de la Revolución Cubana y el “hombre nuevo” del Che Guevara; de las charlas bohemias para “arreglar el mundo” en La Paz y en otros bares cercanos a la facultad de Filosofía y Letras; del cuarteto de Dave Brubeck y las perma-

2 Grinberg, Miguel, *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*, Editorial Convergencia, Buenos Aires, 1977, pág. 9.

3 Pujol, Sergio, *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2002, pág. 45.

4 Ya en 1962 la influyente revista *Primera Plana* hablaba de la “década frenética”.

nentes búsquedas de Miles Davis; de la “Nueva Canción” de Nacha Guevara; del Café Concert; del Grupo Vocal Argentino y los Zupay y de muchas otras experiencias renovadoras que hicieron que, como dijo Ástor Piazzolla (otro protagonista de ese tiempo), “...los 60 fueron los años más bellos que tuvo Buenos Aires en su historia”.⁽⁵⁾

Grinberg lo explicó muy bien al señalar que “hacia 1965 se incubaba lo que tres años después comenzaría a significar algo nuevo para otro sector de la juventud, marginal por cierto, pero obstinado en cultivar una expresión musical más cercana a sus sentimientos, a su voluntad de encuentro generacional, lejos de la tontería. Chicas y chicos que constituirían el público inaugural del rock cantado en castellano en la Argentina”.⁽⁶⁾

Fue en ese año cuando llegaron a Buenos Aires, desde Montevideo, Los Shakers, mientras en Rosario daban sus primeros pasos Los Gatos Salvajes, y durante el verano de 1965-1966 debutaban en Villa Gesell Los Beatniks.

La nueva música se vincula con los hippies de Plaza Francia y en ese ambiente se hacen las primeras pruebas. Los pioneros ganan con timidez sus espacios: La Cueva (como escribió Miguel Grinberg, “tras las puertas cerradas de ese subsuelo quedaron bailando los fantasmas inaugurales del rock argentino”⁽⁷⁾) y algún teatro de la calle Florida.

Moris, Pajarito Zaguri, Javier Martínez, José Alberto Iglesias (“Tanguito” o “Ramses VII”) y Litto Nebbia, entre otros pioneros, le ponen “nombre y apellido” a una canción urbana “en castellano”: *nace el rock nacional*.

Este libro

Este libro habla de todo ese proceso pero, *a diferencia de otros trabajos sobre el género* (donde se recorre la historia del rock nacional, la vida de sus creadores, etc.), los autores (después de un exhaustivo relevamiento de miles de letras) prefirieron analizar la relación del rock con la ciudad de Buenos Aires y como esta se refleja en las letras.

Las referencias a la ciudad fueron implícitas en las primeras canciones y se hicieron explícitas con el correr de los años.

La poética inicial incluía también una exhortación a “dejar la ciudad” para buscar el paraíso en el campo. Hacia 1975-1976 se “vuelve a la ciudad” y poco después comienzan a aparecer los barrios (especialmente los del sur) con sus propias características.

El estudio revela también que esas menciones a la ciudad disminuyen durante la dictadura y vuelven a instalarse en las letras con la recuperación democrática.

La violencia que se vive en las grandes urbes es una preocupación permanente de la poética rockera (la violencia que genera la represión policial y también aquella que

5 Citado por Pujol, Sergio, op. cit., pág. 279.

6 Grinberg, Miguel, op. cit., pág. 11.

7 Grinberg, Miguel, op. cit., pág. 70.

es producto de las desigualdades sociales y de la marginación y que tienen en “Mañana en el Abasto” de Luca Prodan un verdadero hito).

Otro hallazgo de esta investigación es establecer, con claridad, la presencia de la “imaginiería tanguera” en el espíritu del rock nacional con una reivindicación casi permanente del tango y –en muchas ocasiones– con citas textuales de célebres letras del ese género.

El uso del castellano es analizado subrayando la indistinta utilización del “vos” y el “tú”, y también se considera la aparición, en el lenguaje coloquial de los jóvenes, de una “jerga rockera” que, en un principio, no se incorpora a las letras.

Con su pormenorizado y cronológico análisis, el libro demuestra, en definitiva, cómo esas letras cubrieron todos los cambios en la ciudad (y en nuestra sociedad urbana) y *cómo se incorporaron* (seguramente sin proponérselo) *al patrimonio intangible de los porteños*.

La mirada desde la experiencia de una generación que quería tomar el cielo por asalto

Finalmente... debo confesar que el rock nacional no me conmovía. En aquellos años de su surgimiento y primera expansión, yo era de aquellas personas que denunciaba su falta de compromiso social. Los veía “inútilmente pacifistas” en un momento en que sólo se valoraba a los pacifistas norteamericanos que se oponían a la guerra de Vietnam. Alfredo Zitarrosa, Carlos Puebla, Daniel Viglietti o nuestros folkloristas testimoniales eran, por su militancia y visión de los problemas latinoamericanos, mis preferidos.

Y esta visión, compartida por muchos para los cuales “el campo” era para “desalambrar” (en términos de Viglietti), se expresó no pocas veces en la estúpida frase “el rock no tiene ningún desaparecido”.

Más de treinta años después reivindico a esos músicos que, pese a ser vigorosamente pacifistas, jamás adhirieron a la “Teoría de los dos demonios”, siempre *la tuvieron clara*. Además tengo que reconocer que, a pesar de todo y frente a tantas defecciones de “preclaros”, *aún resisten*. ¿Frente a qué resisten? Frente a la cultura hegemónica, la injusticia, la violencia, la marginación o la pobreza.

Nuestra realidad social está presente en su poética (las canciones de la Bersuit, por ejemplo, son una muestra clara de esa posición, aunque ya con los Los Redondos el rock había subrayado su carácter cuestionador del sistema, especialmente después de la muerte del joven Bulacio). Tras la tragedia de Cromañón, también resisten frente a la falta de locales donde actuar (ante tantas clausuras y restricciones, uno se pregunta si La Cueva estaría hoy habilitada). Además, y nuevamente tengo que reconocerlo, esas letras de la Bersuit me han hecho a veces reflexionar más que algunos textos de otros colegas sociólogos.

Hoy rescato sobre todo el movimiento de masas que conlleva el rock. Por fuera de sus grandes estrellas, grupos o bandas, están los seguidores que se involucran en la música y que tejen a su alrededor ceremonias colectivas sorprendentes en cada recital. Ese espíritu colectivo que se manifiesta en cada show tiene que ver profundamente con nuestra cultura, con nuestras vivencias, con nuestra historia. Somos *nosotros*, con nuestras virtudes y con nuestros defectos. Y siempre es bueno reconocerse.

Mucho se discutió entre los *cientistas* sociales si el rock era un movimiento social o una subcultura. Creo que ambas categorizaciones no se oponen. Fue un movimiento social muy importante durante la dictadura, la única expresión que tuvieron los jóvenes en los años de plomo, el espacio donde forjaron su identidad y se socializaron. Esos jóvenes no hacían política de la manera tradicional y dentro de los esquemas partidarios. Buscaban algo mucho más abarcador: el poder en el imaginario cultural de una sociedad profundamente herida y frustrada. Luchaban, en definitiva, por el *poder simbólico*.

El rock es también una subcultura, la de los jóvenes. Como ya se dijo, basta observar un recital para apreciar los procesos colectivos que aúnan a miles y miles de voluntades.

El “rock nacional” es la música que en los últimos treinta años más nos ha identificado como pueblo. Forma parte indisoluble de nuestro patrimonio histórico-cultural, aunque esto suene raro para quienes imaginan a los bienes patrimoniales como algo monumental, viejo o muerto.

A diferencia de otros bienes culturales, el rock nacional no necesita de medidas que lo preserven. El movimiento de masas que lo identifica es la fuente de todo su vigor y su permanencia. *Es cambiante porque está vivo; nos va reflejando como pueblo, a cada instante.*

Agradezco a Darío el ayudarme a reencontrarme con una parte de mí misma que estaba latente. Deseo también que esto pueda ocurrirle a otros de mi generación, para que puedan no sólo resistir, sino también buscar, encontrar y realizar los sueños interrumpidos.

Buenos Aires, septiembre de 2006

Agradecimientos

A Eduardo Mileo, Jazmín Carbonell, Gretel Thomasz, Daniela Fiorentino, Charlie Fernández López, Leonel Contreras, Alejandra Ruiz, Ramón Figueredo, Ricardo Castelbajac, Fernando Uzal, Olga Álvarez, Horacio Spinetto y Claudio Di Doménico, por las charlas iluminadoras, las lecturas, las sugerencias y los generosos aportes de datos y materiales. Y a los músicos y artistas que motivaron con su obra estas reflexiones.

Introducción

Para quién canto yo entonces

De un auto se escapa la música de La Renga. Por la calle, las mochilas de los chicos del secundario marcan territorio e identidad con Patricio Rey, Los Piojos o Sumo. En el taxi está puesta La Mega que, con su lema de “puro rock nacional”, se convirtió en una de las FM más escuchadas, con un continuo que reúne a Divididos con Miguel Cantilo. Entre los más nuevos *stenciles*, los ya casi clásicos graffitis anuncian la banda nueva, junto a grandes carteles que promueven a los nombres ya consagrados.

Cuando se camina por Buenos Aires, se ve y se escucha que el rock argentino ha echado más raíz de la que, en aquellos inciertos y sospechados comienzos, podrían haberse imaginado los que “nafragaban” por esas mismas calles de la ciudad. Pasaron cuarenta años, y lo que comenzó como una suerte de contraseña que se transmitía de boca en boca sin el apoyo de los medios demostró ser una de las marcas culturales más potentes de este período.

No fue un recorrido fácil ni sencillo. Entre dictaduras y democracia, el rock creció, se multiplicó, se diversificó y logró sobrevivir. Lo que en un inicio parecía una música heredada y deudora de un fenómeno global, aunque con epicentro en Inglaterra y los Estados Unidos, adoptó rápidamente un sabor indudablemente porteño. Tan rápidamente, que la posibilidad de cantar esa música en otro idioma que el inglés fue patentada aquí, en esta orilla del Río de la Plata, e incluso exportada por los músicos argentinos que llevaron a otros países –España, México, Uruguay y Chile, entre otros– la idea del rock cantado en castellano.

Pero el movimiento es siempre en varios sentidos. Y así como el rock le dio un nuevo color a la ciudad, la ciudad también alimentó al rock proponiéndose como un paisaje dispuesto a las alabanzas y las objeciones. En las canciones Buenos Aires encontró un nuevo lugar donde ser fotografiada, retratada, apropiada y vivida.

Leer las letras que el rock argentino le ha aportado a la cultura en estos últimos cuarenta años revela un universo inesperado. Allí, en las canciones –ese formato breve que algunos han definido como la gran creación musical del siglo XX– está encerrado un tesoro escondido de imágenes, significantes, pautas y modos de vivir, de formas de

apropiarse de la cultura y de modificarla. Son canciones hechas en un lugar, ancladas en un territorio tanto real como imaginario, y, por lo tanto, en ellas se encuentran maneras de vivir la ciudad, de definir a Buenos Aires e, incluso, de construirla. Porque, como postula Adrián Gorelik, “la ciudad también se realiza en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, que creyendo perseguir su realidad, contribuyen a construirla”.⁽¹⁾

Lo que sucedió en la ciudad y en el país no fue ajeno para los grupos de rock. Las letras son entonces también un registro de la historia y una forma eficaz de metabolizar las penas y las alegrías. Si en la dictadura de los años sesenta hubo grupos que en sus letras hablaban ya de torturas e injusticias, la más dura de los setenta obligó a los artistas a encontrar maneras más sutiles, más encriptadas, de retratar lo que sucedía. Luego volvió la democracia para quedarse y, con ella, el rescate de los espacios públicos y un rock que casi por primera vez se permitió la diversión, la broma, el juego. En los años noventa, el género volvió a ponerse serio para reclamar, con las bandas del rock barrial, la pertenencia a un lugar determinado, esa especificidad que la globalización estaba diluyendo al mirar hacia otros horizontes. Ahora, en este siglo, el rock sigue vivo, diversificándose, buscando en la multiplicidad la también múltiple posibilidad de ser en un mundo cada vez más complejo.

Pero antes de sumergirnos en las letras es necesario situar desde dónde y bajo qué circunstancias fueron escritas, en qué contexto surgió ese rock con marca claramente argentina y, aún más específicamente, porteña. Porque, como toda formación cultural, otros fenómenos atraviesan ese corpus que es el cancionero del rock local: situaciones políticas, sociales y culturales que se expresan y reflejan en la producción misma y que a la vez también la modifican. Para empezar, entonces, se impone pensar sobre ello y trazar una línea de comienzo, un punto de partida. Punto de partida que se sitúa, claro, en Buenos Aires, esa ciudad a la que el rock, como veremos en sus letras, se encargará de cantar y nombrar, citando esquinas y bares, calles y subtes, colectivos y plazas. Re-definiéndola, aportándole nuevas imágenes y sentidos, y encontrando en ella, a cambio, la posibilidad de echar raíces y definirse como un género de la música popular local.

1 Gorelik, Adrián: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2004.

Yo vivo en una ciudad: aires de época

Adriana Franco

Cuando todo era nada era nada el principio

Como en cualquier formación de la cultura, precisar una fecha exacta de comienzo siempre tiene algo de arbitrario, de reducción de muchos datos, experiencias y producciones a uno solo, perdiendo matices y diferencias. Sin embargo, sí es cierto que algunos hechos o situaciones quedan establecidos, por la misma dinámica histórica, como hitos, como mojones que logran sintetizar una multiplicidad de elementos. Son puntos significantes que no son vistos como tales en el momento, sino que se constituyen como tales *a posteriori*. En ese sentido, lo que ha quedado marcado como punto de partida, como señal de largada del rock local, es la edición en 1967 del simple “La balsa”.

Varias circunstancias confluyeron para que ese tema de Los Gatos fuera colocado en ese lugar: es un tema del rock, o más apropiadamente, con los términos de la época, una canción de música beat (esa que habían impuesto Los Beatles); está cantada en castellano; es una composición propia, y no una mera traducción de algún éxito internacional; su edición representó un notable éxito de ventas para el momento (se vendieron unas 250 mil placas del tema) y pasó la prueba del tiempo, es decir que se ha convertido en canción reconocible e integra el cancionero aceptado y adoptado, que se ha hecho parte de la cultura popular. Aún más, porque desde un principio el tema vino acompañado de una anécdota que contribuyó al mito del origen al hacer jugar en él protagonistas (Litto Nebbia y Tanguito como compositores) y lugares clave (la confitería La Perla del Once) de la historia del rock.

Fijar ese inicio, entonces, aunque simplifica y ayuda a pensar la historia, también comprime los hechos y deja fuera mucho de lo que sucedía en esa época y que fue, justamente, lo que hizo posible no sólo que surgiera esa canción, sino precisamente que repercutiera de manera tal que pasara a ocupar ese lugar de privilegio.

Miguel Grinberg, en su libro *Cómo vino la mano*,⁽¹⁾ aunque toma también como punto de partida del rock argentino la grabación de “La balsa”, dice sin embargo: “Los orígenes del rock criollo se remontan a 1963, con las primeras realizaciones en Buenos Aires de Javier Martínez, Moris Birabent y Pajarito Zaguri y de Litto Nebbia en Rosario”.

Discusiones y preciosismos históricos aparte, el tema de Los Gatos parece funcionar como un aleph, como un centro imaginario y neurálgico que irradia líneas, hacia atrás y hacia adelante, y donde los hechos se entremezclan con los músicos y las canciones van siempre unidas a anécdotas, dando cuenta de todo un movimiento cultural que no puede pensarse separado de la información que circulaba en el mundo y que incitaba al cambio en esos tan activos años sesenta.

Desde Buenos Aires esa información era transmitida hacia el interior. La capital con vocación de europea funcionaba entonces y lo hace ahora como un imán que atrae poderosamente hacia sí toda producción de la cultura que, para ser finalmente “reconocida”, debe tener su bautismo de fuego en la metrópoli. Justamente en ese tiempo y entre muchos otros, los integrantes del grupo rosarino Los Gatos Salvajes fueron tentados por los brillos de Buenos Aires y llegaron aquí para tocar en vivo, actuar en TV y grabar en 1965 varios simples y un long play. Tras el regreso de algunos de sus integrantes a Rosario, la persistencia tozuda de Litto Nebbia y Ciro Fogliatta y la incorporación de nuevos integrantes terminaron de dar forma a Los Gatos para dar así comienzo a la historia oficial.

Vientos de cambio

En esos tiempos Buenos Aires era una caldera avivada por el fuego de renovación de los años sesenta. La ciudad, con su extraño sino de haber sido fundada dos veces, clamaba por una tercera fundación, la definitiva. Todo estaba en ebullición; la rebelión estaba en el aire y los medios de comunicación comenzaban a dar cuenta de las nuevas ideas, las alteraciones de las costumbres cotidianas y las búsquedas novedosas, mientras en la calle se incorporaban poco a poco giros idiomáticos nuevos y clasificaciones que intentaban dar cuenta, o encasillar en tono de broma, a estos nuevos personajes que circulaban por la ciudad y desafiaban lo establecido.

La Argentina palpitaba también al ritmo de lo que estaba sucediendo en el mundo en aquella década tan peculiar. Una nueva fuerza cultural atravesaba fronteras o, mejor aún, descreía de ellas. Eran tiempos de cambio, tiempos de vientos que soplaban hacia

¹ Grinberg, Miguel: *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Distal, Buenos Aires, 1993. Aunque este libro es sin duda uno de los hitos que ayudó a consolidar la historia, en verdad el primer libro de rock publicado en la Argentina fue *Agarrate!!!*, de Juan Carlos Kreimer (Buenos Aires, Galerna, 1970).

el futuro, porque allí parecían estar las claves de lo que estaba por definirse, abiertas a quien quisiera leerlas con ojos nuevos.

Todo estaba siendo cuestionado: los jóvenes habían descubierto una voz propia y potente; las mujeres bregaban por una libertad inédita que incluía el derecho al placer más allá de la reproducción gracias a las pastillas anticonceptivas; las artes plásticas ponían en tela de juicio los mismos conceptos de obra y de museo como lugar estático y pasivo, para dar paso a los *happenings* y *performances*; se discutía sobre existencialismo y se intercambiaban libros de los poetas *beatniks*.

Todo esto llegaba avivado por el rechazo a la guerra de Vietnam, en la que se había involucrado Estados Unidos; una guerra en territorio lejano que provocó como reacción un pacifismo combativo y un nuevo y diferente protagonismo: los que se oponían a ella tenían novedosos recursos, estrategias que tomaban de la “resistencia civil” de Gandhi. Los norteamericanos, en ceremonias colectivas, quemaban sus documentos, sus libretas de enrolamiento, para evitar ser enviados al Sudeste asiático o instalaban la posibilidad de aducir la objeción de conciencia como recurso moral frente a la inmoralidad violenta de la guerra. Los jóvenes, principales candidatos a ir al frente, ya no querían ser simples peones en el gran tablero mundial. Buenos Aires, aunque alejada geográficamente de aquellas vicisitudes, se hacía eco del reclamo pacifista mientras vivía sus propias pesadillas entre elecciones con el peronismo proscrito y la omnipresencia de los militares como piezas siempre en juego en el panorama político.

En 1967, San Francisco convocó al gran verano del amor, en el que la propuesta básica era “*make love, not war*” (hacer el amor, no la guerra). Las formas colectivas de resistencia se multiplicaban. En Francia, el Mayo Francés de 1968 reunió a estudiantes y obreros en un grito anárquico con eslóganes que se harían famosos, como “Prohibido prohibir”, “Sea realista, pida lo imposible” o “La imaginación al poder”, que demostraban que lo que estaba en juego no era un simple reclamo puntual, sino el deseo de nuevas maneras de ser en el mundo.

Un año después, el festival de Woodstock pareció demostrar, con medio millón de personas reunidas para escuchar música pero sobre todo para vivir una experiencia comunitaria por tres días, que una verdadera revolución estaba en marcha. Una revolución que intentaba evitar con cambios radicales las sombras negras de un futuro de catástrofe nuclear. La Tierra, el planeta, se vivía como uno y para todos y aparecía un pensamiento diferente, un inédito respeto a la naturaleza.

La paz era la meta que había que alcanzar y las experimentaciones con drogas psicodélicas prometían abrir la mente hacia nuevos horizontes, experiencias que iban unidas a la apertura a nuevas religiones, en especial las orientales, que Los Beatles habían promovido con su descubrimiento de las enseñanzas de Maharishi Mahesh Yogui y la meditación trascendental. Se hablaba de budismo zen, de sufíes y de las enseñanzas de

los derviches, y hasta se volvía a la simplicidad de la medicina “natural” poniendo en duda los avances de una ciencia que comenzó a ser tomada con desconfianza. El cuerpo era un lugar sagrado que había que cuidar pero también descubrir.

En cuanto a la música, se miraba con atención aquel movimiento de rock que, aunque comenzado en los años cincuenta con Elvis Presley y compañía, había encontrado en Los Beatles y Los Rolling Stones a quienes lo convirtieron en un movimiento cultural más allá de lo musical, a quienes pudieron encarnar esos ideales de cambio.

Todo eso llegaba a estas costas. Como también la fuerte influencia que significó Bob Dylan en el rock. El cantante que se había vuelto eléctrico en 1965 no sólo sacudió la escena del tradicional folk norteamericano, que sintió como una traición su abandono de la austeridad acústica, sino también al mismo movimiento rock, que descubrió que las letras podían hablar de las cosas que inquietaban al mundo entero, que la canción era un vehículo para transmitir eso, que se podía decir mucho más que “yo la amo, yeah, yeah, yeah” o “sólo quiero tomarte la mano”. Se abría entonces una nueva posibilidad poética para la música popular y se descubría que las letras podían ser el medio para anunciar las buenas nuevas.

Era además la reivindicación de esa reciente creación cultural: la juventud o la representación de la juventud. Porque si hasta entonces había sido simplemente un pasaje casi directo de la infancia a la vida adulta, en los años cincuenta (en tiempos de posguerra y opulencia en los Estados Unidos) los jóvenes se convirtieron, por un lado, en el grupo etario más atrayente como potenciales consumidores y, por otro, en agentes y protagonistas. Ya no eran meras réplicas de los adultos, sino que comenzaron a instalarse, con sus propios valores y gustos, en la cultura y en la vida cotidiana. Apareció la ropa pensada para jóvenes, se filmaron películas que definían y retrataban esa nueva rebeldía y surgió una música que los identificaba y que resultaba hostil y molesta para los oídos adultos que no podían comprender semejante frenesí y fanatismo.

Los jóvenes tenían ideas propias sobre el mundo, sobre la sociedad, sobre las relaciones humanas, la política y el arte, y habían asumido que esas concepciones tenían tanta validez como las ya instituidas. Una nueva voz había surgido en el mundo, la voz joven que ya no creía que la edad significaba un valor de disminución. Ellos sentían que tenían tanto derecho a la palabra como cualquier adulto, o más, ya que representaban lo que vendría, las ideas nuevas que servirían para “mejorar” ese mundo violento, hostil y “equivocado”.

Buenos Aires no era ajena a todo ello en esa década que, tras el período democrático de Illia, había regresado a la dureza militar con el golpe de Estado de 1966 encabezado por Onganía, mientras se gestaban tímidamente los primeros grupos armados

que sobre el final de esa década y, sobre todo en la siguiente, adquirirían un destacado protagonismo. Acá se sabía lo que pasaba en estas tierras, pero también se seguía con atención lo que sucedía en el resto del mundo. De hecho, como dice Sergio Pujol en su libro *La década rebelde*: “Ningún otro momento de la vida argentina estuvo tan estrechamente asociado a procesos internacionales como lo estuvo la década del sesenta”.⁽²⁾ Todo llegaba a la curiosa capital argentina.

Aunque comparados con los actuales aquellos eran tiempos de más lenta comunicación, de todas maneras este nuevo y a veces anárquico conjunto de pensamientos y búsquedas no se había demorado en llegar a Buenos Aires. La información circulaba; ya en 1969 se publicó *El libro hippie*,⁽³⁾ en el que Jerry Hopkins (uno de los “representantes” de las nuevas ideas en los Estados Unidos) reunió una serie de artículos aparecidos en ese otro nuevo fenómeno norteamericano: la prensa alternativa. Se trataba de modestas publicaciones que se ocupaban de todo lo que los grandes medios todavía no habían incorporado a sus agendas de preocupaciones. Allí se hablaba de la guerra de Vietnam (el capítulo dedicado a ella se titulaba “La guerra es un buen negocio, invierta a su hijo”), la experimentación con drogas, la religión, la política, el sexo, las artes y la educación, entre otros temas.

También se realizaba la edición local de la revista *Planeta*, de Louis Pauwels, que incluía notas sobre religiones (sufismo, hinduismo, budismo), literatura, la guerra y un nuevo humanismo y medicinas “alternativas”.

Estaban, además, las revistas locales que se sumaban a los aires de renovación. Aunque de circulación limitada, publicaciones como *Eco Contemporáneo*, dirigida por Miguel Grinberg, combinaban las novedosas formas de escritura y poesía con información sobre temas que convocaban a los curiosos de entonces: el cambio de los hábitos, la ecología, las nuevas formas de relación que ponían en tela de juicio a la familia tradicional. Poco después se sumarían revistas ya más especializadas en música y menos “intelectuales”, como *Pinap*, *La Bella Gente*, *Cronopios* y, en 1970, *Pelo*.

En este panorama de época en el mundo, y también en Buenos Aires, la música jugó un papel fundamental. En el mismo libro, Pujol asegura: “De todas las formas expresivas que hicieron de los años 60 un período de efervescencia cultural, la música –y más específicamente la llamada música popular– fue sin duda la que mejor supo traducir los anhelos de una generación”. Quizás por ello la que surgió en aquellos años se convirtió en el nuevo folklore urbano de esta ciudad, la música que actualmente más identifica a sus habitantes con ella, aunque el tango siga siendo la etiqueta *for export* por excelencia. Que lo que se cantaba tenía que ver con todos estos cambios que ocurrían en

2 Pujol, Sergio: *La década rebelde. Los años sesenta en la Argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

3 Hopkins, Jerry: *El libro hippie*, Brújula, Buenos Aires, 1969.

el mundo lo refleja el título de la primera grabación de un simple de rock en castellano: “Rebelde”, registrado por los Beatniks.

Los caminos de la vida

La “movida” de entonces se asentaba con preferencia en algunos lugares. Imposible, en cualquier crónica de aquellos años, que faltaran las menciones a la Manzana Loca, ese recorte imaginario que incluía la Galería del Este, el bar Moderno –parada de intelectuales y de estudiantes de Filosofía y Letras–, el Instituto Di Tella, la plaza San Martín. Para los músicos, muchos de los cuales serían figuras clave de ese rock con marca argentina que se estaba gestando, se sumaban otros sitios que habían comenzado a hacer propios: La Cueva de la calle Pueyrredón, plaza Francia, el bar La Perla del Once.

En ellos se cruzaban para intercambiar ideas y proyectos. Eran los puntos de encuentro, los lugares donde estos personajes inquietos, con ansias de renovación, se detenían luego de andar por calles y plazas, como puertos de su “naufragar”, como decían por entonces al andar por la ciudad sin meta ni destino con una expresión que quedó registrada, justamente, en “La balsa” y también en un texto de Moris que circulaba en aquellos años que refleja la vida de aquellos precursores: “Me paso siglos enteros sin dormir. En mi libro dice el Yogui iluminado que así es difícil vivir, alguien tiene que seguir, alguien lo tiene que hacer. A paso lento con Javier, por las calles que nunca tuvieron que ser, como náufragos del sueño, divagando hasta las seis... El sol nos cierra los ojos, nos alejamos de ayer a ver la absurda rutina, sólo a ver, a ver, a ver”.

Por La Cueva, ese club de jazz que también había comenzado tímidamente a albergar algo de las nuevas músicas, pasaban muchos de ellos: Litto Nebbia, Sandro, Moris, Tanguito. Una noche Alejandro Medina –que ya tenía una banda, The Seasons, y hasta un álbum grabado, en inglés “sanateado”, *Liverpool at B.A.* (título que ya mostraba las conexiones a las que aspiraban)– conoció a Javier Martínez, encuentro que, al sumarse Claudio Gabis, dio lugar a la semilla de Manal.

Hubo también algunas pensiones clave. Eran la solución “económica” a la decisión de vivir con menos ataduras; la posibilidad de una libertad que las casas paternas no permitían ni comprendían. Entre ellas, la Pensión Norte fue la que quedaría marcada en el borrador de la historia del rock local. Allí vivían, o circulaban asiduamente, pintores, estudiantes y algunos de los protagonistas de lo que vendría: Miguel Abuelo, Pipo Lernoud, Litto Nebbia, Javier Martínez, Moris y Pajarito Zaguri. Todos tenían proyectos, ideas, ganas, aunque todavía aquello a lo que aspiraban no tenía forma definitiva. Miguel Abuelo, por ejemplo, se había presentado frente a Javier Martínez, una noche en La Cueva, diciendo: “Yo soy folklorista, soy bagualero”, tal como cuenta el mismo

Martínez en el libro *Miguel Abuelo. El paladín de la libertad*, de Juanjo Carmona.⁴ Eran un grupo heterogéneo que palpitaba lo que aún no era, que no tenía demasiadas palabras para explicar sus pasiones y anhelos.

El Di Tella era otro punto de este recorrido fundacional. Alejandro Medina cuenta en una entrevista (en el sitio www.progresiva70s.com) que en el Instituto de la calle Florida musicalizaba en vivo obras de teatro, invitado por otro músico, Carlos Cutaia. Los futuros Almendra también pasaban por allí a observar y a tratar de ser parte de lo nuevo que se cocinaba.

Los caminos a veces llevaban más lejos. Una épica del viajar, del dejar la ciudad buscando el reencuentro con lo primordial, también circulaba entre los inquietos de entonces. En esos primeros tiempos, los viajes, aunque tímidos todavía (más tarde, las condiciones del país y la mismas ideas de liberación los multiplicarían), tuvieron su parte en la historia. La costa fue la meta de los veranos, con epicentro en Villa Gesell. Allí, por ejemplo, se formó el mencionado grupo Los Beatniks, con Moris, Pajarito Zaguri (ya un “veterano” de la costa: había ido en el 64 a tocar allí sus “canciones de protesta”) y Javier Martínez.

Los jóvenes cantaban y viajaban pero sobre todo pensaban: sobre el estado del mundo, sobre la guerra y su sinsentido, sobre las nuevas ideas y la sexualidad, y sobre un sistema de valores y creencias impuesto al que cuestionaban. El mismo nombre del grupo, con su referencia a poetas *beatniks*, como Kerouac y Ginsberg, demuestra sus inquietudes.

La ciudad en la que vivían les era, muchas veces, hostil. Los nuevos hábitos, costumbres e indumentarias provocaban rechazo, cuando no detenciones por las vestimentas estrafalarias o por el pelo largo. Sin embargo, esa ciudad que les había robado el verano también era querida: Pedro y Pablo, en la famosa “Yo vivo en esta ciudad”, cantaban que, aunque la ciudad tenía miles de inconvenientes y para ellos “atrasaba” y se resistía a lo nuevo, era sin embargo la propia: “Y sin embargo yo quiero a este pueblo, porque me incita a la rebelión y me da infinitos deseos de contestarle y de cantarle mi novedad”.

Del Cafetín de Buenos Aires a la Cueva y La Perla

Aunque la ciudad se viviera como hostil y se la tomara como un lugar del que había que escapar, sumándose así a esa propuesta del hippismo que aspiraba a un retorno a la naturaleza, a la tierra y a las cosas simples, renegando del progreso y la ciencia, la “movida” de todas maneras tenía su centro en Buenos Aires. Con contradicciones, con un amor-odio constante –justificado muchas veces por la persecución a la que eran sometidos los “raros”, que incluía cortes de pelo forzado “en un *coiffeur* de seccional”,

4 Carmona, Juanjo: *El paladín de la libertad. Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*, Compañía General de Ideas, Buenos Aires, 2006.

como cantaban los mismos Pedro y Pablo–, Buenos Aires era “la” ciudad. En todo caso aquella que había que cambiar o de la que había que alejarse. Y no es casual que, en 1970, a uno de los primeros festivales de la nueva música se lo llamara B.A.Rock (Buenos Aires Rock).

El rock argentino estaba indisolublemente ligado a la ciudad. Porque si “La balsa” funciona como tema “primero”, no lo es menos la anécdota que, como dijimos, viene junto con él, aquella que pone a Tanguito comenzando a componerla y a Litto Nebbia terminando el trabajo en el baño del bar La Perla del Once, donde recalaban estudiantes aprovechando las largas horas que estaba abierto, y que también se convirtió en refugio para estos “náufragos” de la ciudad que iban de la plaza San Martín al bar del Once, donde se reunían, tocaban la guitarra e imaginaban el futuro que estaba allí, a la vuelta de la esquina, y que ellos desde esas mesas estaban ayudando a diseñar. La anécdota quedó registrada en la única grabación de Tanguito donde, antes de comenzar el tema, se escucha que alguien dice, varias veces: “En el baño de La Perla del Once compusiste «La balsa»”.

Así, si el tango tuvo un Cafetín de Buenos Aires, el rock tuvo su Cueva y su Perla. Lugares donde recalar, donde hacer un alto, lugares de encuentro.

“De tarde íbamos siempre a La Perla del Once: Tango, Litto, Javier y yo. En La Perla no nos dejaban cantar. Cuando queríamos sacar algo nos íbamos al baño. Ahí, en medio del olor de los tipos que venían a mear desde la provincia, creábamos. El dueño sabía y al rato mandaba al mozo a decir que en el baño tampoco, había que encerrarse en los cagaderos. En la plaza nos corría la gana. En las casas no podíamos. En los bares te echaban. Así nació «La balsa»: «Estoy muy triste aquí en este mundo de mierda...». La otra, la que todos conocen, es su versión de salón”, recuerda Moris en *Agarrate!!!* de 1970.⁽⁵⁾ Además, contenía ese verbo, “naufragar”, que –como señalamos– se había hecho contraseña entre los diletantes de entonces.

Otro de los puntos de ese recorrido que dibujaba otra ciudad era La Cueva de avenida Pueyrredón, un club de jazz que poco a poco se convirtió en refugio para los músicos y náufragos porteños.

La ciudad entonces era también un territorio a conquistar. Como un espacio propio pero a la vez ajeno, un lugar de todos que sin embargo tenía reglas impuestas que se oponían a esta nueva oleada de ideas y proyectos que llegaba, imparable. Era un trabajo a realizar. Y había quienes estaban dispuestos a hacerlo. En diciembre de 1966 se organizó el primer recital de rock en Buenos Aires, las tres jornadas se llamaron “Aquí, allá y en todas partes”, tal como el tema de Los Beatles que acababa de editarse en el álbum

5 Kreimer, Juan Carlos: op. cit. pág. 24.

Revolver y que también tendrían su resonancia local, porque son esas las palabras que, como una suerte de mantra, cantó Tanguito sobre el final de “Amor de primavera”.

Se reflexionaba también, en aras de forzar el cambio, la novedad. Para esos recitales, para que quedara claro que no se trataba sólo de música, Miguel Grinberg escribió un artículo que es un canto a la relación ambivalente que mantenían por entonces con la ciudad aquellos que querían verla distinta, nueva, propia.

“Una ciudad es como un hombre: nace, crece, se llena de cicatrices. Una ciudad muere cuando los hombres la abandonan (lo mismo sucede con las civilizaciones). Cada uno de nosotros ha dejado un trozo de sí mismo en alguna plaza, en algún edificio. La muerte de un hombre es determinada por una simple jugarreta de la fisiología. Somos más frágiles que la ciudad. Pero tenemos memoria.

”Quienes han visto amanecer en el mar, quienes han olido el olor de la pólvora o quienes han recorrido una carretera a toda marcha sobre una motocicleta, saben que más allá de la ciudad (o más acá) a veces está la vida. Y así como hay maneras de morir sin que nadie se dé cuenta, hay modos de sobrevivir simulando la muerte. Nada de ello nos interesa. Por eso nuestro descontento.

”Recordamos el itinerario de muchos jóvenes de muchas ciudades. Jóvenes que han caminado sobre la cuerda floja de las dos alternativas citadas. Algunos han vislumbrado una forma de crecer sin hacer concesiones a la barbarie cotidiana. Observando esos rostros niños, esos sentimientos a flor de piel, es posible detectar el germen de una nueva sensibilidad: la de los trovadores. Contemporáneos de unos escombros llamados Vida Social y herederos de unas enormes ganas de vivir. El secreto consiste en no someterse a los mercaderes de la protesta o a los patrocinadores de la mentira.

”Un hombre también se acaba cuando pierde su poder de invención, y su capacidad para crear y emocionarse. Y aunque gruñan los estériles y los conformistas, el resto es cantar y disfrutar lo disfrutable, a despecho del caos y la indiferencia.”⁽⁶⁾

Grinberg no era el único. Esa ciudad que se sentía viva y que querían que fuera vivible está reflejada también en el dibujo-gráfico hecho por Miguel Abuelo, titulado “El Ghetto” en el que marcaba los lugares clave de la ciudad de entonces, o al menos clave para este grupo de inquietos músicos, diletantes, artistas e intelectuales que circulaban por ella. Están, claro, los bares de siempre, como La Academia, La Giralda, el Bar-Baro, pero también el Instituto Di Tella, la Galería del Este, el cine Lorraine (con la aclaración: “neorrealismo italiano, constructivismo ruso, también Goddard, Truffaut, etc.”), la plaza Francia y el Beat Baires del teatro Coliseo.

En 1967, los que entonces se denominaban hippies decidieron mostrarse a la luz del día. Porque también necesitaban ser escuchados, reconocidos, aceptados como habitantes

⁶ Miguel Grinberg (presentación de los recitales donde actuaron, entre otros, Moris, Tanguito y The Seasons, diciembre de 1966). Citado en Juan Carlos Kreimer, op. cit. pág. 14.

de Buenos Aires. Para eso, organizaron (precariamente, en un boca a boca que circulaba entre los de pelo más largo que lo permitido) una reunión el Día de la Primavera en la plaza San Martín. “Se prepara para el 21 de septiembre una reunión nacional de toda la gente linda, melenuda, hippie, o como se te ocurra llamarle, en Buenos Aires. Vestite como te vestirías si este país fuese libre. Pasá la bola y preparate vos también”, decía el volante redactado por Pipo Lernoud. Se reunieron más de doscientas personas vestidas de manera llamativa, hippie. Acá también hubo un verano del amor.

Mi voz renacerá

Los viajes y el naufragar, las ideas nuevas y los cuestionamientos a lo establecido necesitaban ser expresados. Y allí aparece la urgencia de cantar en castellano, o en todo caso de volver a cantar en castellano retomando el camino transitado por el folklore y sobre todo por el tango, para poder darles el acento local a los nuevos ritmos que movían al planeta.

El rock en castellano es una idea con patente argentina. Así lo reconoció Hugo Fattoruso, integrantes de Los Shakers, el grupo uruguayo que se convirtió en adalid de la movida *beat* y que algunos hasta llamaron Los Beatles latinoamericanos. Ellos cantaban sus propios temas, sí, pero en inglés. “Nunca se nos ocurrió que podíamos hacer letras en castellano. Eso fue un invento argentino”, dijo Fattoruso.⁽⁷⁾

Marcelo Camerlo, en el libro *The Magic Land*,⁽⁸⁾ dice: “En 1966, Los Beatniks grabaron el primer simple de garage cantado en castellano, pero no fue hasta el año siguiente, con el lanzamiento del hit masivo «La balsa», de Los Gatos, que la historia cambió”. Aunque, tal vez adelantado a su tiempo, de ese simple precursor sólo se editaron seiscientas copias que ni siquiera llegaron a agotarse, a pesar del intento “publicitario” de convocar a varios amigos y amigas a una plaza de la calle Arroyo para meterse en la fuente en ropa interior. En un intento de obtener repercusión y de que su voz fuera escuchada, convocaron a los medios de difusión y hasta consiguieron la portada de la revista *Así*, aunque, para saltar la censura de esos tiempos, la foto se procesó de tal manera que dejaba ver menos de lo que se imaginaba.

Aun antes en el tiempo, en 1963, Tanguito había grabado también un simple con el grupo The Dukes, que incluía un tema propio, “Mi Pancha”, que algunos ven como la primera composición rockera en castellano. Estaba en el lado B, porque la otra cara del vinilo traía “Decí por qué no querés”, un tema de Palito Ortega, lo que demuestra que los que hoy se ven como universos diferentes en ese entonces aún no estaban tan claramente delimitados, y que en el *show business* de entonces no se despreciaban caminos

⁷ En Polimeni, Carlos: *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*, Biblos, Bs. As., 2002.

⁸ Camerlo, Marcelo: *The Magic Land. A guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock, 1966-1977, Volume 1 Argentina Uruguay*, Madrid, Kliczkowski Publisher, 1998.

ni oportunidades. Unos años después, en 1968, un Tanguito con el camino ya más claro grabó otro simple (en el que figuraba con otro de sus nombres artísticos, Ramsés VII) que contenía “La princesa dorada” (con letra de Lernoud, letrista “oficial” de esos tiempos) y “El hombre restante”. (Un año después grabó el demo para un álbum futuro, que salió después de su muerte, pero del que entonces sólo se editó un simple, con “Natural”).

En todo caso, lo que en ese breve período de tiempo se dibujó y trazó una frontera entre el incipiente rock y otras músicas populares fue la convicción de tener algo nuevo que decir. Una cuestión de actitud, de posicionamiento frente al arte que, como en el cine, la pintura o el teatro, tenía que transmitir la novedad.

Así lo ve Marcelo Fernández Bitar, otro de los periodistas que se han abocado a la tarea de reconstruir aquellos primeros y confusos años, cuando en su libro *Historia del rock en la Argentina*⁽⁹⁾ (que comienza en el año 1964, en el que sólo registra la edición del disco *Los Shakers*, del grupo uruguayo) dice: “Los Gatos Salvajes no fueron los primeros en cantar en castellano, eso ya lo habían hecho Los Cinco Latinos (merced a los *hits* de Los Plateros), también Luis Aguilé y todo el Club del Clan. Pero todos ellos eran miméticos y verdaderamente complacientes por calcar los éxitos anglosajones”.

Miguel Abuelo, por ejemplo, había comenzado su vida “artística” inclinado hacia el folklore, como ya se mencionó, pero cuando conoció a algunos de los que en esta ciudad estaban en la búsqueda de algo nuevo no tuvo dudas y se sumó a las huestes del incipiente rock porteño. En 1968 grabó un simple con su grupo, Los Abuelos de la Nada (nombre que tomó del libro *El banquete de Severo Arcángelo*, de Leopoldo Marechal) que incluía “Diana divaga” y “Tema en flu sobre el planeta”, con letra de Pipo Lernoud, y poco después sacó otro disco como solista con “Oye niño” y “¿Nunca te miró una vaca de frente?”.

Lo interesante de la propuesta de Fernández Bitar es que toma como fundamental que el hecho de cantar en castellano vaya unido a una actitud, a una manera de entrar en relación con lo propio, con la historia y con la ciudad que, en muchos casos, tiene la marca del tango porteño.

Pero por más decisión que tuvieran o por más imperativo que sintieran el hecho de volcar sus propios pensamientos en la música, el asunto no fue fácil. Por un lado, en ese tiempo en que se adoraba al cine europeo y a la música norteamericana o francesa (o a lo sumo italiana), cantar en castellano era visto como algo poco valioso o, para usar los términos de esa época, “mersa”, según dictaminaba la revista *Tía Vicenta*. Por eso, en principio a ninguna compañía discográfica le parecía una buena idea contratar a estos jóvenes tan *demodés*. Eso, claro, hasta que el inesperado éxito de Los Gatos modificó un tanto las cosas.

9 Fernández Bitar, Marcelo: *Historia del rock en la Argentina*, Distal, Buenos Aires, 1997.

“Cuando empezamos a escribir nuestras canciones, en los primeros años, teníamos que soportar mucho combate de gente del negocio, incluso gente de otros géneros artísticos, que nos decían que era música extranjera. Pero ¿cómo? Si lo que escribo yo es más argentino que el dulce de leche. Tendría 20 años y en esa época, en Sadaic, cobraba unos mangos menos que el resto de los autores argentinos porque mis canciones estaban consideradas música extranjera. Una barbaridad”, recuerda Litto Nebbia en una entrevista para el diario *La Nación* del 6 de febrero de 2006.

“Cantar en castellano acá no valía nada. Nadie daba dos guitars. Y esa había sido una de las cosas que a mí, de entrada, me había vuelto loco de las canciones que componía Javier: eran en castellano”, recordaba Claudio Gabis en una entrevista con Diego Fischerman en *Música argentina. La mirada de los críticos*.⁽¹⁰⁾

Era, como se ve, un punto fundamental. No un simple detalle, ni una estrategia. Se trataba de algo urgente y lo que terminaba de localizar a esa música como argentina o, mejor aún, porteña. La lengua fue la que aportó lo necesario para echar verdaderas raíces. Ana María Ochoa, en el libro *Músicas locales en tiempos de globalización*,⁽¹¹⁾ define a las músicas locales como aquellas “que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos”.

Pero el territorio, en esos tiempos en que el mundo había comenzado a achicarse, a acercarse gracias a los medios de comunicación y de transporte, se volvió menos eficaz como marca de identidad. La lengua, en cambio, incluidos sus giros locales, podía cumplir mejor esa función, jugando un rol en la resistencia frente al inglés, que se imponía como “lengua franca”.

Así, esas letras que hablaban de impulsos e ideas nuevas, entre las que se incluían la caída o la sinrazón de las fronteras, fueron poblándose de imágenes porteñas, especialmente en aquellos primeros tiempos del rock local.

Un caminar por la ciudad buscando respuestas, el amor, que lleva al puerto y hasta a Avellaneda, como muestra Manal. El segundo simple de Almendra se llama “Hoy todo el hielo en la ciudad”, Manal habla del Obelisco y le hace un blues a Avellaneda. Las canciones habían comenzado a cumplir su rol de marca identitaria.

Tanguito de mi país

Claro que no se sembraba sobre un terreno absolutamente virgen. A pesar de la idea de que se estaba recreando, reinventándolo todo, la música que estaba surgiendo con vocación de echar amarras no surgió de la nada. Por un lado estaba la clara influencia del rock norteamericano e inglés; aunque en los escasos medios de comunicación de entonces

10 VV.AA.: *Música argentina. La mirada de los críticos*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Bs. As., 2005.
11 Ochoa, Ana María: *Músicas locales en tiempos de globalización*, Norma, Buenos Aires, 2003.

poco se escuchara más allá de Los Beatles, de todas maneras los “iniciados”, si bien era poco lo que se editaba en forma local, encontraban la forma de estar al tanto.

Por otro lado estaba lo local, el folklore y el tango, que se escuchaban en las casas, que bailaban los padres. El primero ocupaba el lugar de baluarte de la tradición y los orígenes, de un “ser argentino” que, aunque en auge en la ciudad en aquellos tiempos de peñas, seguía siendo de todas maneras un tanto ajeno, casi “exótico”, para los habitantes de Buenos Aires. Para ellos, para los porteños, la música popular local era desde hacía años el tango.

“Los géneros de música popular urbana tienen su origen en músicas locales, transformadas a través de los medios de comunicación”, dice en el mismo libro Ana María Ochoa. La definición puede aplicarse perfectamente a la génesis del rock argentino, aunque, quizás en ese tiempo en que la velocidad de información comenzaba claramente a acelerarse, la definición debería plantearse al revés. El rock argentino sería entonces aquella música venida de afuera transformada por las músicas locales.

Y es desde un principio con el tango con el que más conexión hará el rock local. Sin desconocer, claro, el papel de los ritmos folklóricos –desde los iniciales Arco Iris, hasta los cruces actuales, con el gran mojón que significó el recorrido por el país de Gieco y Santaolalla, que se plasmó en el disco *De Ushuaia a La Quiaca*–, que siempre tuvieron una mayor distancia con lo que pasaba en la urbe. Al folklore se lo fue a buscar, hizo falta un impulso casi consciente, una decisión de salir a la pesca de otros ritmos, una necesidad curiosa de reconocer también lo que sucedía en el pasado y en el interior.

Las marcas del tango, en cambio, parecieron estar intrínsecamente unidas al rock desde un mismo comienzo, como si estuviera incluido en el ADN musical de quienes intentaban cambiarlo y renovarlo todo.

No era tan claro entonces. El tango, tras la renovación planteada por Piazzolla que los tangueros más clásicos desestimaron y criticaron, se había estancado en un insistente mirar hacia atrás. El rechazo al bandoneonista marplatense trajo como consecuencia un anquilosamiento, una desaceleración del género, que lo condenó durante años. No había renovación ni se ampliaba el repertorio, siempre apegados a lo que fue. El tango se había vuelto conservador y, por ende, miraba de reojo a los jóvenes músicos que, como lo mostraría la historia, iban a ocupar ese lugar que él no supo retener como banda de sonido de la ciudad, como música unida a la vida cotidiana de un pueblo.

Los rockeros de entonces también miraban hacia el tango como algo no deseado, que sin embargo, y a pesar de los recelos, se les colaba en la música, en los gestos, en las letras. Y hasta en el nombre de uno de los precursores del género: se llamaba nada menos que Tanguito el coautor de “La balsa”, el tema fundante.

Estaba también en la música. El bandoneón de “Yo vivo en esta ciudad”, de Pedro y Pablo, y el de Rodolfo Mederos en el primer disco de Almendra son apenas los

primeros atisbos de un cruce que siguió con Beytelmann en una segunda versión de *La Biblia* de Vox Dei, Mosalini tocando en el Luna Park con Invisible y en las búsquedas “piazzolleanas” de Alas, bendecidas por el mismo Astor.

Las letras de Manal y de Moris estaban plagadas de imaginería tanguera, y algunas composiciones son prácticamente tangos de un nuevo estilo. “«Mi querido amigo Pipo» es el primer tango de la música juvenil, y todo el mundo me miró un poco raro”, definió Moris.⁽¹²⁾

El camino fue y vino. Y los tangueros de hoy ven en el tango el eslabón con el pasado. “«Plegaria para un niño dormido» es uno de los primeros tangos de mi vida. A mí me pegaba mucho y ahora me doy cuenta de que me pegaba por el lado porteño... El rock argentino es como un tango en el exilio. Habían pasado muchos años de muerte del tango. Los músicos de rock argentino querían mostrar revolución, querían mostrar algo distinto. Pero inevitablemente al inventar el rock argentino estaban usando de trampolín toda la poética tanguera, toda la tradición de la música popular de Buenos Aires”, dijo, en el film documental *Tango, un giro extraño*,⁽¹³⁾ Acho Estol, de La Chicana, uno de los grupos de tango que hoy renuevan el cancionero y que en una de sus composiciones, de sus nuevos tangos, cita a Manal, quizás el grupo más tanguero de los pioneros.

Rock argentino de exportación

Cantar en la propia lengua y la conexión casi inconsciente con las músicas locales permitieron que el rock hecho en la Argentina no sólo echara raíces profundas y se convirtiera en parte del paisaje cultural de este territorio, sino que también saliera al mundo a mostrar su novedad.

Esa salida hacia el exterior fue precipitada pronto en el desarrollo histórico del género por las contingencias políticas del país. Pasada la dictadura de Onganía y tras un breve período democrático, durante el gobierno de Isabel Perón el aire en la Argentina comenzó a enrarecerse; pero fue la cruel dictadura que comenzó en 1976 la que terminó de definir con su política de exterminio que muchos se vieran obligados a dejar el país escapando del ahogo y las persecuciones. Así, en la década del setenta, varios músicos llegaron a España. Miguel Abuelo, Pipo Lernoud, Aquelarre y Moris, entre otros, llevaron con ellos en su viaje el rock en castellano.

“Había muy pocos grupos y casi nadie cantaba rock en castellano... cantaban en inglés porque consideraban que ese era el idioma del rock”, recuerda Moris⁽¹⁴⁾ su llegada a España en 1976.

12 Abalos, Ezequiel: *Historias del rock de acá*, AC, Buenos Aires, 1995.

13 *Tango, un giro extraño* (Argentina, 2004). Dirección y guión: Mercedes García Guevara. Con La Chicana, Fernando Otero, Las Muñecas, Adrián Iaies, Pablo Mainetti, Brian Chamboleyrón, 34 Puñaladas, Osvaldo “Marinero” Montes, Gimena Aramburu, Juan Fossati, Mayra Galante, Silvio Grand.

14 Abalos, Ezequiel: *Pequeñas anécdotas del rock de acá. Los primeros años*, s.d., 2004.

La influencia del autor de “El oso” fue determinante en España. Carlos Polimeni comenta la importancia que tuvo allí la edición del disco *Fiebre de vivir*: “El cantautor Joaquín Sabina afirma que Moris les demostró por entonces a los artistas locales que era posible cantarle a su realidad en castellano, ya que en esos días, recién muerto el generalísimo Francisco Franco, pero antes de la «movida», la propia lengua era considerada berreta para el rock español”.¹⁵

Años más tarde, Soda Stereo fue el grupo que, convertido en uno de los más exitosos del rock latino, viajó a México para plantar esa misma semilla. Muchos grupos, desde Maná hasta Café Tacuba, reconocen que la llegada del trío de Cerati, Bosio y Alberti les abrió la mente a la posibilidad de tener una movida rockera desligada de la paternidad inglesa o yanqui.

Fue así como el rock local, llamado rock argentino o rock nacional, precedió a lo que bastante después la industria con centro en los Estados Unidos definiría como rock en español. Hasta España ha adoptado este rótulo, pero, para los músicos locales, la categoría válida sigue siendo en todo caso rock argentino, rock nacional o rock en castellano. No se suele encontrar con frecuencia (en entrevistas a músicos, en comentarios de diarios y de revistas especializadas) el término rock en español, a menos que se refiera a este tiempo, marcado por la industria del norte y motorizado actualmente por España. Pero no se lo ha adoptado aquí.

Coincide con esto Ana María Ochoa en el libro citado cuando toma al “rock en español”, junto con otros términos, distinciones o géneros como “música celta”, “música latina”, “música *new age*” o “*world music*”, como “categorías de comercialización de la industria musical global instaladas a fines de los años ochenta”. Es decir, el término, la categoría a nivel internacional, llegó con casi dos décadas de retraso respecto a lo que ya aquí estaba patentado.

Tampoco el rock hecho en la Argentina ha sido “apropiado” por los músicos ingleses o norteamericanos. Quizás la lejanía, esa cierta “insularidad” argentina, lo mantuvo alejado de los intereses de, por ejemplo, Peter Gabriel, Paul Simon o, más recientemente, Beck, fascinado con la psicodelia brasileña.

A la vez, eso le ha permitido un desarrollo propio. Algunos críticos aún ven en el rock del siglo XXI esas dos líneas que, a fines de los años sesenta, representaban Almendra y Manal (el primero, más lírico, surrealista y experimental; el segundo, bluseado y más cercano al tango en cuanto a las letras).

El camino ha sido largo. A ese rock que pareció tener su origen en el centro de Buenos Aires pronto se le sumaron grupos que provenían de los barrios, de los suburbios;

15 Kreimer, Juan Carlos; Carlos Polimeni; Gustavo Álvarez Núñez y Guillermo Pintos: *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina*, Musimundo, Buenos Aires, 2006.

así, en Belgrano se formó Almendra; en Quilmes, Vox Dei; en Palomar, Arco Iris; en Caballito, Sui Generis.

En los años setenta ya se habían multiplicado los grupos que ensayaban en garajes y armaban sus pequeños recitales, mientras otros, ya más consolidados, se presentaban en teatros céntricos (en algunos casos en la mañana) y en el Luna Park. A partir de mediados de la década del setenta, los recitales y los discos de rock fueron una forma de resistencia artística y vital en los tiempos negros de la dictadura; tanto en los grupos que seguían con el rock más apegado a las raíces bluseras como en aquellos que buscaron en la fusión con el jazz (o el tango, en el caso de Alas) nuevos caminos creativos.

Incluso antes, con ese “don” que a veces se advierte en los artistas para anticipar lo que vendrá, para funcionar como radares que captan lo que ya está en el aire pero aún no ha tomado forma definitiva, algunos músicos preanunciaron en clave poética lo que sucedería poco después. “Con esta sangre alrededor –cantaba Spinetta en “Cantata de puentes amarillos”– no sé qué puedo yo mirar / la sangre ríe idiota como esta canción”. Una canción que también se volvía urbana cuando se exhortaba a cierta huida bien ciudadana (“tomá el taxi, nena, los hombres te miran, te quieren tomar”) y que, de paso, se convirtió en la dolorosa conciencia del fin de una ilusión, la que habían sembrado las nuevas ideas de los años sesenta: “En el mar, naufragó, una balsa que nunca zarpo”, como si se estuviera escribiendo el destino de aquella embarcación inaugural.

Pero, pasados los oscuros años del terror, en los años ochenta el rock salió de su introspección y se volvió más festivo, encontró en la diversión, en el juego sensual y en la ironía una forma de conjurar tanta noche, de celebrar los nuevos tiempos. Virus, Los Twist, Los Abuelos de la Nada y Viuda e Hijas de Roque Enroll, entre otros, representaron una nueva actitud que proponía un canto a la vida, una renovación con mucho de lúdico y una nueva manera de apropiarse de la ciudad y la cultura.

Tras esos tiempos de expansión, los noventa llegaron marcados por el barrio. Aquel rock que había comenzado con pretensión de universal, y que se sumaba a la corriente de los años sesenta, se concentró en sus veredas, en sus calles. Sin premeditación, esa “categoría” de rock barrial que englobaría a las bandas más convocantes de la década pasada (desde los Redondos hasta La Renga, pasando por Los Piojos, Bersuit y Los Caballeros de la Quema) se convirtió en una barrera de resistencia a la globalización, que había mostrado que no tenía mucho que ver con la utopía hippie de los años sesenta sino que era más bien un modelo que dejaba demasiados excluidos.

El camino fue largo y se sigue andando. Buenos Aires ya ha quedado marcada como una ciudad con ritmo de rock, la que los grupos ingleses y norteamericanos descubren en su primera visita como una suerte de secreto paraíso rock. Y, como galardón, el hecho concreto de que Buenos Aires haya sido la ciudad del mundo donde Los Rolling Stones, la banda que, por su longevidad y vigencia, se ha convertido en paradigma del

género, realizaron más shows en sus giras de 1995 y 1998, ciudad a la que citan y a la que siempre quieren regresar.

Primera parte
La ciudad en las letras de rock

Instantáneas

Adriana Franco y Gabriela Franco

Aquello que se conoce en la historia se puede rastrear en las canciones y ver allí las marcas, las señales que la ciudad le imprimió a ese rock que le ha dado la banda de sonido de estos años, y cómo, a la vez, esas mismas composiciones ayudaron a definir a Buenos Aires, a sumarle imaginarios. Siguiendo la idea de Walter Benjamin de la cultura urbana como un documento disponible para la interpretación, las canciones de rock, por su carácter de muy difundidas pero a la vez poco estudiadas, se ofrecen como un material privilegiado para su estudio, un manuscrito que siempre estuvo allí, pero que por su cotidianeidad nadie se ocupó de ir a interrogar.

Se trata de un legado que requiere de la escucha mejor aún que de la lectura, ya que en las canciones las letras conforman una unidad con la música en un ida y vuelta cuyos límites exactos son indecibles. En esa comunión gestáltica entre la letra y la música, cada palabra dice lo que dice y además lo que el bandoneón, la trompeta o el tambor africano que la acompaña le hace decir.

Pero como le sucedió a Roland Barthes con sus ensayos sobre la moda, en las canciones se conjugan diversos sistemas (la música, la letra, el arte asociado a los discos y sus tapas, lo teatral de sus puestas, entre otros aspectos) que no pueden ser abordados a un mismo tiempo. Por ello, para esta investigación, luego de dejar de lado los aspectos estrictamente musicales y otros elementos relacionados con la producción discográfica, nos abocamos a observar las letras vinculadas con la ciudad.

Allí, en ese cancionero que ha formado el rock en estos cuarenta años de recorrido han quedado registrados (y se siguen registrando) los cambios que la ciudad ha vivido, en un juego continuo. Los nuevos hábitos, los difíciles tiempos de la dictadura militar, las tecnologías renovadoras que todo lo alteran, la relación con un mundo que, también, está en perpetuo movimiento.

Forman parte así, y sin duda, de aquello que la UNESCO llama patrimonio intangible y que define como las producciones o conocimientos que, en una determinada región, se

transmiten por diferentes vías de una generación a otra.⁽¹⁾ Para muestra: los graffitis de bandas, los títulos de canciones que se resignifican cuando son utilizados como titulares de noticias, los niños cantando en el colegio los temas fundadores del rock argentino o aquellas melodías que se convierten en cánticos de cancha.

Teniendo en cuenta la importancia de este patrimonio y la relación identitaria entre la música y su lugar de origen, rastreamos en el amplio repertorio del cancionero del rock aquellas letras que están estrechamente vinculadas al fenómeno urbano en general y a la ciudad de Buenos Aires en particular, y conformamos un primer corpus de alrededor de quinientas canciones. Al hacer este recorte varias sorpresas saltaron a la vista. La primera –una observación empírica– es que son muchas, muchas más de las esperadas, las canciones que concretamente citan a la ciudad por su nombre: canciones que la evocan y la invocan, que le reclaman y le ofrecen promesas o elogios, juegan con su nombre, lo dan vueltas y le inventan nuevos significados, en un juego en el que la ciudad vive al ritmo del rock y es transformada por el rock. En efecto, Buenos Aires es para el rock una ciudad citable y así queda demostrado en las casi ciento cincuenta canciones del rock argentino que incluyen explícitamente el nombre Buenos Aires.⁽²⁾ Por supuesto, en algunos casos se trata de menciones a nuestra ciudad en función del tema principal de la letra. Pero en muchos el motivo central de la canción es la misma ciudad de Buenos Aires.

Otra certeza es la que se impone al ordenar ese conjunto de canciones cronológicamente: en los inicios, son unas pocas las que la citan por su nombre. Pero todo cambia a principios de los años ochenta, cuando las menciones a la ciudad comienzan a colarse con mayor frecuencia en las letras de rock. Varias situaciones confluyeron entonces para darle a la relación entre el rock y la ciudad una nueva dinámica. La guerra de Malvinas, además del horror y el dolor, trajo como inesperada consecuencia que las radios, evitando pasar música en inglés, le abrieran un espacio hasta entonces vedado a la difusión del rock local. Los tiempos oscuros de la dictadura iniciaban la retirada y se empezaba a respirar otro aire en la ciudad. Una ciudad que, ya en democracia, fue reapropiada por los habitantes: así la gente volvió a salir, a pasear sin miedos, a disfrutar de sus calles, y también a cantarle a la ciudad. Y allí estaba el rock, esperando su oportunidad de ser, de una vez por todas, la banda de sonido de los tiempos.

Porque aquella “nueva” relación que puede leerse en la más frecuente invocación de su nombre a partir del regreso de la democracia no hizo otra cosa que consolidarse con el paso de los años; incluso, reflejando los avatares que se vivieron política y socialmente. Así se puede observar que, a contramano de la supuesta globalización –aquella

1 VV.AA.: *Primeras jornadas de patrimonio intangible. Memorias, identidades e imaginarios sociales*, CPPHC, Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, 2001, p. 11.

2 El listado de estas canciones se incluye al final del libro.

utopía de los noventa que pondría al país al mismo nivel que las grandes potencias—, el rock miró para adentro, se volvió barrial, cotidiano, más regional aún. Y esto se detecta en la proliferación de letras que ya no se limitan a mencionar a la ciudad sino que citan barrios, calles y esquinas. Como si ante el peligro de que la avalancha de información planetaria recibida borrara para siempre los rasgos identitarios propios, las letras y la movida del rock en general se aferraron a lo chico pero propio, a lo que hace marca de origen, a la calle recorrida de niño, al grupo de pertenencia.

La relación entre las letras de rock y la ciudad ofrece una suerte de nueva posibilidad de lectura de la historia, y así esas letras se han vuelto documento de los cambios vividos en estas últimas cuatro décadas. Al análisis de este populoso grupo de canciones, nos dedicaremos en esta primera parte. De su lectura y escucha atentas, han surgido diversos aspectos recurrentes que sirven para comprender la relación que ha mantenido el rock argentino con su ciudad de origen. A modo de anticipo, comenzaremos por observar cuatro canciones que brillan con una luz propia, que se imponen. Son letras que no sólo mencionan a la ciudad sino que están dedicadas enteramente a ella.³ Y son paradigmáticas porque en sí mismas reúnen buena parte de los aspectos que se irán viendo a lo largo del análisis de las letras y que son la constante de este cancionero.

Una de las canciones dedicadas a nuestra ciudad es “Che, Buenos Aires” de Moris (1995):

Che, Buenos Aires
Moris (1995)

Che, Buenos Aires, sos igual que yo,
tus dos caminos, tango y rock
y yo adivino, sos igual que yo,
macho argentino, diosa loca y mujer,
bue, Buenos Aires.

Che Buenos Aires amanezco en bares,
busco un amor por esas calles,
y por Callao sol que sale al sur,
es madrugada y parece medio blues,
bue, Buenos Aires.

Che Buenos Aires sos igual que yo,
café y luna, taxi, llovió,
sábado wadu? sexo obsesión,
ciudad plateada por la luz de sol,
bue, Buenos Aires.

Y yo que caminé tantas noches,
por sus aventuras,
por sus escondrijos,
por tu boca,
por tus labios,

3 Además de esas cuatro canciones, pueden mencionarse: “Yo vivo en una ciudad”, Pedro y Pablo (1970); “Los locos de Buenos Aires”, Alejandro del Prado (1984); “Ciudad mujer”, Pedro y Pablo (1985); “En blanco y negro”, Silvina Garré (1986); “Sweet home Buenos Aires”, Javier Calamaro (1999); “El diablo en tu corazón”, Fito Páez (2000); “Buenos Aires de tus amores”, León Gieco (2001); “Buenos Aires”, Antonio Birabent (2004); “Buenos Aires no tiene la culpa”, Celeste Carballo y José Colángelo (2004).

yo que fui el amante de la noche,
yo que fui el novio de la luna,
yo que fui el rey de las esquinas,
te lo digo una vez más Buenos Aires,
que sos igual que yo, siempre igual,
con tus guitarras en la esquina,
y un bandoneón...

El título de este tema ya marca una tendencia que se continúa en la primera línea de la canción: Buenos Aires es una ciudad con la que se dialoga, un personaje de confianza con el que se traba relación de igual a igual, y al que se interpela con el modo informal del habla del porteño: “Che, Buenos Aires, sos igual que yo”. Es también la ciudad que –ya en los años noventa– está tramada por dos tradiciones musicales: el tango y el rock. En esa unión se construye la identidad del habitante de Buenos Aires (“escucho un tango y un rock / y presiento que soy yo”). La cara bohemia de nuestra ciudad también halla su lugar en esta letra (“amanezco en los bares”). Y la ciudad amada adquiere la figura de mujer (“diosa loca y mujer”).

El tema de Fito Páez y Joaquín Sabina sobre la ciudad se titula simplemente “Buenos Aires”:

Buenos Aires

Fito Páez - Joaquín Sabina (1998)

En Buenos Aires brilla el sol y un par de pibes,
en la esquina, inventan una solución.
En Buenos Aires todo vuela, la alegría,
la anarquía, la bondad, la desesperación.
Y Buenos Aires es un bicho que camina,
ensortijado entre los sueños y la confusión.
En Buenos Aires descubrí que el día
hace la guerra, la noche el amor.
En Buenos Aires leo, fumo, toco el piano
y me emborracho solo en una habitación.
En Buenos Aires casi todo ya ha pasado
de generación en degeneración.
Y Buenos Aires come todo lo que encuentra
como todo buen Narciso, nadie como yo.
Pero el espejo le devuelve una mirada
de misterio, de terror y de fascinación.
Buenos Aires, buenos aires,
buenos aires para vos.
En Buenos Aires toca Charly en un boliche
planetario, es alto y voluptuoso.
En Buenos Aires llega un punto en que ya
nada
vale nada y todo vale nada.
En Buenos Aires nos acechan los fantasmas
del pasado y cada tango es una confesión.
Cuando en el mundo ya no quede nada,
en Buenos Aires la imaginación.
Es una playa macedónica tan cierta
y tan absurda viven Borges, Dios y el rock
and roll.
En Buenos Aires viven muertos, muertos viven
y no quiero más tanta resignación.
Yo quiero un barrio bien canalla, bien sutil

y bien despierto, supersexy,
quiero una oración
que nos ayude a descorrer el velo
y que termine la desolación.
Buenos Aires, malos tiempos
para hacerte una canción.
En Buenos Aires los amigos acarician
y los enemigos tiran a matar.
En Buenos Aires, San Martín y Santa Evita
montan una agencia de publicidad.
En Buenos Aires, la política... qué falta
de respeto, qué atropello a la razón.
En Buenos Aires, el fantasma de la ópera
camina solo por Constitución.
En Buenos Aires tengo más de lo que quiero
pero lo que quiero nadie me lo da.
En Buenos Aires hay un Falcon pesadilla
en el museo de cera de la atrocidad.
En Buenos Aires falta guita pero sobran
corazones condenados a latir.
En Buenos Aires amanezco, resucito,
me defiendo a gritos, quiero ser feliz.
En Buenos Aires cuando hablamos de la luna
sólo hay una: la del Luna Park.
En Buenos Aires he perdido mil batallas
pero hay una guerra que pienso ganar.
Buenos Aires.
En Buenos Aires brilla el sol y un par de pibes,
en la esquina, inventan una solución.
(cuando en el mundo ya no quede nada)
en Buenos Aires todo vuela, la alegría,
la anarquía, la bondad, la desesperación.
Todas las noches sale el sol
todos los días vuelve el sol.

El tema de Andrés Calamaro parece responder ya desde su título, “No tan Buenos Aires”, y anticipa de esta forma una característica de la ciudad y de los modos de plasmar su imagen en las canciones: la contradicción.

No tan Buenos Aires

Andrés Calamaro (1999)

Ya siento que estoy
radiante por volver
tengo en cuenta que el diamante
es carbón
...con el doble de canciones
tratando de cambiar
emoción por canción
también lo hago por mi bien
y por mi afición suicida preferida
rock de verdad, con amistad
vuelvo a tomar aire
para saludar a Buenos Aires
vuelvo al palo,
a una ciudad del palo
donde tu equipo es lo más venerado
aunque suene exagerado, pero es verdad
estoy en la ciudad de la pelota
la mentira se estira
y la pelota es el sentimiento
y es bueno encontrar alguno despierto
vuelvo a tomar aire
para saludar otra vez a Buenos Aires
apocalipsis now total
el lado invisible del sueño flexible
de la Argentina mundial
y yo vengo a la ciudad
que conozco de verdad
donde viven los míos
y los que ya no están
y luego como siempre
con una locura transparente
que repito cada vez que vuelvo
porque a veces parece que estoy,
pero me voy
pero una ciudad además de cemento
es carne y hueso y sangre
y siempre estoy llegando a saludar
a los aires
vuelvo a tomar aire
para saludar a Buenos Aires
resumiendo
puedo estar con mi vieja comiendo
o riendo sin carcajadas ni arcadas
o estar haciendo cagadas
decir cosas peligrosas,
o demasiadas
pero no importa nada,
Buenos Aires es mía
y no la cambiaría
me la quedo con toda su porquería
por eso vuelvo, revuelvo

un par de veces al año
Buenos Aires
soy parecido a otro también parecido
conservamos todavía la chapa
que nos creemos la que a veces merecemos
no ser de ninguna parte
en el mejor de los casos
seremos un mundo aparte
vuelvo a tomar aire
para saludar a Buenos Aires
mi Buenos Aires querido
yo te quiero desde lejos
y desde cerca te extraño
por eso vuelvo y revuelvo
un par de veces al año
acá la luz no decide
uno quiere algo y lo pide
pero igual por inocente te lo clavan
pero casi todos tenemos
más o menos algún control amigo
la ciudad es testigo
viejos aires
estás pobre y sin futuro yo te presto veinte pesos
y comprate lo que quieras
no puedo darte laburo
puedo tratar de entenderte
y si algún primo te da un chumbo
ya tenés más claro el rumbo
no me gusta pero es lógico que pase si algunos
chorros y grasas
tienen diecisiete casas
justifico con reservas la escopeta
es horrible pero era previsible
eso no arruina a la gente de Argentina
nacimos desorientados
y nos educaron como tarados
y nunca tuviste nada
pero un domingo podés ganar
tu vieja prepara las empanadas
y tenés un sentimiento, el viento
...aunque te guste agitar
te podés emocionar
y esperar una revancha
te sentís vivo en la cancha
te sentís vivo en la plaza
fumando algo, riéndote de nada
y con todo en contra tuyo
te felicito, tenés un par
no vas a llegar, pero siempre
siempre con orgullo
vuelvo a tomar aire
para saludar otra vez
a Buenos Aires, mi cloaca preferida.

Finalmente, el tema de La Portuaria opta por el simple nombre de la ciudad, aunque vuelve sobre algunas figuras que también señalan las luces y sombras de la urbe:

Buenos Aires

La Portuaria (2003)

Yo caminé por tu calle desierta
en el silencio de la madrugada
y recorrí tu figura inquietante
hasta llegar a la tarde nublada
en una vieja estación despoblada
miré los trenes llegar desde lejos
cerré los ojos, detuve el tiempo,
quise decirte todo lo que siento.

Sos tan seductora, imprecisa y distante
dulce y errante, algo extravagante
vos sos mi espejo yo en ti me reflejo
y tantas veces te dije te dejo
yo sé que sos elegante y soberbia
a veces cruel, inmadura y violenta
sos tan romántica y tan decadente.

Y te vi excitante y encendida!
mi querida... Buenos Aires

...en la vagancia de solo conocerte

yo caminaba por la calle Talcahuano
y recorrí tu centro un domingo de invierno
vacío, helado, deshabitado

te vi morir y nacer en el tiempo, te vi bailar
empolvada y brillante
haciendo alarde de tu decadencia.

y te vi...

(misteriosa Buenos Aires)

Quise escaparme de ti tantas veces
pero volví a caminar por tus calles
fuiste mi cuna mi cárcel mi espejo
mi extraña amante de la adolescencia
vivir contigo necesita ciencia
para entenderte se precisa de paciencia
tan inconclusa, extravagante
te recorrí para poder amarte

Y te vi excitante y encendida!
misteriosa Buenos Aires...

Ya desde los títulos, estas cuatro canciones parecen entablar un diálogo que anuncia uno de los rasgos más insistentes en la caracterización de nuestra ciudad: la metrópoli se presenta como un espacio que produce un sentimiento contradictorio: fascinación y rechazo, amor y odio, ofrenda y exigencia, “te amo, te odio, dame más”. Este sentimiento ambiguo se expresa a través de la oposición y el oxímoron en expresiones como “A Buenos Aires, mi cloaca preferida” o “sos tan romántica y tan decadente”, citas en las que se reúnen elementos antagónicos y amores inexplicables. Estas figuras retóricas estructuran en alguna medida las canciones (“en Buenos Aires viven muertos / muertos viven”) y permiten además expresar esa cualidad multifacética y caótica de la urbe donde todo tiene lugar: la figura de acumulación trabaja en ese sentido (“en Buenos Aires todo vuela, la alegría, la anarquía, la bondad, la desesperación”). En este contexto caótico, la canción de Páez y Sabina se inscribe como una nueva versión de “Cambalache”: si antes eran la *Biblia* y el calefón, ahora son “Borges, Dios y el rock and roll”, mientras “San Martín y Santa Evita montan una agencia de publicidad”, para cerrar con un verso de aquel tango: “en Buenos Aires la política... qué falta de respeto, qué atropello a la razón”. Esta referencia al tango es otro de los modos frecuentes con los que el rock busca representar a Buenos Aires, y de paso hace lazo con la historia. En el tema de Páez y Sabina, a la alusión a “Cambalache”, se agrega que “en Buenos Aires nos acechan los fantasmas del pasado / y cada tango es una confesión”. Como ya vimos, Moris propone que los dos caminos de esta ciudad son el tango y el rock, una esquina en la que se unen “la guitarra y el bandoneón”. Y Calamaro propone una versión “radiante” de “Volver” y apela al infaltable “mi Buenos Aires querido”, como ocurre en otros temas, incluido

el de La Portuaria, pero en este caso con una variación: Buenos Aires en clave femenina (“mi querida... Buenos Aires”).

Esta última cita nos permite volver sobre otra imagen señalada y recurrente: la ciudad como mujer. En efecto, la personificación de la ciudad es una figura que se repite a la hora de retratar a Buenos Aires. A través de esta operación la ciudad se vuelve más humana (“pero una ciudad además de cemento / es carne y hueso y sangre”), ya sea para convertirla en un espejo (“sos mi espejo / yo en ti me reflejo”) o en una amante a la que se recorre (“caminé tantas noches [...] por tu boca, por tus labios”). Y la ciudad como amante asume generalmente la forma de una mujer, con quien –siguiendo los sentimientos opuestos que la urbe produce– se establece en muchos casos una relación de amor-odio: “sos tan seductora, imprecisa y distante [...] y tantas veces te dije te dejo”.

Pese a todo, en las letras se rescata siempre algún aspecto positivo: Páez/Sabina reconocen que “en Buenos Aires falta guita, pero sobran corazones condenados a latir”, Calamaro señala esa doble cara de Buenos Aires recordando que “el diamante es carbón” y agrega “Buenos Aires es mía / y no la cambiaría / me la quedo con toda su porquería”.

Por otra parte, Buenos Aires es retratada a la madrugada, como si la hora en que se detienen las actividades ciudadinas convocara a hablarle a la ciudad. Por las calles desiertas, en el silencio de la madrugada, amaneciendo en los bares, así se encuentran la ciudad y el poeta. Y en esa calma se siente la soledad que el trajín diario oculta (“en Buenos Aires [...] me emborracho solo en una habitación”).

Buenos Aires está representada también por los personajes que la habitan, y para pintar la aldea entonces también se cita a Charly García tocando en un “boliche planetario”. Y esta referencia solapada a un bar, se continúa en las menciones al Luna Park y a otros lugares concretos que resumen los itinerarios que dibujan la cara de una Buenos Aires propia y particular.

La ciudad también está marcada por su historia y allí aparecen San Martín y Evita como personajes paradigmáticos, y también algunas cicatrices, como “un Falcon de pesadilla”, que alcanza para aludir a los sombríos tiempos de la dictadura.

Buenos Aires está escrita por su literatura y por eso tienen lugar definiciones como “es una playa macedónica / tan cierta y tan absurda / viven Borges, Dios y el rock and roll”. y la infaltable referencia a Mujica Lainez a través de la mención de su clásico *Misteriosa Buenos Aires*.

En las canciones que hablan de nuestra ciudad estos tópicos vuelven una y otra vez con variantes y matices que van construyendo una imagen rica y multifacética de la ciudad que las alberga. El juego está presentado: avanzamos ahora sobre ese animal urbano que baila al ritmo del rock.

Un ave que guarde su nombre: representaciones de Buenos Aires

Gabriela Franco

Hay una Buenos Aires para todos los gustos, aunque también la ciudad muestra costados que no le gustan a nadie. Hay una Buenos Aires para amar y hay una Buenos Aires de miserias. A veces se ama tanto a la ciudad que ella se convierte en objeto de deseo, en una mujer con insondables calles por recorrer y besar. Buenos Aires es tan propia que incluso puede volverse uno mismo, o al menos un espejo en el que uno reconoce la belleza y los propios defectos. Pero también Buenos Aires deja solo al caminante, anónimo entre sus arterias desiertas a la luz de cualquier madrugada. Y, como toda ciudad, oculta su lado perverso, el lugar donde anidan la violencia, la represión, la sordidez en todas sus formas.

Como un caleidoscopio, las letras del rock argentino albergan todas estas imágenes de su ciudad: la ciudad de cemento, oficina y soledad; la ciudad violenta y represiva; y la ciudad seductora personificada muchas veces en la figura de una mujer. Así la muestran los adjetivos que la acompañan en las letras: Buenos Aires “pálida”, “gris”, “desierta”; Buenos Aires “cruel” y “violenta”; Buenos Aires “linda”, “frágil”, “susceptible”.

Gris, violenta y amada

La Pesada del Rock and Roll se encarga de plasmar “La pálida ciudad” (1972). El adjetivo encierra el sentido habitual de falta de colorido, pero también el que se le daba por esos años dentro de la jerga que utilizaban los jóvenes rockeros.⁽¹⁾ El desvaído de la urbe queda así consignado en ambas acepciones: “En esta pálida ciudad, pibe / sólo pálidas tendrás”. Y La Pesada vuelve a insistir en esa mirada en blanco y negro de Buenos Aires cuando canta “Toda de gris” (1972): “Gris, toda de gris / sos mi ciudad / sos mi lugar”.

¹ Miguel Cantilo explica en el glosario de su libro: “Las pálidas no se producen, se «tiran» a los demás o se «comen» por situaciones circundantes («Me tiró una pálida» / «Me comí una pálida»”. Cantilo, Miguel, *Chau loco*, Galerna, Buenos Aires, 2000.

Desde la persecución a los “pelilargos” de “Yo vivo en una ciudad” (1970) a cargo de “un *coiffeur* de seccional”), las canciones de rock han retratado de distintas maneras la violencia urbana. Obviamente, estas referencias son inseparables de las circunstancias políticas y sociales del contexto de producción de las canciones y de una cosmovisión del mundo construida a partir de la representación que el rock tiene de sí mismo como movimiento de resistencia. En este sentido, cabe resaltar que lo que el rock argentino viene a denunciar es la violencia de los aparatos del Estado y particularmente de la policía. Por eso en 1982 Charly García canta “No bombardeen Buenos Aires” en el contexto de una guerra que fue una variante más del genocidio de la dictadura militar. Y en 1992 Los Fabulosos Cadillacs alertan sobre el hostigamiento de una ciudad asediada por policías: “Buenos Aires arde / arde de sirenas y de canas / arde de violencia ya se quema (...) la ciudad violenta aguarda” (“Arde Buenos Aires”).

Si en 1994 Los Piojos en el tema “Pistolas” señalan el conurbano bonaerense como el espacio en el que se oculta la violencia (“Que se maten nomás en el Gran Buenos Aires / en la parte de atrás”), en 1997 El Otro Yo, en uno de sus temas titulado “Yo soy anarquista, Duhalde me mandó a dormir”, incluye en su letra la voz represora: “No tiene que haber muchachitos en las calles de Buenos Aires”. La represión y la persecución de la ciudad llevan a Los Caballeros de la Quema a plantear a la ciudad como un campo de concentración: “Porque chumban perreras / en Buenos Auschwitz” (“Perreras (2.57 am)”, 1996), y en ese mismo tono señalan la encrucijada “Buenos Aires esquina Vietnam” (1993). Cuando la reiteración de la violencia en la ciudad se vuelve una costumbre, el crimen se transforma en espectáculo, en “otro festival de la sangre / en Buenos Aires” (“Psicodealer”, Zumbadores, 2005), una fiesta resignada a la costumbre del dolor.

Cuando logra dejar a un lado su costado más cruel, Buenos Aires tiende sus redes de seducción. “Abrí los ojos y la vi / estaba linda como siempre”, descubre Silvina Garré (“En blanco y negro”, 1986) y convierte así a la ciudad en sujeto, cuerpo a la vista, belleza que atrae y a la que también se la condena:

Abrí los ojos y la vi,
estaba linda como siempre
las primeras luces del día
la invitaban a cambiar.

Como en sueños intentaba ser
el centro de algún universo,
enfermando a bocanadas,
reviviendo a multitudes que la aman.
(...)

Como yo, que la juzgan,
Como yo, que la niegan,
Como yo, que no puedo irme,
muy lejos sin llorar.

(...)
Un abismo, tabla de ajedrez,
en blanco y negro, Buenos Aires,
me llevabas toda la risa,
y eras frágil como yo.

María Rosa Yorio cae también en sus redes y se pregunta “¿Quién sedujo a quién, Buenos Aires?” (1982), entablando un diálogo de igual a igual con esa ciudad que hechiza.

Para adorarla, la ciudad tiende a ser vista como sujeto femenino, ya sea atribuyéndole la figura de una mujer o simplemente a través del uso extendido de la adjetivación en femenino. En este sentido, es paradigmática la canción que Pedro y Pablo le dedican a Buenos Aires en 1985. El tema se titula “Ciudad mujer”.

¿Qué está pasando ahora con Buenos Aires, en realidad?
Es como una muchacha que ya no es más menor de edad
le crecen nuevas formas y se le agranda la libertad
la miran diferente y ella se siente más ciudad.

Hay muchas madres solas que la recorren, con sus bebés
buscando una alegría, una aventura, quién sabe qué
por entre solitarios trabajadores que van a pie
o locos conductores acelerados por el café.
(...)

Por eso te quiero ciudad mujer
por eso te quiero igual hoy que ayer.

No es como una muchacha muy decidida a crecer
que conoció la vida y vivió la muerte por su ser
se enamoró de un pueblo que la sabe comprender
un pueblo que la llena y la hace sentir mujer.

La caracterización femenina de la ciudad también aparece en el tema “Dónde vas, mariposa de lujo” de Alejandro del Prado-Humberto Costantini: “Tu olor Buenos Aires de hembra” (1984). Y en uno de los mejores temas de Soda Stereo, “En la ciudad de la furia”, Buenos Aires se convierte en el cuerpo de la amada: “Me verás caer / sobre terrazas desiertas / Te desnudaré / por las calles azules (...) Me dejarás dormir al amanecer / entre tus piernas (...) Buenos Aires se ve tan susceptible” (1988). Esta visión se vuelve más arrojada en Los Visitantes: “Que se abra Buenos Aires / que se esparza por la tierra / que se abra Buenos Aires / y que abra bien las piernas” (1996). Y también en “El diablo en tu corazón” Fito Páez le atribuye a la ciudad su costado femenino menos dichoso: “Buenos Aires hoy te falta mambo / te sobra muerte y pasarela / no me pidas que me porte cool / no me metas tensión / te hacés la chica sin tabúes / pero sufrís baja presión” (2000).

Mi Buenos Aires querido y misterioso

La ciudad es un mapa en el que el poeta puede verse reflejado. Es un papel sobre el que escribe, es un río en el que transcurre. Ese cuerpo de calles y avenidas arma el itinerario de una biografía posible. Allí se puede dibujar una vida, un país. La ciudad es espejo, metáfora, metonimia de uno mismo (“escucho un tango y un rock / y presiento que soy yo”). Sus esquinas son las articulaciones que arman el movimiento posible del recorrido de un rocker escribiendo en el asfalto. Allí está todo lo que el poeta busca (“puedes hallar la jungla entre estos edificios”).

La relación del rock con el tango se desarrollará exhaustivamente más adelante. Pero vale aquí mencionar que ese verso grabado a fuego por una de las piezas ineludibles del repertorio tanguero, “Mi Buenos Aires querido”, se ha colado con insistencia en las letras de rock. Esa línea íntima y sencilla la retoman –por separado– los dos Calamaro: Andrés (que además grabó una versión de ese tango en 1997) la recupera en “No tan Buenos Aires” y Javier en “Sweet home Buenos Aires”, dos temas que concilian esa contrariedad sentimental respecto del entorno urbano que los acuñó. Como ya se ha visto, La Portuaria también la retoma y apenas reformula para volver suyas las palabras y femenina a la ciudad: “y te vi... / mi querida Buenos Aires”. Todos tus Muertos rompe el idilio al alterar el segundo verso: “Mi Buenos Aires querido, cuando no te vuelva a ver” (y, para más, el título de la canción es “Tango traidor”).

Pero si se trata de prestar atención a los adjetivos que acompañan a Buenos Aires, hay que mencionar que su cualidad de “misteriosa”, acuñada por Mujica Lainez en su libro de cuentos que lleva ese mismo nombre (*Misteriosa Buenos Aires*, 1950), ha tenido también una fuerte incidencia en el cancionero del rock argentino. Bajo ese halo aparece en varios temas: “Y te vi / excitante, encendida / misteriosa Buenos Aires” (“Buenos Aires”, La Portuaria), “Ante la luz de tus amores / de tu misterio divino / hoy no sé / mañana tal vez caiga rendido” (“Buenos Aires, de tus amores”, Gieco), “El espejo le devuelve una mirada / de misterio, de terror y de fascinación” (“Buenos Aires”, Páez), “misteriosa Buenos Aires / llevame a tu pasado a conocer” (“Buenos Aires”, Birabent).

Esta insistencia evidencia la impronta que ha dejado la escuela en varias generaciones de argentinos que han leído los cuentos de “Manucho” en los claustros. Pero también obedece sin duda al acierto de Mujica Lainez al señalar esa cualidad de la ciudad que resume en alguna medida las múltiples representaciones que se tienen de ella: un espacio difícil de desentrañar, del que se tienen percepciones contradictorias, un lugar mágico (“Buenos Aires con su magia / se metió en mi memoria”, “Alas de tango”, Gieco).

Los buenos aires

Buenos Aires cautiva con su nombre de antología. El nombre de nuestra ciudad, conformado por un adjetivo simple y primordial y uno de los cuatro elementos esenciales, se ofrece como una incitación a los poetas. Y el plural parece venir a colaborar con la multiplicidad de sentidos: se trata de los buenos aires, como quien dice «buenos días» o «buenas noches», un saludo, un buen augurio, un deseo, una invitación.

Es por eso que el mismo nombre da lugar a varios juegos de palabras. El primero es oponer a esa cualidad simple y positiva su antónimo. Pedro y Pablo tempranamente plasman el recurso: “Coleccionista de los malos aires / que Buenos Aires tira en un rellano” (“Che, ciruja”, 1970). Más tarde Ariel Rot volverá sobre esa figura en su propio estilo: “Te busqué en Buenos Aires (...) / No eran buenos esos aires / y acabé bastante

enfermo” (“Te busqué”, 1997). En esa misma línea, el grupo Biónica Electrónica propone una suerte de quiasmo sostenido también en el nombre de la ciudad: “caen malas noches para buenos aires” (“Suerte”, 2001).

Pero el sustantivo también propone su campo de asociaciones, y es así que el nombre de la ciudad guarda su propia trampa al facilitar la crítica a una de sus propiedades intrínsecas, la asfixia urbana: “Sigo vivo hoy en Buenos Aires / sobrevivo y me falta el aire” (“Tango traidor”, Todos Tus Muertos, 1988); “Él solo quiere respirar / aquellos viejos buenos aires / aquellos viejos buenos aires / que te secan la voz” (“Viejos Buenos Aires”, Hasta las Manos, 1994); “Pudiendo estar en Buenos Aires, / donde falta el aire, / y se sufre de verdad” (“Como un bolú”, Bersuit Vergarabat, 2004). Y cuando los aires están tan rancios, la cercanía fonética produce escalofríos: “Buenos Auschwitz” (“Perreras (2.57 am)”, Los Caballeros de la Quema, 1996).

No todos los lazos que tiende desde su nombre son negativos. La ciudad es un buen augurio cuando Fabiana Cantilo canta “Buenos Aires van a venir” (“Ya fue”, 1995) y el aire de la ciudad se vuelve música cuando se cuele por los instrumentos: “Buenos Aires quemando frases / de aires de bandoneón” (“Piazzolla”, Los Fabulosos Cadillacs, 1997). Y a pesar del smog, la ciudad también oxigena: “Vuelvo a tomar aire / para saludar a Buenos Aires” (“No tan Buenos Aires”, Calamaro, 1999) o “Misteriosa Buenos Aires / soplan aires desde el río” (“Buenos Aires”, Antonio Birabent, 2004).

También es posible recuperar la poética del nombre fundacional para convertirlo en un anhelo: “Santa María de los Buenos Aires / si todo estuviera mejor” (“Matador”, Los Fabulosos Cadillacs, 1993). O transformar su nombre de fantasía, “Reina del Plata”, en su opuesto: “Buenos Aires, reina de los lamentos” (“El camino”, Aztecas Tupro).

Viento, dile a la lluvia

Fiel a la imagen extendida de un país que encierra todos los climas, las letras de rock retratan a la ciudad de Buenos Aires en los días calurosos de verano y en sus días más fríos, bajo lluvias insistentes y también bajo el sol del verano, incluso a veces aparece envuelta en la niebla (“Del mismo barro”, Gieco, y “Dulce Carol”, Los Pericos).

En varios casos, estos aspectos del tiempo están vinculados a otras variables. El calor de Buenos Aires, por ejemplo, se asocia en *Ataque 77* a otra idea tradicional de la Argentina, el asado: “la ciudad transpira, la carne me inspira / que todo Buenos Aires es como una gran parrilla” (“Morbo-porno”). Y en el caso de *Divididos*, la copiosa lluvia viene de la mano de una denuncia: “Buenos Aires la lluvia cae / Buenos Aires casitas inundadas a votar” (“Casitas inundadas a votar”).

Las letras de rock también se hacen eco de una de las quejas más populares sobre el clima de Buenos Aires: la humedad. Así aparece en varias canciones: “que estás perdido en Buenos Aires y te quejás de la humedad” (“La estética del resentimiento”,

Pez); “anduve caminando por calles al azar / por calles vacías / Buenos Aires, Buenos Aires, humedad” (“Cae el sol”, Soda Stereo); “Hace frío en Buenos Aires / música en los automóviles / caen del walkman gotas de humedad” (“Instantáneas”, Páez). Y la queja insistente del porteño la retoma también Kevin Johansen, quien aprovecha la cercanía fónica para colar su mirada irónica y su humor particular: “es el Buenos Aires Anti-Social Club / porque acá lo que mata es la humildad” (“Buenos Aires Anti-Social Club”).

Reloca titila luz, la ciudad

Hay una hora privilegiada para cantarle a la ciudad. La noche –sobre todo la madrugada– es el momento predilecto para entablar un diálogo con ella. Pareciera ser que cuando se retiran las últimas luces del día, el esplendor de Buenos Aires empieza a dejarse ver con mayor evidencia. La noche, ese territorio que el hombre ha conquistado a fuerza de intentar iluminar la oscuridad, se despliega como una invitación a la bohemia (“Che, Buenos Aires, amanezco en bares (...) es madrugada y parece medio blues”, “Che, Buenos Aires”, Moris). En las horas previas al amanecer, la ciudad brilla, es una “Buenos Aires de luces” (“Dónde vas, mariposa de lujo”, Del Prado-Costantini), esa Buenos Aires que alberga calles que nunca duermen: “Buenos Aires se adormece, Corrientes es un billar” (“Buenos Aires beat”, La Barra de Chocolate). Es la hora en que “Buenos Aires se despierta... cuando todavía no sale el sol” (“Caballito de hierro”, Attaque77).

La soledad y la noche dejan su espacio también a la “Buenos Aires melancólica” (“Sabato”, Cadillacs, 1997), imagen cristalizada de la ciudad que Pez, por su parte, condena: “Buenos Aires es tan cruel, / la nostalgia es corazón / en este estúpido lugar” (“El desengaño”).

Será que la soledad de las calles en la madrugada propicia una poética urbana. La paradójica soledad de la ciudad, la soledad de sus calles vacías cuando el trajín cesó y la mayoría de sus habitantes se guardan en sus casas, convoca a los poetas. A esa ciudad le canta La Portuaria: “Yo caminé por tu calle desierta / en el silencio de la madrugada / y recorrí tu figura inquietante”. Entre la calle y el caminante, entre la ciudad y el vate, en ese ámbito un poco irreal –pero más propio– que produce la ciudad deshabitada, tiene lugar el idilio con la urbe: “la noche da su sexo a Buenos Aires” (“Viejo mundo”, Fito Páez), “Yo que caminé tantas noches por sus aventuras (...) yo que fui el amante de la noche” (“Che, Buenos Aires”, Moris). En definitiva, la trama amorosa con Buenos Aires se urde en la noche, y así también lo dejó escrito Soda Stereo: “Solo encuentro en la oscuridad / lo que me une con la ciudad de la furia”.

Autos, jets, aviones, barcos y canciones: la ciudad y el mundo

Adriana Franco

Ya estamos lejos hoy de los tiempos en que se veía la geografía como un destino. Una postura que, apoyada en la idea de que las formas del paisaje dictaban, influían o condenaban a un determinado tipo de ser, daba lugar a una antropogeografía que establecía una correlación entre el ser de un país y la geografía. Un pensamiento de larga tradición que llegó a producir, en el siglo XVIII, una forma de relacionar rasgos humanos con tipos de paisaje: así, los pueblos de mar tendrían características absolutamente distintas a los de la montaña o el desierto. Y, llevado a nuestro país, leer, por ejemplo, en la infinidad de la pampa argentina la “causa” de un supuesto estado mental de soledad y aislamiento de los habitantes de la región. Ese pensamiento “moderno”, teñido de romanticismo, es el mismo con el que Sarmiento da inicio a su *Facundo*: “El desierto la rodea por todas partes y se le insinúa en las entrañas”, dice sobre la Argentina y el “mal que la aqueja”.

Ahora, ya entreverados los textos, o más precisamente con las herramientas que provee un pensamiento basado en la intertextualidad, son posibles otras lecturas, en las que se tiene en cuenta no sólo aquello material y tangible sino también las producciones o conocimientos que, en una determinada región, se transmiten por diferentes vías de una generación a otra.

No cabe duda de que las letras de rock entran claramente dentro de esta definición, habiéndose convertido en un bagaje cultural que las nuevas generaciones han adoptado y que el mercado rápidamente detectó (primero, la industria discográfica, luego también los medios radiofónicos, que llegaron hasta la creación de una radio, la Mega, cuya programación está dedicada a promover a los nuevos grupos o artistas apoyada en la historia de estos cuarenta años).

Por qué no, entonces, intentar leer en ellas nuevos “mapas” desafectados de la cartografía. Una cartografía no atada a las coordenadas y medidas de la tierra real, del país y sus paisajes dados por la naturaleza, sino en la que se busca dar cuenta de los

imaginarios que se ponen en juego, de los trazados y rutas que se han ido creando (y se siguen creando) en el transcurrir de la historia y en los que pueden leerse ciertas manifestaciones o hechos de la época.

Elegimos para esta parte de la investigación, y como ya se dijo antes, aquellas letras de rock que citan expresamente a la ciudad de Buenos Aires, recortándolas del gran universo del cancionero, aunque sin perderlo de vista.

Ese material revela varias cosas y permite descubrir allí cómo se veía y se ve el mundo con epicentro en Buenos Aires. Ver, por ejemplo, qué otras ciudades son citadas en esas canciones y de esta manera pensar a cuáles estaría ligada la nuestra en este universo poético. Y, como si se tratara de rutas de viaje, ver las líneas imaginarias que surgen desde la capital argentina que la unen, la relacionan y la confrontan con otras ciudades, atravesando océanos y kilómetros. El mundo que así queda dibujado parece tener sus propios límites, alejados de los de la geografía; un planeta imaginario que lleva inscripto en él los rastros de la cultura y de las maneras de ver el mundo propias de ese tiempo.

En las letras del rock argentino que citan a Buenos Aires se encuentra una marcada preferencia por las ciudades europeas y un tanto menos por las latinoamericanas, mientras que el Oriente es apenas mencionado y son completamente olvidadas África y Australia. Así, aunque ubicada geográficamente en el extremo sur del planeta, Buenos Aires se vive a sí misma como una metrópolis central, conectada a los centros de la cultura occidental; tanto que siempre produce un impacto a sus habitantes cuando desde el hemisferio norte se habla de esta zona como “*down there*” (allí abajo). Es una visión que tiene larga data en la Argentina. Buenos Aires se vio con orgullo como la más europea de las ciudades de América Latina, una visión que aún en las últimas décadas, cuando el proceso de “latinoamericanización” se hizo cada vez más evidente, se intenta denegar.

En gran medida –cuentan las letras– los ojos de los habitantes porteños parecen seguir con la vista fija en Europa. En los mismísimos inicios del rock local, en lo que podría llamarse su prehistoria, el grupo The Seasons (que integraban Alejandro Medina y Carlos Mellino) bautizó a su álbum de música *beat*, *Liverpool at B.A.*, marcando así la conexión de esta ciudad con la de Los Beatles; además, el álbum estaba cantado en un “inglés sanateado”, tal como ellos mismos lo reconocían.

Y ese foco que, tanto en las letras como en la vida, sigue puesto en Europa –como cuando era París quien dictaba las modas, lo que había que leer o escuchar y cómo había que pensar y vestirse–, se revela en citas de las canciones seleccionadas que insisten con Francia y España, a veces incluso con la referencia a barrios en particular de esas ciudades (“Vendiéndole a los negros en la calle Montparnasse”, canta Páez en “Carabelas nada”). También, aunque ya un tanto menos, quedan repartidas en las letras otras ciudades italianas, Londres y la cita al continente todo.

En esto se anudan dos grandes situaciones históricas: por un lado, la gran inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX (con toda una cultura que quedó impregnada aquí, y una relación constante con la nostalgia de otros mundos, que convive con la idea de esta ciudad como tierra próspera y prometedora), y, por otro, la forzada emigración que trajeron los años duros de la dictadura y, mucho más recientemente, la de la crisis económica de 2001.

París aparece como el lugar del exilio por antonomasia: en “Exilio en París”, Miguel Mateos retrata no sólo un universo geográfico sino también el porqué de tal destino (“Vos sabés bien por qué me tuve que ir, / oh, nena, sentía miedo”) y una clara apelación final: “No quiero volver a ser un argentino en París”. El mismo autor, en otro tema (“Solos en América”) clama porque “Europa no contesta, solos, solos en América”, apenas tres años después.

Otro ángulo lo aporta León Gieco cuando, al hablar de Buenos Aires, dice que la ciudad está como “Francia en colores de día domingo”. También la capital argentina se equipara a las grandes ciudades cuando se plantea como una urbe dura, sin corazón, territorio de la soledad y el aislamiento. “En Baires, en Londres o en Rusia, todo es una pelea sucia”, canta Páez en “Canción de amor mientras tanto”. Los Fabulosos Cadillacs, por su parte, cantan “Esquinas sangran mis pies, violentango en París”, en el tema “Piazzolla”, retratando así a la capital francesa como lugar de salvación pero también de destierro.

También vale mencionar la confusión de “no sé si es Baires o Madrid”, de “Pétalo de sal” (Fito Páez), o “El cuarto menguante sigue igual en Europa y acá” (“La otra orilla”, de Celeste Carballo). Europa puede ser también el lugar del ensueño, aquel de la cuna cultural y la poesía: “Aún te espera la luna de Venecia”, canta Luis Alberto Spinetta en “Cruzarás”.

Tan lejos, tan cerca

Sorprendentemente, los Estados Unidos y sus ciudades casi no son mencionados en las letras en cuestión y son, como dijimos, pocas las citas a lugares más alejados. En ese sentido, esas referencias contienen casi siempre una connotación negativa (“Japón estalla en ruidos y artefactos”, en “Viejo mundo”, de Paéz); una dura comparación como la que establecen Los Caballeros de la Quema en “Buenos Aires esquina Vietnam” con la frase “como un contagio de Saigón” o, en otro tema de la misma banda, “Patri”, la necesidad de escapar equipara a “Ciudad Evita o Madagascar” y “Yugoslavia y La Paternal”.

En cuanto a América Latina, aunque son varias las menciones a esta parte del mundo, parecen estar asociadas a otro tipo de imaginario. En muchas de ellas es una referencia musical: “Candombe en Montevideo, milonga de Buenos Aires” (en “La música del Río de la Plata”, Páez); “En Rosario, en Buenos Aires, en Morón, Montevideo

la voz clarita del barrio otra vez nos va a cantar” (“El mar de Solís”, de Octubre Rojo) o “Guitarreando Guatemala, por Honduras el tambor” (“Cabalgando”, de Kuko).

También la región aparece en algunos temas como el lugar donde poder escapar de lo urbano, casi como si se hiciera propia la fantasía europea de una América salvaje, voluptuosa, selvática, ligada a los placeres y a una vida más edénica. “La alegría no es sólo brasilera”, canta Charly García en “Yo no quiero volverme tan loco”, de 1982, en la salida de la dictadura; Spinetta, en “Resumen porteño”, aporta esa visión de lugar de huida (“Ricky se va... un par de pilas nuevas para el walkman y un boleto en micro hacia Río”) y también aparece una lectura similar en “El loco de la calesita”, con “se fue a Brasil con plata de su abuela”; mientras que Las Pelotas viajan más lejos en el mapa y piensan una “luna de miel en Hawaii” (“Hawaii”), remarcando, con ironía, esa búsqueda del paraíso de los países centrales.

En cambio, es llamativo que Buenos Aires mira poco hacia el interior del país. Cuando, como dijimos, se toma como material de trabajo las ciudades donde explícitamente se nombra a Buenos Aires, las conexiones hacia el adentro son escasas. En todo caso sí hay algunas en las que la ciudad es mirada desde el interior: “De Corrientes a Buenos Aires”, canta Gieco en “Cachito, campeón de Corrientes”, en la que se la ve como a una ciudad del engaño; o, del mismo Gieco, “En Buenos Aires los zapatos son modernos, pero no lucen como en la plaza de un pueblo” (“Carito”). Y no es casualidad encontrar en este punto dos temas de Gieco, un músico que siempre tuvo una actitud atenta respecto del interior del país, y el recorrido que quedó registrado en el disco “De Ushuaia a la Quiaca” es una clara demostración de ello.

Esta visión un tanto romántica también se conecta con la imagen que, en los inicios del rock nacional, se tenía del interior, que era visto como un lugar de liberación posible de la alienación ciudadana, de contacto ideal con la naturaleza; no tanto las principales ciudades del interior, sino más precisamente los pequeños pueblos y en especial, en esos tiempos, el sur. (“Toma el tren hacia el sur, que allá te irá bien”, decía Almendra, o las “Mañanas campestres”, de Arco Iris), relación que, como se ve en otro apartado, se va perdiendo con el paso de los años.

En los últimos años, el eje parece haberse corrido, del sur al norte. Si en los inicios el sur del país, especialmente la zona de El Bolsón, funcionaba como centro de atención, como paraíso perdido que llevaba implícita la idea o la posibilidad de una vida distinta, casi precapitalista; ya para fines de la década del ochenta y bien entrados los noventa, la “tierra prometida” pasó a ser fundamentalmente Brasil, que llevaba asociada la idea de un lugar hedonista, de libertad, drogas y sexo, una exuberancia que se corresponde con

su paisaje y su vegetación. “La libertad en la naturaleza como metáfora de la liberación político-sexual condensada en playas, bahías.”⁽¹⁾

Desde hace unos pocos años, la mirada parece haberse posado en el norte de nuestro país. Allí residiría un antiguo saber, una necesidad de contacto con lo ancestral que aparece en letras como la de Intoxicados cuando canta en “Niña de Tilcara”, a un tipo distinto del amor. Antonio Birabent por su parte, en su disco titulado justamente *Buenos Aires*, tiene una canción llamada “Camino a La Paz”. También aparece en varios artistas la provincia de Córdoba como nueva sucursal de El Bolsón, sobre todo San Marcos Sierra y Traslasierra (lugar con “tradición rockera”: allí viven varios de los integrantes del grupo Las Pelotas, herederos de Sumo, el grupo de Luca Prodan, quien se había instalado allí cuando recién llegaba al país); Birabent en el disco citado tiene un tema llamado “Altas cumbres”, e Hilda Lizarazu en su disco solista incluyó “Uriel, de San Telmo a Salsipuedes”.

Pero el interior del país también es cantado en su dramática realidad económica, en sintonía con las sucesivas crisis. “Y que no se ajuste el cinturón de Rosario, Santiago del Estero peleando su dinero”, cantan Los Piojos en “Pistolas”.

Como decíamos antes, tardó en llegar a la Argentina, y especialmente a Buenos Aires, la convicción de que se trata de una ciudad de América Latina. Una realidad que no sólo se hizo evidente por la pauperización del país que se viene produciendo en las últimas décadas y con mayor intensidad en los años noventa, sino también por la confrontación con otros pueblos que los músicos de rock argentino percibieron cuando, en los años ochenta, el rock local hizo impacto en el resto del continente y se multiplicaron las giras.

“Estamos en México y sentimos que el material que yo compuse en Buenos Aires, pensando en Buenos Aires, vale también allá en «otra ciudad de la furia»”, dijo Gustavo Cerati en una entrevista para la revista *Rock & Pop*.⁽²⁾ “No sé —continúa—, por momentos la sensación es que no estamos tan alejados del resto de América y por momentos es que sí. A veces parecemos parte y otras parecemos una isla aparte”.

En otro orden de representación, en la tapa del disco *Miami*, Babasónicos parece haber recuperado, tal vez para jugar con ello, la mencionada vieja idea de los mapas y sus lecturas. En la cubierta de ese disco que, hecho en Buenos Aires, eligieron llamar *Miami*, el mapa de la Argentina aparece de tal manera recortado y colocado que, a primera vista, la provincia de Misiones parece más bien la península norteamericana de Florida. En ello puede hacerse, más allá de lo ingenioso del recurso gráfico, una particular lectura del estado de las cosas en la Argentina al salir el álbum, a fines de los años noventa, cuando el país pasaba por una época de mirar hacia afuera gracias a una paridad cambiaria que

1 Diederichsen, Diedrich: *Personas en loop. Ensayos sobre la cultura pop*, Interzona, Buenos Aires, 2005.

2 *Rock & Pop*, 30 de noviembre de 1988.

permitía viajes al exterior y que nuevamente, como en los tiempos de la dictadura, tuvo a Miami como uno de sus destinos preferenciales.

Recorrido entonces que, al ritmo de las letras y de la historia reciente, pasó de mirar hacia ese bucólico sur a recuperar el norte como lugar ancestral, pero también el de salvataje obligado en los tiempos de la dictadura, sin olvidarse de retomar la tradición argentina de “soñar” con ser Europa para enfrentarse más recientemente a la realidad de ser un país más del Tercer Mundo.

Campos verdes: huir de la ciudad

Adriana Franco

“En esta pálida ciudad, pibe, donde no te llega el sol” (La Pesada del Rock and Roll)

Buenos Aires, la ciudad que fue sede y centro del inicio del rock argentino, no fue amada desde un principio y para siempre en un romance sin fisuras ni malos entendidos. La relación entre los músicos de rock y la ciudad, desde un comienzo, jugó con los opuestos, con la contradicción entre el amor y el odio, el rechazo y la atracción.

Y, sobre todo al principio, la balanza se inclinaba hacia el lado del desamor. Es que esa antigua dicotomía que en el siglo XIX ya había plasmado Sarmiento, en los años sesenta se retomó con inocultable energía y con signo inverso: si en el *Facundo* la ciudad era símbolo de civilización y el campo representaba la barbarie, ahora las ciudades se mostraban claramente como todo aquello que había que cambiar. Eran la muestra perfecta del error, la suma de los vicios que había traído consigo el progreso. El ideario hippie que se rebelaba contra las fronteras que dividían al mundo (como una suerte de anticipo utópico y en reverso de la globalización que vendría) veía en ellas la fuente de todos los malestares de la “vida moderna” y la alienación del verdadero ser del hombre. Como dato, una de las famosas frases del Mayo Francés proponía que “debajo de los adoquines se encuentra la playa”.

En ese contexto, la partida hacia el campo se situaba como la posibilidad de una nueva vida, o, mejor aún, la chance de retomar el hilo perdido de un estado natural que los avances técnicos y científicos habían cortado.

Búsqueda romántica que intentaba el retorno a la naturaleza y proponía recuperar el tiempo “perfecto” imaginario de los orígenes, la perdida conexión con lo esencial, para reencontrarse con una manera de vivir más sencilla, más cercana a un supuesto “verdadero” ser del hombre. Vivir en contacto con la naturaleza, dedicándose al arte o la artesanía, a cultivar la tierra y a cantar, e inventar nuevas formas más comunales de convivencia eran vistas como formas estratégicas de recuperar el paraíso perdido.

“Toma el tren hacia el sur, que allá te irá bien” (Almendra)

El imperativo entonces era partir –o al menos jugar con esa idea–, tomar las “Rutas argentinas”, como cantaba Almendra, con el sur como rumbo preferido. Un sur cuya naturaleza limpia y fría depuraría al hombre de las heridas y los malos hábitos ciudadanos. Pedro y Pablo, aquellos que por otro lado le habían dado su canción de amor cuestionador a la ciudad en “Yo vivo en esta ciudad”, también aportaron su cuota al tema con “Blues del éxodo”; justamente Miguel Cantilo, que sería quien, entre los músicos originarios del rock, concretaría la idea yéndose a vivir durante varios años a El Bolsón, centro neurálgico de la utopía. Allí canta “Habrá que ver adónde vamos / a la frontera del país / buscando límites y campos / donde quedarnos a vivir. / Hermano mío / toma lo tuyo y únete”.

Los Gatos, aunque no son los más fieles representantes letrísticos de los ímpetus de aquellos años, cantan en “Campo para tres” (1970): “esta es la vida que soñé, en el campo, sólo tú y yo”, pero le ponen su impronta fatalista y menos utópica al concluir: “el tiempo gente nueva traerá / y en el campo harán una ciudad / entonces tendremos que escapar / y buscar otro campo para tres”.

Moris, por ejemplo, entre cuyas letras se encuentran algunas de las mejores pinturas ciudadanas de aquellos primeros tiempos, incluso con un tinte casi tanguero, fue el autor de la conocida “El oso”, suerte de cuento-fábula con enseñanza que ensalza la libertad asociada a la vida natural, en oposición al hombre “con sus jaulas” y la ciudad. El mismo Moris cantaba en “Rock de Campana”: “me voy para Campana, no tengo nada que perder, dejo la ciudad, arranqué todo ya de mí en un viaje sin retorno”, contrastando así el campo (en este caso en una localización bastante cercana a Buenos Aires) con la alienación ciudadana de “Muchacho del taller y la oficina” o “El mendigo del Dock Sud”.

Manal, por su parte, sueña con “Una casa con 10 pinos” en los suburbios, porque no quiere “nunca más, nunca más, en la ciudad”, y contrapone la “guerra de ambición”, la búsqueda de dinero y las ansias de triunfar con otro tipo de vida: “sólo se puede elegir, resignarse o resistir, poder ganar o empatar, prefiero sonreír, mirar dentro de mí, fumar o dibujar”.

Ya Almendra, en su segundo simple, había cantado aquello de que “el hielo cubre la ciudad, el cielo ya no existe aquí” (“Hoy todo el hielo en la ciudad”), el mismo simple que, como lado B, traía “Campos verdes”. Poco después, ya en el primer LP del grupo, un tema, “A estos hombres tristes”, propone: “salva tu piel, la ciudad te llevó el verano” y finaliza con “cuánta ciudad, cuánta sed y tú un hombre solo”. Otro tema del grupo, “Final”, retoma el tema:

Grillos, plantas: vengan hacia mí
Yo también me dormí
detrás de la gran ciudad
vestido de gris
(...)
Chimeneas: no me engañen más
quiero ver cielos de verdad
sin humos ni hollín...
Quiero madrugar
Con los grillos y las plantas
Y voy a gritar: ¡vivo aquí
yo nací después de la gran ciudad!

El clan Molinari (el ex Almendra Edelmiro y Gabriela, primera mujer del rock) también tiene una seguidilla de canciones en ese mismo plan que incluyen “Campesina del sol”, “Cosas rústicas” y “Larga vida al sol”, entre otras.

Pero, como toda utopía, en algún momento tenía que caer. Y el cambio se operó en poco tiempo. Ya en 1976, Luis Alberto Spinetta tomaba respecto de la ciudad una posición y una distancia diferentes. En “El anillo del Capitán Beto” ya no prevalece el deseo de irse de ella, sino de volver, de recuperarla. En su nave, Beto, ese capitán de Haedo perdido en el espacio, añora su viejo umbral, la “ciudad en la que alguien silbe un tango” y hasta “los camiones de basura, mi vieja y el café”; ese capitán espacial que lleva en su cabina dos elementos bien ciudadanos, la foto de Carlitos y un banderín de River Plate, necesita que alguien le cebe “unos amargos”. Quizás funcionaba como un reflejo de la realidad cruel que se vivía: ahora era la ciudad de la dictadura y de los peligrosos Falcon sin patente de la que partir no era ya una elección, sino que en muchos casos el exilio forzoso era la única alternativa.

También Charly García presenta otro horizonte en 1978 (igualmente relacionado con los años duros) cuando, en “Los sobrevivientes”, grabada con Serú Girán, canta con algo de resignación y ambivalencia: “Estamos hartos de huir / en la ciudad. / Nunca tendremos raíz / nunca tendremos hogar / y sin embargo ya ves: / somos de acá”. Un año después, el dúo Vivencia, en “Plaza Roberto Arlt”, reivindica ese espacio como un oasis en el medio de la rutina: “Plaza Roberto Arlt / a la gente le regalas / un silencio en el murmullo / frenándole las nostalgias / te conviertes en almohada / de esa lágrima que pasa / por Esmeralda y Rivadavia”.

Pero fue en los años ochenta cuando Buenos Aires fue descubierta y mirada con otros ojos para elegirla, con sus defectos y virtudes, como la ciudad propia. La queja por el humo de la ciudad persiste, pero ya no hay una intención de huir de ella, sino, en todo caso, de buscar formas de escape dentro de la misma urbe. Virus elige titular uno de sus temas “Buenos Aires smog” (1983): allí se plantea una relación más moderna con el entorno urbano a través de un sujeto que tiene mucho del *flâneur* que vaga por las calles, se deja “perder”, toma impresiones en una libreta, describe la ciudad o ella

lo inscribe y escribe en ese derrotero: “Voy respirando el smog / de esta sucia Buenos Aires / y como un cansado ratón / deambulo por la ciudad”.

Es que corrían otros aires. Acababa de regresar la democracia, y durante unos años no habían sido tanto el campo y el sur las metas elegidas, sino otros destinos aptos para huir de las fuerzas oscuras de la represión. Allí estaba Brasil, que dejaría la impronta de la alegría cuando García, en 1982, cantaba que la “alegría no es sólo brasilera” (“Yo no quiero volverme tan loco”, 1982) o el París no elegido de Miguel Mateos (“Exilio en París”, 1983).

Definitivamente la situación ha cambiado en 1987 cuando el mismo Charly García ya clama por volver a la ciudad en el “Rap de las hormigas”, y canta: “estoy en el medio de la selva / esto no lo aguanto más. / No me banco las hormigas / yo me vuelvo a la ciudad”. El campo ya no es una alternativa, ni se lo reivindica como espacio; por el contrario, se lo rechaza. El sujeto del rock admite así su condición irreversiblemente urbana. Diez años después que García, Sometidos por Morgan sigue en la misma línea en “Mi Puna triste” (“prefiero los subterráneos / yo me voy pa’ la ciudad / Constitución y Retiro / y el Once me han de esperar. / Allí al menos hay peatones / a ellos les podré cantar”).

Quedan, claro, algunos resabios, como cuando Memphis canta en 1994: “Basta ya de la ciudad / me cansé de verdad / ustedes están locos / no se queden ahí. / Detrás del horizonte / la felicidad se esconde. / Voy a levantar cosechas”. Y La Renga, uno de los grupos que más ha asumido en estos últimos años el ideario de la década del sesenta, en “Motalmaisangre”: “Revisa todo en tu interior / para salir en la mañana / detrás del sol”. También “Árbol” rescata ese deseo: “y yo pienso que ojalá que el asfalto / se haga pasto porque la gente se inquieta” (“Trenes, camiones y tractores”, 2004).

Pero estas huellas son casos aislados. Lo cierto es que después de los ochenta la dicotomía campo-ciudad prácticamente no aparece en las letras de rock y, en cambio, las referencias urbanas se vuelven moneda corriente, no necesariamente como exaltación del espacio urbano, aunque sí como aceptación o entorno ineludible. Los más de ciento cincuenta temas que le cantan a Buenos Aires más las muchísimas canciones que refieren de otros modos a la urbe son una demostración de esta “entrega” a la ciudad que, entre sus flaquezas y aciertos, también alberga al rock.

Yendo por el lado del río

Adriana Franco

“Yo vivo en una ciudad que tiene un puerto en la puerta” (Pedro y Pablo)

Desde Buenos Aires, y en una tradición que el rock no hizo más que retomar, siempre se miró principalmente hacia el exterior. La ciudad cercada por la inmensidad de la llanura pone su ojo en el norte, y enfoca esa vía natural de salida: el Río de la Plata. Porque Buenos Aires, la crecida aldea del desembarco y la fundación doble (la primera, fallida, que dejó marca desesperada de dolor; la de Garay, la que finalmente fue ciudad), es ante todo una ciudad puerto, aunque se haya convertido en lugar común decir que le da la espalda al río.

Arquitectónicamente, en todo caso, podría aceptarse la veracidad de dicha afirmación, pero eso no quita lo irreductible de que sus habitantes son llamados “porteños”, habitantes de puerto, y que la presencia marrón y quieta del río esté allí firme y constante, en el horizonte cotidiano de quienes la habitan y de quienes la cantan.

La zona portuaria ha sido desde siempre lugar de esperanzas y pesares, y ante todo el lugar de arribo de las distintas oleadas inmigratorias que trajeron en los barcos a los abuelos de tantísimos que hoy pueblan estas tierras. *Llegamos de los barcos* fue justamente el título que eligió Litto Nebbia para su álbum de 1982, en ese momento preciso en que el rock estaba ayudando a los habitantes de la ciudad a recuperar su sentido de pertenencia, tras el extrañamiento y el horror de los años de la dictadura.

El puerto es el lugar que comunica a los porteños con otras tierras, llevando y recibiendo barcos y gente, pero también es escenario de historias de la ciudad de tono casi siempre marginal y de contenido extremo. Ese litoral portuario fue campo propicio para desplegar imaginarios; suerte de territorio límite, de zona de tránsito, que se pobló de marineros de extrañas latitudes, con sus historias, dolores y amores, y de gente de dudoso vivir.

Aquello que nutrió las letras de muchos tangos —esa música hecha justamente en la caldera inmigratoria de comienzos del siglo XX— fue retomado por el rock. Rápidamente, casi como una marca inicial en el emblema de su origen, está el tema “La balsa”, que

habla de la presencia de un río en la vida y el horizonte, y que utiliza también el verbo “naufragar”, que, en su nuevo sentido y tal como se ha comentado, fue santo y seña para los primeros músicos y artistas que dieron forma al rock porteño. Un tema del que a su manera se ocupará muchos años después La Portuaria (y no es casual el nombre elegido por el grupo) cuando en 1991 canta en “El bar de la calle Rodney”: “un puerto sin salida al mar, si navegar es tan preciso voy a sentarme en el bar a viajar”, en el que, más allá de la cita a Chico Buarque, hay nuevamente una asociación entre el naufragar y el no hacer nada, el dejar vagar la imaginación.

Pero fue el más tanguero de los grupos originales, Manal, quien deliberadamente eligió el puerto para pintar desde allí a Buenos Aires. Así habla de andar “por el puerto mirando barcos”, en la búsqueda de quien recorre la ciudad (“Necesito un amor”), y entrega una gran descripción de la zona portuaria en “Avellaneda blues” (1970): “la grúa, su lágrima de carga inclina sobre el Dock” mientras “un amigo duerme cerca de un barco español”. “Sur y aceite, barriles en el barro, galpón abandonado / Charco sucio, el agua va pudriendo un zapato olvidado” es una acertada descripción de ese lugar del desamparo, patio de atrás de una ciudad que se siente y cree europea.

Casi en simultáneo, los tan descriptivos Pedro y Pablo dicen: “yo vivo en una ciudad que tiene un puerto en la puerta”, y Moris se hace mendigo del Dock Sud para aportar otra mirada sobre la ciudad, allí donde el Riachuelo, ese “río de aceite”, se junta con el Río de la Plata: “Y yo sentado al final del Riachuelo soy feliz”, canta y define.

Varias décadas después, la Bersuit recuperará esta línea que intenta pintar la zona con sus contrastes y canta su lado más denso en “En la ribera” (*Testosterona*), tema dedicado a la zona del puerto y más allá: “En la ribera, cloaca de la historia, negros de La Boca, o Avellaneda, o Laferrere o La Matanza... Flores del Riachuelo, en la ribera el sexo es barato”. En un disco anterior, *La argentinidad al palo*, la misma banda, en cambio, había elegido citar al río en una de sus descripciones más corrientes; así, en el tema que lleva el mismo título que el álbum, y que consta de una larga enumeración de “argentinismos”, incluye aquello de “el río más ancho”.

“Yendo por el lado del río” (Charly García)

Pero el Río de la Plata también jugó un papel oscuro en los tiempos de horror de la dictadura y, en una ciudad tomada por las fuerzas de un supuesto “orden”, la zona portuaria podía ser un territorio demasiado peligroso. Así García cantaba en “Hipercandome” (1977), en los tiempos de La Máquina de Hacer Pájaros: “Cuando la noche te hace desconfiar / yendo por el lado del río / la paranoia es quizás / nuestro peor enemigo”.

Tampoco tardó en saberse ese otro lado siniestro del Río de la Plata en aquellos años, cuando los grupos de tareas arrojaban allí los cuerpos de los desaparecidos. La alusión es temprana en el rock, porque en 1983, apenas recuperada la democracia,

Spinetta cierra su tema “Resumen porteño” con sombrías palabras: “Usualmente sólo flotan cuerpos a esta hora”.

Años después, Los Fabulosos Cadillacs vuelven a hacer una conexión sobre esto cuando, a su versión del tema “Desapariciones”, de Rubén Blades, la interceptan con “Río Manzanares”, para reforzar la relación entre el río y los desaparecidos. Además, en una de las presentaciones de la banda en el estadio Obras, Vicentico remarcó aún más la situación al mencionar en medio del tema la cercanía del río y de la Escuela de Mecánica de la Armada.

Saliendo por un momento del ámbito estricto de las letras, Charly García intentó, en 1999, montar para un show multitudinario y gratuito en Costanera Sur, una puesta que incluiría helicópteros que arrojaran maniqués al río. La polémica propuesta, en su exposición cruel de lo que había pasado, resultó tan intolerable y levantó cuestionamientos tales, entre ellos de las mismas Madres de Plaza de Mayo, que finalmente el músico decidió cancelar el proyecto. De todas maneras, encontró la forma de emitir su mensaje y cambió la lista de temas de esa noche, para cantar muchos de los que hicieron alusión al tema en su momento.

“Va a amanecer y desde el muelle veo el ferry en que te vas” (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota)

El río y su puerto no sólo han sido lugar de llegada, sino también vía de salida. Los Redondos han usado este recurso varias veces, siempre en su función de escape o pérdida. Así, en el álbum de 1993 *Lobo suelto, cordero atado*, aparece “Va a amanecer y desde el muelle veo el ferry en que te vas”, y en “Botija rapado” se cita nuevamente al ferry: “Pudo cruzar el charco a tiempo y en el ferry tararea la la la la, Zafó!!!”.

Antes, en “La mosca y la sopa” (1991) se había mencionado al Delta como un lugar de refugio, de aislamiento: “Vas a vivir en el Delta, en un lanchón, buscando de qué reír” (“Tarea fina”).

El río trasciende su presencia física en estos imaginarios citados, y también se hace presente en la ciudad como viento, como aire que respiramos: “Soplan aires desde el río que te mecen suavemente”, canta Antonio Birabent en “Buenos Aires”, jugando con el nombre de la ciudad, como ya se mencionó en otro apartado.

Su presencia marrón y quieta ha servido también para el despliegue de imágenes poéticas. “Que la nuestra es agua de río mezclada con mar”, cantan Los Fabulosos Cadillacs en “Vasos vacíos”. Mientras que Vicentico, en “El barco”, de su segundo álbum solista (*Los rayos*), encuentra en el puerto el marco ideal para una canción de ilusión y despecho: “Y el puerto oscuro en la noche / despide la nave / que tiene un solo destino / que es cruzar el río / y llegar a vos”.

El río también se hace puente entre países en “La música del Río de la Plata”, donde Baglietto canta la letra de Fito Páez: “Candombe en Montevideo / milonga de Buenos Aires / los años te van cambiando / fuelle y tambor / la música del Río de la Plata”; una canción que celebra los sonidos de estas tierras, esa música a la que le dice: “te escondés en los puertos del sur”.

León Gieco lo cita en su canto de amor a la ciudad, “Buenos Aires (de mis amores)”: “El tiempo y el agua que tiene hoy este río / aún no pudo apagar tanto fuego caído”.

Finalmente, una banda relativamente nueva, “La Mancha de Rolando”, le dedicó un tema, llamado justamente “Río de la Plata” (2003):

Río de la Plata
dios que mata y hace bien
no me des la espalda que tengo hambre
tengo sed
(...)
Sol de madrugada sobre el río duérmete
quién dará color al agua,
quién me quitará la sed,
será el Río de la Plata
o el sol que me vio nacer.

Y en otro, “Viviendo allá” (2004), agregan: “Cerca del Río de la Plata, un muerto sale a caminar...”. Es una mirada de hoy, una mirada de suburbios (la banda es del sur del Gran Buenos Aires), que se contrapone a ese otro escenario que se ha creado en esta última década en la zona, con el surgimiento del barrio Puerto Madero. Es Kevin Johansen quien lo toma burlescamente para cantar, mezclando el inglés y el castellano, a esa nueva y exclusiva área porteña, pero yendo de allí hacia otros barrios, marcando contrastes: “We’re going to Puerto Madero to see a concierto... I love las minifaldas on Esmeralda... Then to Almagro, to dance a few tangos, then to el Tigre to buy lots of mimbre”.

A la presencia quieta y constante del Río de la Plata, a ese lugar de desembarco fundante, el rock le aportó una multiplicidad de sentidos. Lo hizo lugar de desolación, pero también de llegada; espacio de imaginarios viajes y huidas, recordó su lado de espanto, pero también respiró esos aires que llegan desde él y se apoderan de la ciudad y de sus habitantes. El rock porteño se ve también portuario, como una metáfora de su origen mestizo.

Yo volveré a las calles

Adriana Franco y Gabriela Franco

Ha sido largo el recorrido desde aquella ciudad de la que se quería huir hasta este tiempo en el que incluso hay una suerte de subgénero llamado rock barrial. Acompañando o yendo al ritmo de los cambios sociales y políticos que le tocó vivir al país y por ende a la ciudad, las letras del rock fueron un vehículo para lograr ese reencuentro con lo propio, en una lenta apropiación que fue del canto a la ciudad con defectos y virtudes de los años ochenta, a este tiempo en que el rock lleva banderas que identifican a los seguidores de las bandas por su barrio de origen. Una actitud del público que responde a las propuestas letrísticas, que se han hecho más locales y que, en un ida y vuelta, las bandas reconocen: así, Los Piojos, por ejemplo, una de las bandas más convocantes, tienen ya como costumbre que el cantante, al cierre de los shows, enumere los nombres de los barrios que se exhiben, orgullosos, desde las banderas en alto; esas “banderas en mi corazón” a las que también les cantaban los Redondos.

Claro que no son sólo barrios lo que se nombra en las letras. Casi desde el inicio hubo algunos lugares concretos de la ciudad que fueron citados, nombrados e invocados: las letras del rock están ligadas a su lugar de origen, y las muchísimas referencias a calles, bares, barrios, esquinas o plazas son la demostración más evidente de ello.

Ya desde los títulos de las canciones vemos cómo el rock echa raíz en alguna zona porteña: a partir de los fundantes “Avenida Rivadavia” y “Avellaneda blues”, de Manal en 1970, se descubren muchos otros atravesando el tiempo y los estilos: “Once”, de Babasónicos; “Mataderos blues”, de Memphis; “Canción de Bajo Belgrano”, de Spinetta Jade; “En el Bajo Flores”, de Rata Blanca; “Las golondrinas de Plaza de Mayo”, de Invisible; “Mañana en el Abasto”, de Sumo; “En las calles de Liniers”, de Hermética; “Para salir de Devoto”, de Celeste Carballo; “Maldito San Telmo”, de Jóvenes Pordioseros; “Puerto Madero”, de Kevin Johansen; “Callejeros de Boedo”, de Callejeros. Y hasta hay una banda llamada Buenos Aires, y otra, Todos Al Obelisco, que en su mismo nombre no sólo menciona ese emblema porteño, sino que se hace eco de la costumbre de ir allí a festejar triunfos.

Yendo a las letras, vemos algunas recurrencias. La calle Corrientes, avenida infatigable, es una de ellas. Fue en los inicios la zona que no paraba y a la que los músicos recurrían al fin de las largas noches de shows múltiples, como recuerda Edelmiro Molinari: “Con Almendra, después de hacer varios shows, íbamos a comer, tarde, a Zum Bier, una cervecería alemana que estaba en Callao y Corrientes, al lado de donde ahora está Zival’s”. Allí les preparaban comida caliente sea la hora que fuera, y aparecían otros que andaban como ellos, de traspase incansable.

“Corrientes es un billar” decía ya en 1972 el tema “Buenos Aires beat”, de La Barra de Chocolate. Y, más de veinte años después, Los Fabulosos Cadillacs le cantan en “Piazzolla” a la “Corrientes de Buenos Aires”, haciendo con el título y la cita un lazo con el tango (“violentango”, dirán en otra parte de la letra).

Es en esa avenida donde también se encuentran aquellos niños de “11 y 6” que Paéz retrataba en 1985:

Él se acercó, le preguntó si andaba bien
llegaba a la ventana en puntas de pie
y la llevó a caminar por Corrientes
(...)
Durante un mes vendieron rosas en La Paz
presiento que no importaba nada más
y entre los dos juntaban algo

Cinco años más tarde, ese retrato anticipado y todavía romántico se convierte en “El chico de la tapa”: de “La Paz” al Dock, un itinerario que va de la mano de la realidad más cruda que había comenzado a imponerse en el paisaje urbano.

Si Javier Martínez había cantado en los orígenes a la “Avenida Rivadavia”, en 1994 le dedica un tema entero a “Corrientes”, en el que utiliza como pocas veces el lunfardo: allí hay “minas”, “choborras” y “chochamus”, pero esa marca tan tanguera se mezcla con la referencia a Pappo y con la jerga del rock: “En Florida me paré y con Pappo me encontré”, y “el melanco de percal se copa con mi rock”.

Y está, claro, Memphis la Blusera, cantándole en 1982 y rescatando ese resabio del pasado angosto al hablar de ella como “calle Corrientes”, con el inolvidable menú de “moscato, pizza y fainá” y los versos que se hicieron de todos:

Las luces se encienden,
calle Corrientes,
se llena de gente
que viene y que va
salen del cine
ríen y lloran
se aman, se pelean
se vuelven a amar
y en la Universal
fin de la noche
moscato, pizza y fainá.

Gieco encuentra a Corrientes pero no en el centro, sino en la esquina de Thames, en “Cumbia de la ciudad”. Y Luca Prodan le canta al barrio del Abasto y a la estación del subte que corre con la avenida. Varios años después, en 1999, el grupo Los Gardelitos (que retoma en su mismo nombre la estirpe porteña y tanguera que ya había anticipado Tanguito en su nombre artístico) la sigue invocando: “Son las tres de la mañana, caminando por Corrientes, muchos ojos han brillado, sin embargo sos el mismo”. En 2005, Carlos Cutaia les canta a las “Tristezas de la calle Corrientes”:

Ablandan el camino de la espera
con la sangre toda llena de cortados,
en la mesa de algún bar.
Calle como valle de monedas para el pan.
Río sin desvío donde sufre la ciudad.
Los hombres te vendieron como a Cristo
y el puñal del Obelisco te desangra sin cesar.

Corrientes, eje central de la ciudad, arteria viva y elegida desde siempre para el andar sin rumbo fijo o para recalar en sus bares, encontró en el rock quien la mantuviera “viva”, como antes lo había hecho el tango. Pero no es la única contraseña para definirse como habitante de la ciudad, o para apropiarse de ella.

Otra zona porteña que insiste es Constitución (no así Retiro). Paéz y Sabina hablan de un fantasma que merodea por allí en el tema titulado “Buenos Aires”. En “De 1920”, incluido en *Ciudad de pobres corazones*, Páez se pregunta “cuánto sale un taxi desde aquí a Constitución”; los Cadillacs también la citan: “En un café de Constitución perdió un amor de esos amores que se pierden en un café”. Pez traza un eje “sureño” en “La estética del resentimiento”, cuando enumera: “Agarrás por San Juan, Barracas, Constitución, Garay”. Y Baglietto le pone voz a la letra de Adrián Abonizio “Constitución de noche”:

La noche en Constitución
tiene un aire particular
que la lleva la brisa del río
la traen los autos al clarear
(...)
roja y roja es Constitución
la viven gastando las babas del diablo
la sangre del alcohol.

Hay también esquinas y direcciones: “Larrea esquina Sarmiento”, de Virus, en “El 146”, un canto al colectivo, ese invento porteño; en “Pensé que se trataba de cieguitos” los Twist cantan: “bajé en Sarmiento y Esmeralda / compré un paquete de pastillas Renomé”, y del mismo grupo se cita la esquina de “Viamonte y Paraná”, en la pícara “Piso de soltero”; las Viudas e Hijas de Roque Enroll ponen su toque de humor cuando en “Souvenirs de Oriente” cantan: “Villa Crespele, Corrientes, Canning”; Moris inmortaliza

el “quilombo” de “Maipú al 400” que aparece en “Tengo 40 millones”. Y la enigmática letra de “Castro Barros-Miserere (norte)” de Los Visitantes no es otra cosa que una regla mnemotécnica para recordar los nombres de las calles comprendidas entre Medrano y la Plaza Once, utilizando las primeras letras de cada una de las arterias: “Me” y “Sa” resultan entonces formas de recordar las calles Medrano y Salguero, y así sigue:

Me sa
Bul ma
Billi bus
Agu an
Je ecu

No faltan en el cancionero las citas a lugares clave para el rock: a Páez en “Fue amor”, y el Luna Park aparece en “25 estrellas de oro”, de Los Twist, junto a la Bombonera, otro emblema porteño. Pero son muchos los que nombran al otrora centro del boxeo, y no así al estadio Obras, aunque a este se lo llame “la catedral del rock”. Los Redondos hacen planteo crítico del género en “La bestia pop” (“voy a bailar el rock del rico Luna Park”), de lo que parece hacerse eco la Bersuit cuando en “Como un bolú” se pregunta “qué hago yo acá tocando en el Luna Park”; entre tanto Andrés Calamaro muestra en “Eclipsado” uno de sus característicos juegos de palabras: “eclipse en el Luna Park, eclipse de alta mar”; y también lo cita Celeste Carballo en “La otra orilla” cruzando sitios y personajes en un paseo imaginario: “y por Corrientes me encontré con Dylan y cantamos en el Luna Park (pero ¿cómo?, ¿no fue en Obras? Ah, no, en el Gran Rex)”. Tal vez sea porque desde un principio el Luna Park fue un ámbito que albergó, con sus idas y venidas, al rock, pero lo cierto es que parece ser un espacio emblemático, y la canción de Páez así lo afirma: “En Buenos Aires cuando hablamos de la luna / sólo hay una: la del Luna Park”.

Son muchísimos más los barrios y calles que se nombran en las letras de rock. Pero en ese extenso listado se pueden observar algunas preferencias. Es que, desde aquella “Avenida Rivadavia” inicial, la ciudad parece haber quedado dividida por ese eje imaginario entre un norte y un sur; y el rock eligió definitivamente poner su voz y su canto hacia el sur de la ciudad. Así, no hay tantas referencias a Palermo como a San Telmo, Belgrano aparece poco en contraposición con Flores y, como vimos, Retiro es casi ignorado mientras Constitución insiste en varios temas. “El sur de la ciudad” (2000), al que le cantó Pappo y que en 2006 versionó en forma de homenaje La Mancha de Rolando, es entonces el punto cardinal que el rock privilegia a la hora de cantarle a Buenos Aires.

La canción de Buenos Aires: del tango al rock

Darío Calderón

“[El tango] es una cosa absolutamente inconsciente: la tenés adentro, está acá. Está a pesar mío, y además me encanta que esté. Es algo que me distingue del mundo.”
Fito Páez, 1986 ⁽¹⁾

Intentando rastrear en qué momento el rock local comienza a incorporar elementos característicos del tango (referencias concretas a sus intérpretes y creadores, por ejemplo), lo primero que surge es una sorpresa. Así, cuando en 1976 Moris trataba de recordar cómo eran los recitales de Los Beatniks contaba: “Teníamos una canción que hablaba de Gardel, era un rock pero como canción melódica, la letra la había hecho Pipo Lernoud: hablaba de la ciudad, que estaba solitario y qué sé yo, y yo había preparado un sketch que decía el baterista, todo muy armadito, nada improvisado. (...) En un momento decía: «Y no nos olvidemos de que la sonrisa que nos hizo famosos en el mundo entero, la sonrisa de Gardel... y qué sé yo... Argentina...». No me acuerdo cómo reaccionaba el público, serían veinticinco tipos, treinta. Era raro, después de diez años uno se da cuenta de qué era”.⁽²⁾ El rock local recién había nacido y Gardel ya estaba ahí. Moris no reconstruyó totalmente la anécdota y tampoco aclaró de qué “se daba cuenta”, pero puede suponerse que se refería a una identidad: Argentina, Gardel y –como diría Horacio Ferrer– ese “qué sé yo” de las callecitas de Buenos Aires.

Con los años, Moris se convertiría en el más tanguero de los rockeros. En la actualidad existe un grupo muy popular –Los Gardelitos– que en el tema “Gardeliando” canta: “La sonrisa de Gardel / ilumina la ciudad”. En el medio, malentendidos.

Como dos extraños

Durante décadas se consideró a ambos géneros musicales –rock y tango– como enfrentados, contrapuestos, cuando en realidad tenían muchos puntos en común:

1 Guerrero, Gloria: *La historia del palo. Diario del rock argentino 1981-1994*, Ediciones de la Urraca, 1995, pág. 154.

2 Grinberg, Miguel: *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Convergencia, 1977, pág. 24.

ambos son urbanos, marcadamente porteños, y pintan y describen la ciudad. Parte de esos desencuentros se debían a cierta idiosincrasia conservadora, tanto de algunos tangueros como de rockeros. Basta recordar la polémica que ocasionó Piazzolla entre los tangueros cuando en la década del cincuenta incorporó a su formación el sonido de la guitarra eléctrica; polémica que no estuvo exenta de grescas en sus conciertos. Piazzolla no cedió en sus intentos por renovar el género, pero la falta de trabajo lo llevó a irse del país. Salvando las distancias, podemos recordar también la persecución que los tangueros ortodoxos emprendieron contra Billy Cafaro cuando en 1959 grabó un tema de origen italiano –“Kriminal tango”– cuya letra hablaba de la sensualidad de esta danza. Luego de varios sucesos violentos en sus recitales Cafaro partió rumbo a España, lo que acabó con la carrera del primer ídolo pop argentino. Afortunadamente “La balsa” no contenía referencias al tango; si no, la historia del rock argentino podría haber sido otra.

Si bien en la actualidad nadie duda de las influencias de una poética tanguera en la obra de Almendra, Manal o Moris, en la década del sesenta dichas influencias no podían ser percibidas y por lo tanto tampoco admitidas: el rock local había surgido como una forma de oposición a los valores de las generaciones anteriores, y el tango era considerado la música de esas viejas generaciones. Obligados a tomar partido en disputas absurdas como “Troilo o Piazzolla”, en el mejor de los casos los rockeros se inclinaban por este último,⁽³⁾ sinónimo de renovación. Con el tiempo estas posiciones se radicalizarían. Así como algunos tangueros se sentían amenazados y veían al rock como “extranjerizante y anómalo”,⁽⁴⁾ una parte del público rockero no era menos intolerante.

Sin embargo, a mediados de la década del setenta Piazzolla y el rock se reivindicaron mutuamente. Mientras Piazzolla elogiaba al rock e incorporaba a músicos de extracción rockera a su formación, grupos como Alas e Invisible sumaban bandoneones a sus recitales y discos. Así y todo, durante un show de este último grupo en el Luna Park, cuando el bandoneonista Juan José Mossalini subió al escenario “un sector de la popular empezó a silbar, acaso previendo aires de tango, esa música de viejos. Rápidamente Spinetta frenó la situación con una frase demoledora: «Hay que abrir la cuca, muchachos»”.⁽⁵⁾

El tango te espera

La distancia formal que separaba al tango del rock persistió varios lustros más, aunque con excepciones. En consonancia con el axioma que reza “el tango te espera”, en la medida en que los músicos iban acercándose a sus “treinta abriles” fueron reconociéndolo como parte de su ADN musical y cultural. Así lo hizo Charly García en “Yo no

3 Por ejemplo, en la contratapa del disco debut de Pedro y Pablo (1970), sus integrantes trazaban un perfil de sí mismos. Miguel Cantilo se presentaba así: “Soy de Escorpio, de River, de Los Beatles, de Cortázar y de Piazzolla”.

4 Grinberg, Miguel: *25 años de rock argentino*, Buenos Aires, Promundo, 1992.

5 Pujol, Sergio: *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pág. 38.

quiero volverme tan loco” (1982), cuando emparentaba el tango con el rock y proclamaba que se identificaba con ambos géneros. Otro músico de la misma generación, Miguel Mateos, publicaba ese año una oda al tango, cuyo título parafraseaba a los de Piazzolla (Amelitango, Violentango, Libertango): “Ochentango”.

Esta suerte de danza
tan sublimar
es parte del folklore
de la ciudad
no hay nadie que se atreva
a desafiar
el misterio del tango
y el arrabal...

San Juan, Boedo, París...
¿Cuál será su raíz?

Gradualmente, el reconocimiento fue haciéndose cada vez más explícito, tanto en la producción musical como en el discurso de los rockeros. Nebbia y Spinetta lo habían hecho tempranamente, al recordar que sus padres eran cantantes de tango y que de niños ellos mismos cantaban tangos. De la generación de autores que se incorporaron al rock en los ochenta, Fito Páez fue uno de los primeros en asumir ese reconocimiento (ver epígrafe). Otro fue Adrián Otero, de Memphis la Blusera. Interrogado en 1988 acerca del carácter “casi” tanguero del grupo, confesaba que “al principio éramos rockeros podridos, teníamos 20 años. Ahora tengo 33 y la postura ante la vida es otra”. Más adelante, Otero señalaba que “tenemos una riqueza cultural muy grande que hay que conservar, profundizar y desarrollar”.⁽⁶⁾

Volver a la casita de mis viejos

Poco antes de comenzar la década del noventa, Litto Nebbia, mucho más cerca del tango que del rock, daba su versión acerca del origen de aquel distanciamiento: “Cuando éramos adolescentes, los «enemigos» eran los tipos de cuarenta, los tangueros cerrados que no nos respetaban (...) no odiábamos el resultado artístico de los tangueros sino sus actitudes autoritarias”.⁽⁷⁾ En el mismo sentido Charly García afirmaba: “Siempre me gustó el tango”, pero señalaba otra arista que generaba fricciones: “Hay muchos tangueros que están totalmente fuera de la realidad, viviendo en un mausoleo que se inventaron ellos. Son los que hacen el tango de museo”.⁽⁸⁾

Es que durante muchos años, buena parte de los músicos de tango no se ocuparon de seducir a un público que, inexorablemente, iba renovándose. Como ya se señaló, tenían una actitud marcadamente conservadora y no apostaban a la innovación.

6 Guerrero, Gloria: *La historia del palo. Diario del rock argentino 1981-1994*, Bs. As., Ed. de la Urraca, 1995, pág. 228.

7 Berti, Eduardo: *Rockología. Documentos de los ochenta*, Buenos Aires, Beas Ediciones, 1994, pág. 113.

8 Revista *Rock en Blanco y Negro*, enero de 1991.

Tampoco sus operadores culturales: los programas de radio y TV especializados reproducían constantemente sólo una mínima parte del repertorio tanguero, en medio de una estética que los jóvenes rechazaban.

Con el paso del tiempo las antinomias fueron diluyéndose y empezó a percibirse un cambio de actitud. Fue en los noventa cuando el tango y el rock local comenzaron a interactuar y a manifestar su mutua influencia de manera más plena. Después de todo compartían un idioma, una cultura, una historia y, sobre todo, a Buenos Aires.

Préstamos del tango al rock

a. Referencias al tango

Una de las formas en que el tango aparece entronizado en el rock es mediante referencias y apelaciones directas e indirectas a tangos muy conocidos, y a elementos y personajes relativos al género. Así, se destaca el uso de nombres propios como *Gardel*, *Carlitos*, *Piazzolla* o *Julio Sosa* y de otros términos como *tango*, *bandoneón*, *Volver*, *milonga*. Dentro de este rubro también se incluye la aparición en las letras de rock de títulos o fragmentos de tangos o su paráfrasis.

Sin duda, la referencia al tango más utilizada por el rock vernáculo es la figura de Gardel. Gardel hace su aparición de la mano del grupo Invisible, bajo la forma de una “foto de Carlitos” (“El anillo del capitán Beto”, 1976). Casi veinte años después el grupo La Renga lo evocará en el mismo formato: “un ciego vende la estampita de Gardel” (“El circo romano”, 1994).

La segunda aparición de Gardel es en un tema de Fito Páez (“El loco en la calesita”, 1983), nada más y nada menos que junto a precursores del rock local: “nunca conoció a Gardel / sólo a Pappo y a Tanguito”.

Del mismo modo, las sucesivas apariciones del máximo ícono tanguero se darán en su carácter de símbolo de identidad local. Gardel aparece recurrentemente acompañado de otros íconos, como Perón, Borges y el “Che” Guevara. A continuación damos algunos ejemplos, citando el título de la canción, el grupo y el año de publicación, en ese orden:⁹

–“25 estrellas de oro”, Los Twist, 1983: *Sarmiento*, *Perón*, *Alfonsín*, *Brizuela Méndez*, *Gardel*.

–“Símbolos patrios”, Miguel Cantilo, 1985: *la Virgen*, *el Che*, *Discépolo*, *Borges*, *Perón*, *Gardel*.

–“Corrientes”, Javier Martínez, 1994: *Pappo*, *Gardel*.

–“Ídolo de los quemados”, León Gieco, 2001: *Edmundo Rivero*, *Sixto Palavecino*, *Hermenegildo Sábat*, *Madres de Plaza de Mayo*, *Martín Fierro*, *Don Quijote*, *Eva Perón*, *Alsogaray*, *Videla*, *Dios*, *Gardel*.

⁹ Nos estamos refiriendo sólo a las canciones seleccionadas para esta investigación. La lista de temas de rock que mencionan a Gardel es mucho más extensa.

-“Barrio bajo”, Tren Loco, 2004: *Evita, Perón, Gardel*.

-“La argentinidad al palo”, Bersuit Vergarabat, 2004: *Alberto Locati, Barreda, Monzón, Gustavo Cordera, el Che, Maradona, Dios, Videla, Galtieri, Alfonsín, Menem, María Julia Alsogaray, De la Rúa, Adolfo Rodríguez Saa, Yabrán, el soldado Carrasco, Guido Di Tella, Vicco, Spadone, Favaloro, Gardel*.

-“Tango”, Charly García, 2004: *Dios, Gardel*.

-“Todo eso”, Callejeros, 2004: *Porcel, Olmedo, Maradona, Luca Prodan, Las Madres y Las Abuelas de Plaza de Mayo, Gardel*.

Como lo señalamos anteriormente, fue durante la década del noventa cuando el rock se reconoció en el tango de forma más directa. Así, en 1990 Páez⁽¹⁰⁾ retoma los famosos versos de “Apología del tango”⁽¹¹⁾ y el título del vals “Desde el alma” para expresar su pesar en “Carabelas nada”:

Tango, que me hiciste mal
y sin embargo te quiero
quiero sepultar
La vieron a tu vieja
con un pan de hash
vendíéndole a los negros
en la calle Montparnasse

Y esto no deja de ser una canción
desde el alma.
Sol, que me calma

Otro ejemplo del viraje gradual del rock hacia el tango se manifiesta en que al promediar la década tres pioneros del rock publicaron discos titulados así: *En el 2000... (también)...* (“Pajarito” Zaguri, ex Los Beatniks), *Sur y después* (Moris) y *Nebbia canta a Cadícamo* (Litto Nebbia).

Por su parte, en el tema “Piazzolla” (1997) Los Fabulosos Cadillacs utilizan una batería de referencias tangueras que van desde el propio Piazzolla hasta apelaciones a la canción “Balada para un loco” y al bandoneón: “Piantao, calavera, luna, loco. / ¡Tango!”, “voy a estrellarme con tu bandoneón a toda velocidad”. En el mismo tema se observa otra referencia al tango “Solo”, que, si bien no es de Piazzolla, forma parte de la banda de sonido de la película *El exilio de Gardel*, de la cual sí compuso gran parte de la música. Finalmente sugiere el origen marplatense de uno de los tangueros más apreciados por los rockeros.

¡Solo!
Solo vino del mar, y solo se fue con él
piantao el fulano aquel, va por calles canallas.

¹⁰ En 1988 Páez colaboró con un tema (“Dando vueltas en el aire”) en la banda de sonido de la película *Sur* (de Pino Solanas), compuesta en su mayor parte por Astor Piazzolla. Además, en el film compartió escenas con el “Polaco” Goyeneche.

¹¹ “Tango que me hiciste mal / y que sin embargo quiero, / porque sos el mensajero / del alma del arrabal” (Enrique Maroni).

Otro caso de paráfrasis aparece en la canción “No tan Buenos Aires” (1999), de Andrés Calamaro. En “Nocturno a mi barrio” Aníbal Troilo recitaba: “Alguien dijo una vez / que yo me fui de mi barrio. / ¿Cuándo? ¿Cuándo? / Si siempre estoy llegando”. Al volver de una larga estadia en España, Calamaro deslizaba en aquella canción un sutil guiño para melómanos y tangueros: “y *siempre estoy llegando* a saludar a los aires”.

b. Reversiones de tangos

Una de las formas en que el rock inadvertidamente incorporó el tango fue mediante el uso del bandoneón, su instrumento por excelencia. El bandoneón apareció tempranamente en “Laura va” (Almedra, 1969), “Yo vivo en esta ciudad” y “Che, ciruja” (Pedro y Pablo, 1970), y “Cuando ya me empiece a quedar solo” (Sui Generis, 1973). Así, sin que lo reconocieran, el tango se les colaba a los rockeros a través de instrumentos musicales. Pero la mejor demostración de la aceptación final del tango por parte del rock fue la recreación, grabación e incorporación de sus canciones al propio repertorio. La siguiente lista ofrece un panorama de ese proceso.

Título	Intérprete	Año	Álbum
Soledad	Canturbe	1983	Bonpland
Cambalache	Sumo	1984	(Solamente en vivo)
El día que me quieras	Litto Nebbia	1986	Demasiadas maneras de no saber nada
Gricel	Spinetta - Páez	1986	La la la
Mi caballo bayo*	León Gieco	1986	De Ushuaia a La Quiaca vol. 4
Rubias de New York	Baglietto	1988	Mami
Soledad, Volver y otros	Litto Nebbia	1990	Homenaje a Gardel y Le Pera
Cambalache	Hermética	1990	Intérpretes
Milonga sentimental	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
Desencuentro	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
Naranja en flor	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
Nostalgias	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
Cafetín de Buenos Aires	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
1964	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
El día que me quieras	Baglietto - Vitale	1991	Postales de este lado del mundo
Yira, yira	Los Piojos	1993	Chac tu chac
El día que me quieras	Celeste Carballo	1993	Chocolate inglés
Siga el baile**	Auténticos Decadentes	1993	Fiesta monstruo
Desencuentro	Almafuerte	1995	Mundo guanaco
Por una cabeza	Cadena Perpetua	1995	Cadena Perpetua
Sur	Los Visitantes	1995	En caliente
Naranja en flor	Octubre Rojo	1995	Vení, sentate...
Tomo y obligo	Moris	1995	Sur y después
Nocturno a mi barrio	La Mississippi	1995	Bagayo
Suburbio y otros	Litto Nebbia	1995	Nebbia canta Cadícamo
El día que me quieras	Rubén Rada	1996	Montevideo
Por una cabeza	Los Pericos	1996	Yerba buena
Nostalgias	Vitale, Inzarrualde, González	1997	Cuando el río suena
El esquinazo	Vitale, Inzarrualde, González	1997	Cuando el río suena
Naranja en flor***	Baglietto	1997	15 años
Amablemente	Daniel Melingo	1998	Tangos bajos
El escape (El piro)	Daniel Melingo	1998	Tangos bajos
Canaro en París****	Walter Giardino	1998	Walter Giardino - Temple
Mi Buenos Aires querido	Calamaro, Andrés	1998	Las otras caras de alta sociedad
Como dos extraños	Pedro Aznar	1998	Cuerpo y alma
Nostalgias	Alianza	1999	Huellas

Volver	Calamaro, Andrés	1999	Las otras caras de alta suciedad
Naranja en flor****	Calamaro, Andrés	1999	Honestidad brutal
Naranja en flor	Giusti Funk Corp	1999	Arrabal eléctrico
Cambalache	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
La última curda	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
Nada	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
Lejana tierra mía	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
El choclo	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
Tarde	Baglietto - Vitale	1999	Postales del alma
Pasional	Baglietto - Vitale	2000	No olvides...
Los mareados	Baglietto - Vitale	2000	No olvides...
Cafetín de Buenos Aires	Calamaro, Andrés	2000	El salmón
Barrio de tango	Calamaro, Andrés	2000	El salmón - <i>set box</i>
Malena	Calamaro, Andrés	2000	El salmón - <i>set box</i>
El día que me quieras	Calamaro, Andrés	2000	El salmón - <i>set box</i>
Nostalgias	Can Can	2000	Backgammon
Gricel	Flavio Cianciarulo	2001	Flavio, viejo, solo y peludo
Los mareados	La Mosca	2003	Tango latino
Sus ojos se cerraron	Calamaro, Andrés	2004	El cantante
Malena	Calamaro, Andrés	2004	El cantante
Volver	Calamaro, Andrés	2004	El cantante
Yuyo verde	La Caja	2004	Faro
El día que me quieras	Diego Mizrahi	2004	18 kilates

*Editado recién en 1999.

**Junto al mismísimo Alberto Castillo, quien, además de grabar su voz para el disco, participaba de las presentaciones en vivo.

***Grabado en vivo, junto a su coautor, Virgilio Expósito.

**** Solo de guitarra dentro del tema "Corte porteño".

*****Grabado junto a su coautor, Virgilio Expósito.

Aunque en la lista no figura el detalle de los tangos grabados por Litto Nebbia,⁽¹²⁾ es muy conocida su temprana afinidad por el tango, que se refleja en los discos señalados, íntegramente dedicados a la obra de Gardel y Le Pera y de Enrique Cadícamo. Además, desde su sello discográfico, Melopea, siempre impulsó el género, incorporando a su catálogo figuras de la talla de Adriana Varela o el "Polaco" Goyeneche.

Andrés Calamaro, otro prolífico cantante de *covers* tangueros, registró en su disco *El regreso* (2005) el clásico "Por una cabeza" y alcanzó su máxima expresión revisionista en 2006, al grabar un álbum completo dedicado al tango, *Tinta roja*.

Nuevos tangos

Miguel Cantilo fue uno de los primeros músicos que, a través de una canción, describió los lazos familiares que unían al rock local con el tango ("Del tango y el tanguito", *Mateína*, 1985). En un contexto signado por la falta de renovación del género sugería que el rock era una especie de continuador del tango, su heredero, y anticipaba el intercambio y reencuentro que se daría entre ambos:

Porque soy porteño
yo canto tanguitos
el tanguito es joven
loco y zapador

12 No incluimos la lista completa de ambos discos por razones de espacio.

sale de la calle
pero no de un túnel
rasca la guitarra
pega en un tambor.
(...)
Como en una parábola
de aquel hijo pródigo
el tanguito un día
volverá a su hogar
con su nuevo ritmo
con su nuevo código
pero ese buen aire
cosa familiar.

Del tango nació el tanguito
del tanguito una canción
qué importa que cambie el ritmo
si es la misma la intención.

Años después el rock intentaría retomar no sólo aquella “intención” del tango sino sus códigos, tanto poéticos como musicales. De esta forma comenzaron a aparecer tímidamente “nuevos tangos”, compuestos por rockeros.

Alejandro del Prado había sido pionero al registrar en 1984 su evocativo “Tanguito de Almendra”. Del mismo modo, al año siguiente Baglietto grababa un tango nuevo, con letra de Juan Gelman, música de Fernando de la Riestra y bandoneón a cargo de Rubén Juárez: “Sentado al borde de una silla desfondada (Mi Buenos Aires querido)”.

También compusieron tangos con letra y música propias rockeros como Fito Paéz (“Loca tuca de Dios”, grabado por Fabiana Cantilo en 1995) y Daniel Melingo (prácticamente todos los de su primer disco, *Tangos bajos*, 1998). En 1995 el grupo Divididos editó su tango “Volver ni a palos” (*Otroletravaladna*) y al año siguiente Los Piojos grabaron “Gris” (*Tercer arco*). Por su parte, en 1997 Miguel Cantilo grabó un disco de tangos nuevos, con títulos como “Tanguito era Gardel” y “Cuando bailo el tango” (*De amores y pasiones*).

En algunos casos lograron componerlos en sociedad con tangueros, como Calamaro en “Jugar con fuego” (1999), escrito en coautoría con Mariano Mores, o Celeste Carballo, que hizo lo propio junto a José Colángelo (“Buenos Aires no tiene la culpa”, 2004). Otros casos son el de Omar Mollo, rockero de estirpe actualmente dedicado casi exclusivamente al tango, y el de Daniel Melingo, que logró obtener el consentimiento de Enrique Cadícamo para musicalizar sus poemas inéditos. El resultado se publicó en su disco *Ufa!* (2002). También les puso música y grabó letras de Luis Alposta y Celedonio Flores. Además, a mediados de la década del noventa Melingo condujo el programa *Mala yunta*, que se emitía semanalmente por el canal Solo Tango, en el que invitaba a rockeros consagrados a interpretar tangos en el estudio, una curiosidad para el momento.

Un párrafo aparte merecen los cruces entre música electrónica y tango, como el disco del colectivo Bajofondo Tango Club, en el que participan músicos de rock y que

fue producido por Gustavo Santaolalla.⁽¹³⁾ Este pionero del rock nacional también produjo en 2005 el proyecto “Café de los maestros”, orientado a plasmar en nuevas grabaciones la obra de glorias vivientes del tango, recuperando el sonido de las grandes orquestas.

Finalmente, en los últimos años, formaciones novedosas, como Pequeña Orquesta Reincidentes, Me Darás Mil Hijos, Buenos Aires Negro, Tanguetto, Romina y los Urbanos, y hasta la Orquesta Típica Fernández Fierro, parecen ser las que asumen las influencias múltiples con más naturalidad (aunque todavía, en las entrevistas, deben dar explicaciones acerca de si su música es tango o rock).

Con una tradición de más de cuarenta años, la brecha generacional entre el rock y el tango se vuelve relativa. Cada vez está más cerca el día en que un joven músico reconozca influencias de Manzi, Spinetta, Discépolo, Charly García, Troilo o Moris, sin sentir la necesidad de explicar nada. Es que se trata sólo de la música de Buenos Aires.

¹³ “Si el tango es el sonido de las calles de Buenos Aires, el colectivo Bajofondo Tango Club es la banda de sonido para los porteños del nuevo milenio: tango y electrónica”, afirma la cajita del primer álbum de Bajofondo Tango Club (2002).

El tiempo no para: cuatro décadas y después

Darío Calderón

“Yo tengo muy claro que hasta que apareció el rock, toda la gente se vestía de gris, azul y marrón. Y que con el rock llegó el color.”
Sandro⁽¹⁾

Introducción

Para este capítulo, hemos trabajado fundamentalmente con el corpus general de más de quinientas canciones que fueron seleccionadas tomando en cuenta las referencias a la ciudad. Una vez ordenadas cronológicamente, surgieron grupos de canciones en las que predominaba un cierto tipo de mirada sobre la ciudad: se comprobó así que esos grandes grupos coincidían aproximadamente con períodos históricos o ciertas etapas de la vida nacional de características muy marcadas.

Esas miradas predominantes en que la ciudad de Buenos Aires es retratada en las letras de rock a lo largo de un proceso histórico de 40 años –el que va desde los orígenes del rock local hasta la actualidad– son el objeto de este apartado.

Por distintas razones, hemos considerado que cuando las canciones hablan de la “ciudad” se refieren a Buenos Aires. Entre otras, porque su producción es mayoritariamente porteña y porque no es indispensable que las canciones la llamen por su nombre (“Buenos Aires”) para referirse a ella. Las menciones de ese tipo no fueron inicialmente lo corriente: tardaron años en surgir. En este sentido, es interesante notar que en los orígenes la ciudad aparece en las canciones como una totalidad indiferenciada: las imágenes de Buenos Aires son al comienzo abstractas y generales. Solamente con el correr del tiempo van volviéndose concretas y puntuales, como si la distancia entre los rockeros y Buenos Aires fuera al comienzo grande y fuera achicándose a lo largo de la historia, para finalmente desaparecer. Pero, a excepción de un fugaz y peculiar período (1981-1984), hay un punto que permanece constante, y es el tono predominantemente crítico con que

1 Pintos, Víctor: *Tanguito. La verdadera historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993, pág. 38.

el rock se refiere a la ciudad. Esta persistencia podría resultar llamativa, pero no lo es tanto si se tiene en cuenta que este se piensa a sí mismo como expresión contestataria y antisistema, y que la crítica a lo urbano parece ser un medio para cuestionar el orden social, la sociedad, sus mandatos y prescripciones.

Sin embargo, el sentido de la crítica no siempre es el mismo. Las diferentes clases de cuestionamientos que se hacen de la urbe, a largo de los 40 años, refieren a distintos tipos de relación del rock con la ciudad. Así, si tuviéramos que ordenar esas diferencias podríamos decir que dan cuenta de variados sentimientos y vivencias de exclusión de los jóvenes rockeros con respecto a la ciudad.

Un primer período se extiende desde 1966 hasta 1973 y refleja un sentimiento de exclusión en términos simbólicos. En líneas generales, sobresalen las imágenes de la ciudad que la retratan como un ámbito hostil, gris, ajeno y alienante; y de la sociedad que la habita como pacata, conservadora y atada a tradiciones, no dejando resquicio para lo diferente.

En un segundo período (1974-1980) la exclusión ya no es simbólica. Dado el creciente nivel de violencia y represión, la exclusión se vuelve antes que nada física. Esto se manifiesta en una drástica disminución de la mención a la ciudad y al ambiente urbano en las canciones, que resulta muy clara en el período de la dictadura. Como si a la sociedad y por lo tanto a los jóvenes, se les hubiera “expropiado” la ciudad. Las escasas canciones que refieren a Buenos Aires en ese período reflejan además una restricción para circular por ella.

Un tercer período (1981-1984) resulta más ambiguo, coexistiendo las imágenes negativas de la ciudad con otras positivas, en proporciones más o menos similares. El rock se “reapropia” de la ciudad y sus canciones vuelven a tematizar sobre ella. A diferencia de los períodos anteriores, ahora lo hace desde múltiples ángulos. Es por eso que en este período no podemos hablar en términos estrictos de exclusión.

En el cuarto período, que comienza en 1985, vuelve a aparecer la vivencia de exclusión. Un rock ahora con cierto grado de aceptación social va recuperando su tono crítico y antisistema. La realidad económica posdictadura comienza a revelarse adversa y el rock vuelca su mirada sobre situaciones que configuran una exclusión de tipo claramente social. Hacia 1990 esa mirada crítica sobre la realidad social se agudiza y el cuestionamiento se vuelve abierto, descarnado. Sin embargo, a pesar de la exclusión social que describen las canciones, la ciudad ya no resulta un ámbito ajeno: la proliferación de apelaciones a lugares concretos, como barrios y calles, demuestra finalmente la interiorización de la urbe en el imaginario rockero.⁽²⁾

2 Estos períodos sólo reflejan las grandes tendencias o corrientes que se observan en el corpus al analizar la relación rock-ciudad. Esto no significa que en todos los períodos no puedan encontrarse en las canciones otras imágenes urbanas, aparte de las destacadas aquí. Tampoco significa que en una misma canción no puedan encontrarse diferentes valoraciones acerca de la ciudad.

I. Ciudad gris: exclusión simbólica (1966-1973)

a. En el principio fue la rebeldía

El primer y único simple de Los Beatniks, “Rebelde” / “No finjas más”, se publicó el 12 de junio de 1966, es decir, días antes del derrocamiento del presidente Illia. Semanas después, se produciría la llamada “Noche de los bastones largos”. En ese marco, el rock argentino daba sus primeros pasos.

Si bien el primer y único simple de Los Beatniks no hace referencia a aspectos materiales de la ciudad, sí se refiere a las relaciones sociales que se dan en ella así como a los mandatos y valores morales dominantes allí. El simple trae dos canciones, una por lado. El lado A contiene el tema “Rebelde”. Allí el protagonista de la canción se define a sí mismo a partir de la mirada de los otros: es la gente quien lo llama rebelde. También es la gente quien pretende esclavizarlo a sus convenciones. La primera estrofa dice:

Rebelde me llama la gente,
rebelde es mi corazón.
Soy libre y quieren hacerme
esclavo de una tradición.

Como puede observarse, la canción cuestiona abiertamente el cercenamiento de la libertad que al parecer sufría el joven que se oponía a los mandatos sociales de su época. Según lo desarrollaremos, ese cuestionamiento se convertiría en una constante del primer rock local. Un poco más adelante, el protagonista de la canción cierra el círculo lanzando las primeras proclamas para comenzar a modificar ese orden de cosas. ¿Cómo? Siendo rebelde, claro: “si todo esto hay que cambiar / siendo rebelde se puede empezar”.

En la cara B, la canción “No finjas más” exhorta directamente a rebelarse contra tales mandatos. Ese es, sin vueltas, el tema central de la canción.

Oye, no finjas más
no tienes que fingir
conmigo puedes ser
tal como eres tú
¿no has entendido que
a nadie engañarás?

Verás que así
la vida cambiará
libre serás
y vivirás en paz.

No finjas más
no, no, no actúes más
y nunca trates más
de copiar a los demás
debes buscar autenticidad
eso te dará la felicidad.

La revuelta contra el disciplinamiento en todas sus dimensiones resulta patente. Los dos temas que integran ese histórico simple constituyen de este modo toda una declaración de principios. Ambos se dirigen a un interlocutor cuyos valores y costumbres comienzan a aparecer como radicalmente contrapuestos a los de cierto sector de la juventud porteña.

El mensaje de Los Beatniks cobra más significación si se tiene en cuenta el carácter marcadamente conservador de la sociedad porteña de principios de la década del 60, que todavía no había acusado el impacto de la beatlemania y otros fenómenos contraculturales.

Los Beatniks pronto se separaron. Aunque tenían varias canciones que referían a la ciudad, sólo dejaron ese simple como testimonio.⁽³⁾ De todos modos, las primeras piedras ya habían sido arrojadas y no pasaría mucho tiempo hasta que surgieran grupos como Los Gatos, que rápidamente fueron seguidos por Manal y Almendra.

b. Buenos Aires, una ciudad gris, con población gris

Los Gatos, Manal y Almendra (considerados como “pilares” del género, ya que en poco tiempo crearon muchas de las futuras canciones clásicas de la música popular argentina y sentaron las bases de la cosmogonía propia del rock local) aluden a la ciudad desde sus primeros discos simples. Es decir que, aun no habiendo publicado ni un solo disco larga duración, Buenos Aires ya ocupaba un lugar importante en su imaginario.

Las imágenes y metáforas urbanas son recurrentes. Buena parte de sus canciones describen críticamente a la llamada “ciudad moderna industrial”. De esta manera, se repiten las imágenes que retratan a la ciudad y a sus habitantes como “grises” y que denuncian la monotonía y homogeneidad del espacio urbano, así como el disciplinamiento al que se encuentran sometidos sus habitantes. Otras imágenes suelen asociar la vida urbana con el aislamiento, el anonimato y la soledad, a la vez que denuncian la mirada impugnadora de los otros así como los trabajos que la ciudad ofrece –fundamentalmente los de oficina– ligados a la rutina y la mediocridad.

Tan negativa es la imagen de la ciudad que predomina en las letras de las primeras canciones, que –en sintonía con el desarrollo y auge a nivel mundial del movimiento hippie– pronto da lugar a que otras canciones comiencen a mencionar la idea de abandonar la ciudad, en busca de otros sitios, indefinidos, donde ser feliz.

De los grupos mencionados anteriormente, Los Gatos fueron los primeros en publicar una canción: en julio de 1967 sale a la venta el famoso simple que traía “La balsa” y “Ayer nomás”. Esas dos canciones serían las primeras de una larga lista que

3 Dejaron grabado otro tema, “Soldado”, un alegato antibelicista que fue publicado recién en 1997.

comenzaron a definir a la ciudad como un ámbito eminentemente hostil y a denunciar la exclusión simbólica que al parecer pesaba sobre los jóvenes de aquella época.

La célebre canción “La balsa” puede entenderse en ese sentido. En sus primeros versos, el protagonista afirma: “Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado”. Luego se propone construir una balsa para ir a naufragar. La historia de los comienzos del rock local narrada por sus protagonistas no da lugar a dudas: ese mundo era la Buenos Aires de fines del sesenta y el “naufragar” era recorrerla sin rumbo fijo, específicamente en su radio céntrico.⁽⁴⁾

El otro tema del simple termina de completar el sentido de “La balsa”. En “Ayer nomás” el juicio sobre la ciudad es elocuente: dos elementos fundamentales de la ciudad, sus calles y sus habitantes, son señalados como grises y sin sentido.

Hoy desperté,
y vi la calle y vi la gente
es todo gris y sin sentido
la gente vive sin creer.

El primer simple de Los Gatos condensa así la temática que dominará al temprano rock local. En su primer larga duración, lanzado en noviembre de 1967, aparece otro interesante tema alusivo a la urbe, titulado “Ya no quiero soñar”. Allí el personaje, un trabajador, describía un sueño: “Mi ciudad no era igual / luces y gran color / adornaban sus calles sin luz. / La gente no era igual / y en sus rostros noté / que sentían dicha de vivir”. Nuevamente predomina la imagen de una ciudad gris y pálida: las calles de la ciudad resultan oscuras y su gente infeliz. Más adelante el trabajador afirmaba que no se resignaba a que las luces y el color fueran únicamente un sueño en medio de su rutina laboral. Que desde la perspectiva de un joven, los colores, la luz y la dicha sólo pudieran concebirse como parte de un lindo sueño habla a las claras de la chatura de Buenos Aires hacia 1967.

También desde su primer simple (1968) el grupo Manal arremete contra la vida rutinaria, mediocre y desdichada aparentemente impuesta por la ciudad gris industrial. Del lado A el disco traía el tema “Para ser un hombre más”:

Aguas con mucho aceite
ciudades de alquitrán...
para ser un hombre más.

Más adelante critica hasta los edificios (“ese rascacielos ni siquiera me mira”) y se ocupa también de la población:

4 Ver los capítulos “Yo volveré a las calles” y “Yendo de La Cueva al estadio”.

Gente que habla mucho
reparte por ahí
vieja sabiduría
que nunca podrá vivir
pálidos de cultura
cerveza van a tomar...
para ser un hombre más.

El lado B, con “Qué pena me das”, retoma la crítica a la impostura social inaugurada por Los Beatniks:

tú solo harás
tus disfraces sin porqué
te reirás
fumarás
o bailarás
para escapar de tu vida
que sólo es
una historieta
paralela de tu ser
(...)
nunca eres tú
siempre eres una ficción
nunca es verdad
sólo cambias el actor
qué pena me das.

Igual que en “No finjas más”, las convenciones sociales aparecen vinculadas a la hipocresía y la falta de autenticidad. Es interesante notar que mientras Los Beatniks dicen “no finjas” y “no actúes”, Manal utiliza los sustantivos “ficción” y “actor” para cuestionarlas.

Almendra, igual que Los Gatos y Manal, habló también de la ciudad aun antes de publicar su primer disco. Lo hizo en dos de sus tres simples, aparecidos entre 1968 y 1969. La ciudad gris es evocada en aquellos discos mediante la imagen de falta de luz y de claridad, a las que se relaciona con la ausencia de cielo en la ciudad.

Su segundo simple traía en el lado A “Hoy todo el hielo en la ciudad”, un tema apocalíptico en el que la crítica a la ciudad gris adquiere matices surrealistas. El protagonista de la canción decía: “el hielo cubre la ciudad / el cielo ya no existe aquí” y se disponía a perforar aquella capa de hielo. En el lado B del simple se escuchaba “Campos verdes”, que clamaba “cielos claros en mi tierra natal / se han nublado, nunca más volverán”.

El tercer simple de Almendra traía la canción “Final”. Allí, la ciudad gris se volvía literal: “Chimeneas: / no me engañen más / quiero ver cielos de verdad / sin humo ni hollín / quiero madrugar / Con los grillos y las plantas / y voy a gritar / ¡Vivo aquí! / ¡Yo nací después de la gran ciudad!”.⁽⁵⁾

⁵ Las referencias a cielos “cubiertos”, “nublados” o el reclamo para “ver cielos de verdad” quizá no sean sólo un recurso poético, ni tampoco una casualidad. Por aquellos años el servicio de recolección de basura no alcanzaba a toda la ciudad y en buena parte de ella se la quemaba en los “incineradores” de los edificios, lo que sumado a las industrias y al crecimiento del parque automotor había convertido al hollín en un problema grave. Eso duró hasta 1977, en que se prohibió la incineración

Otro tema, de Manal, también cargaba contra el hollín. La canción “Avellaneda blues” (1969) mostraba el costado más crudo de la ciudad industrial:

Vía muerta, calle con asfalto
siempre destrozado.
Tren de carga, el humo y el hollín
están por todos lados.
Hoy llovió y todavía está nublado.

Sur y aceite, barriles en el barro,
galpón abandonado.
Charco sucio, el agua va pudriendo
un zapato olvidado.
Un camión interrumpe
el triste descampado.

Luz que muere, la fábrica
parece un duende de hormigón
y la grúa, su lágrima de carga
inclina sobre el dock.
Un amigo duerme cerca de un barco español.

Amanece, la avenida desierta
pronto se agitará.
Y los obreros, fumando impacientes,
a su trabajo van.
Sur, un trozo de este siglo,
barrio industrial.

Sobre este tema, uno de sus autores, Javier Martínez, diría después: “Yo paseé mucho por ahí, anduve mucho, y siempre me atrajo porque creo que en ese paisaje está un poco el alma de la ciudad, que de repente en la Recoleta, en el centro, en Barrio Norte o en Belgrano no podés encontrar. Ahí está la vida industrial, el rostro duro de la realidad”.⁽⁶⁾

Junto al ambiente gris y monótono de la urbe, algunas canciones cuestionan también la alienación, la soledad y el aislamiento o anonimato aparentemente característico de la vida urbana. En el tema “Por qué bajamos a la ciudad” Los Gatos se preguntaban: “A quién no le interesa / ser dueño de sus días. / Si muero no te enterarás / si mueres tú cómo lo sabré”. La canción terminaba con un interrogante: “¿Por qué bajamos a la ciudad?”.

En Manal, el tema de la alienación y la soledad ante la avasalladora materialidad de la gran ciudad aparece claramente. En contraste con la inmensidad e “inhumanidad” de la urbe, el personaje no se cansa de repetir: “Necesito un amor”.

La vida por la calle se va
necesito un amor.
Dando vueltas al Obelisco

de basura, ampliándose el sistema de recolección. De todas formas, en años posteriores las letras igual apelarán a él: es que aunque el smog disminuyó, nunca fue eliminado totalmente y, aceptado o no, siempre será utilizado como metáfora de lo antinatural en la ciudad.

6 Pintos, Víctor: *Tanguito. La verdadera historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993, pág. 218.

necesito un amor.
Por el puerto mirando barcos
necesito un amor.
En el subte, todos los días
necesito un amor.

Es inmensa la ciudad
solitario en la multitud
no soy un hombre más
necesito un amor.
Cada minuto es un minuto menos
necesito un amor.

Almendra también se refiere a la cuestión del anonimato. En una misma canción, “A estos hombres tristes”, denuncia tanto la ausencia de color como la soledad imperante. Comenzaba advirtiendo: “Salva tu piel, la ciudad te llevó el verano. / Ponte color, que al morir los hombres / son blancos, más blancos”. Terminaba repitiendo cinco veces un clamor generacional: “Cuánta ciudad, cuánta sed / y tú un hombre solo”.

Aparte del gris y la soledad, otro tema que comienza a abordar el rock argentino –también críticamente– es el de la persecución. Así aparece en el tema “Yo vivía en las montañas”, de Los Gatos: “Yo vivía en las montañas / tenía paz y era libre / mientras que ahora en la gran ciudad / me persiguen por cualquier lugar / no quiero vivir acá”.

También Manal se refiere a la persecución, aunque ellos no hablan de persecución a secas. En efecto, otro tema que comienza a tratar el rock, si bien de forma incipiente, es el de la persecución policial. En su “Blues de la amenaza nocturna” Manal describe las ventajas de abandonar el espacio público a tiempo, antes de verse obligado a tomar “vacaciones por un día” en un calabozo porteño.

Ahora me toca huir a mí, nene,
ahora me toca huir a mí, nene,
a tiempo antes que me den
vacaciones por un día sin cobrarme,
no, no las quiero disfrutar.
Por esa calle pasa el 99, nene,
ahora vamos hacia allá,
hacia allá.
Por esa calle pasa el 99, nene,
ahora vamos hacia allá,
hacia allá,
hasta mi casa, allá en Flores
porque después de la puerta
hay más seguridad.

Por último, como contrapunto a la hostilidad urbana, otro de los temas abordados es la exaltación del campo y la naturaleza. La utopía de huir de la ciudad fue abordada por Los Gatos en “Campo para tres” y “Yo vivía en las montañas”, por Manal en “Una casa con 10 pinos” y por Almendra en “Campos verdes”, “Rutas argentinas” y “Toma el tren hacia el sur”. El tema sería retomado por diversos grupos y solistas.

En suma, el gris, la soledad, la alienación y la idealización del campo por contraposición a la gran urbe son, a grandes rasgos, los primeros temas que aparecen en las canciones. En conclusión, en esta primera etapa del rock local la crítica a la ciudad gris es al parecer un rodeo para criticar el orden social. Así, mientras terminaba una década y comenzaba otra, nueva, llena de utopías, el rock ya había marcado los ejes que dominarían su relación con la ciudad y sus habitantes.

c. Primeras apropiaciones

A fines de 1970, al tiempo que estos tres grandes pilares del rock local se disolvían, se publicaba una canción que se convertiría en clásico del género y de la ciudad de Buenos Aires.

Yo vivo en esta ciudad
Pedro y Pablo
Yo vivo en una ciudad
donde la gente aún usa gomina
donde la gente se va a la oficina
sin un minuto de más.

Yo vivo en una ciudad
donde la prisa del diario trajín
parece un film de Carlitos Chaplín
aunque sin comicidad.

Yo vivo en una ciudad
que tiene un puerto en la puerta
y una expresión boquiabierta
para lo que es novedad.

Y sin embargo yo quiero a ese pueblo
tan distanciado entre sí, tan solo
porque no soy más que alguno de ellos
sin la gomina, sin la oficina
con ganas de renovar.

Yo adoro a mi ciudad
aunque su gente no me corresponda
cuando condena mi aspecto y mis ondas
con un insulto al pasar.

Yo adoro a mi ciudad
cuando las chicas con sus minifaldas
parecen darle la mágica espalda
a la inhibición popular.

Yo adoro a mi ciudad
aunque me acusen de loco y de mersa
aunque guadañen mi pelo a la fuerza
en un coiffeur de seccional.

Y sin embargo yo quiero a ese pueblo
porque mi incita a la rebelión y
porque me da infinito deseos
de contestarle y de cantarle
mi novedad.

Como puede apreciarse, la canción vuelve sobre el acartonamiento social antes descrito. “La gomina”, la “expresión boquiabierta” y “la inhibición popular” lo evocan. Asimismo, reaparece la cuestión de la persecución. El “insulto al pasar” y el “*coiffeur* de seccional” son claras muestras de la condena social y de la persecución policial que sufría el rockero o simplemente el diferente. Tampoco falta una declaración de principios. El protagonista plantea que la resistencia que Buenos Aires y su población le oponen lo incita a rebelarse y a tener aún más deseos de cantarle su novedad. Es una decisión tomada y no hay retorno.

Por otra parte, la canción aparece como una bisagra: junto a la hostilidad se encuentra, por vez primera, una aceptación e identificación expresa con la ciudad (“Yo adoro a mi ciudad”).

El álbum debut de Pedro y Pablo, *Yo vivo en esta ciudad*, está consagrado a la urbe desde su arte de tapa. En el anverso se observa una foto del dúo con el Río de la Plata de fondo, mientras que la contratapa trae la imagen de una calle porteña en pleno horario de oficina, atestada de gente “anónima”: por un efecto fotográfico no logran distinguirse sus rostros, dando la sensación de masa humana. A modo de presentación de sus integrantes, incluye además un texto revelador del imaginario que un joven de 1970 tenía sobre Buenos Aires:

“Tener veinte años es sentirse dueño del futuro y propietario del pasado (...) salir a la calle y comprobar que la ciudad es nuestra; que las esquinas nos deparan amigos, y los amigos, una caminata hasta el café (...) Tener veinte años es descubrirle una cara nueva al Obelisco, redescubrir esquinas en el centro (...) Con veinte años nos quedamos quietos en la calle Florida y somos empujados por las otras generaciones que corren ciegamente hacia sus oficinas. Pero hay que estarse firmes, saber darse el lugar. Porque para algo se tienen veinte años (...) para algo más que hacer la conscripción o salvarse y gozar de la melena (...) debemos buscar ese «algo más» del que nuestra ciudad también es cómplice.”

Lo firmaba Miguel Cantilo. Casi todos los temas del disco aluden a la ciudad de una u otra forma. Algunos denuncian la creciente violencia y represión policial. Por ejemplo “La marcha de la bronca” (“bronca porque matan con descaro / pero nunca nada queda claro”) y “Los perros homicidas” (que “aparecen en cualquier esquina”):

Hace poco me agarró un sabueso
a la orilla de mi libertad
lo “coimí” con un tremendo hueso
y en seguida dejó de ladrar

Pero en cambio a un compañero mío
lo agarraron entre dos o más
le mordieron la melena a gritos
ni lo dejaron manifestar disconformidad.

En sintonía con *Yo vivo en esta ciudad* de Pedro y Pablo, al poco tiempo el grupo La Pesada publicó su álbum *Buenos Aires blues* (sic), que contiene otra canción a la que puede considerarse también como bisagra: “Toda de gris”. En efecto, acá el carácter “gris” de la ciudad ya no resulta tan negativo sino que está relativizado, naturalizado y aceptado como parte inseparable de ella:

Gris, toda de gris...
sos mi ciudad...
sos mi lugar
mi lugar...
Gris, toda de gris,
sos mi ciudad...

Seria y formal,
sos mi lugar,
sos mi lugar!

Gris...
toda de gris,
vos sos mi ciudad
Ciudad...
Sos mi lugar,
mi lugar,
mi lugar...

La canción habla por sí misma. No obstante, más allá de esas primeras apropiaciones, las nuevas generaciones de músicos que van incorporándose al rock volverán a arremeter contra el gris urbano. Un caso paradigmático es el de Sui Generis. En su primer disco, *Vida* (1972), aparece una composición que relaciona el color gris con un estereotipo social simbolizado en “Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris”. Natalio Ruiz es la caricatura de un posible habitante de la Buenos Aires de fines de los 60: reprimido, contrito, pendiente del “qué dirán”. Sobre el final de la canción se apela a “la Recoleta” para señalar la clase social del personaje y advertir que nada de eso le evitó que terminara ocupando “un lugar más, acorde con su alcurnia”, en el cementerio de su barrio.

Al año siguiente Sui Generis vuelve a tematizar sobre “el bosque gris” que avanza implacablemente sobre los espacios verdes. En “Lunes otra vez” (1973), la soledad y el aislamiento son simbolizados por el día lunes, en que se vuelve a las oficinas a “morir en sociedad”.

Lunes otra vez, sobre la ciudad
la gente que ves vive en soledad.
Sobre el bosque gris veo morir al sol
que mañana sobre la avenida nacerá.

Calles sin color vestidas de gris,
desde mi ventana veo el verde tapiz
de una plaza que mañana morirá,
y muerto el verde sólo hierro crecerá.

Viejas en la esquina mendigan su pan
en las oficinas muerte en sociedad
todos ciegos hoy sin saber mirar
la espantosa risa de la pálida ciudad.

Lunes otra vez, sobre la ciudad
la gente que ves vive en soledad
siempre será igual, nunca cambiará
Lunes es el día triste y gris de soledad.

Otros temas de principios de la década del setenta retoman la cuestión del trabajo en la ciudad, especialmente el de oficina, al que oponen a un modo de vida supuestamente natural. Se destacan canciones como “Salgan al sol”, de La Pesada (“una secretaria en minifalda / y mi jefe en un rincón / salgan al sol, ¡idiotas!”) y “Muchacho del taller y la oficina”, de Moris (“muchacho del taller y la oficina / esta canción es para ti / está llegando ahora en el éter de la radio / brilla afuera el sol de la ciudad”).

II. Ciudad violenta: exclusión física (1974-1981)

a. Antesala del éxodo

Paralelamente, otras canciones continuarán reflejando el incremento de la violencia ya sugerido en “Blues de la amenaza nocturna” de Manal. En “La pálida ciudad” (1972), La Pesada canta: “en esta pálida ciudad, pibe / los pulpos te aplastarán”. El mismo año, Pedro y Pablo logran publicar –a pesar de la censura– su segundo álbum, *Conesa*,⁷ que contiene “Apremios ilegales”. Allí se describe la tortura como práctica establecida de la época. Esa canción puede interpretarse como complementaria de la ya citada “Los perros homicidas”, de *Yo vivo en esta ciudad*. “Violencia en el parque”, del grupo Aquelarre (1973), también deja una marca en ese sentido: “violencia en el parque de la ciudad / terror en las rutas hay”.

Pero sin dudas es Claudio Gabis (ex Manal), con su “Blues del terror azul” (1973), quien mejor retrata el fenómeno del incremento de la violencia policial:

Cuánto hace que no salgo
ni siquiera a caminar
que no veo a mis amigos
en un bar para charlar.
Cuánto hace que no duermo
nunca en paz
esperando que ellos lleguen
a mi puerta para golpear
porque desde que reinan las sombras
reina un terror azul sobre la ciudad
(...)
cuánto hace que no hablo
todo lo que quiero hablar
por temor a que me encierren

7 Fiel a su época, el disco contiene temas como “Blues del éxodo”, que plantea el escape de la ciudad, o “Padre Francisco”, que según Miguel Cantilo está inspirada en la obra de los curas tercermundistas, como la que realizaba Carlos Mugica en la villa de Retiro.

y a perder mi libertad
(...)
y las bocas no se ríen
y los ojos no se miran
no se miran con tranquilidad.

Más de 20 años después Gabis explicaba que la canción “es del año 72 y para mí la SS ya estaba instalada en Buenos Aires, yo ya no podía salir a la calle tranquilo y no era una cuestión referida al pelo largo sino a las ideas (...) la cosa ya estaba gruesa para los que querían darse cuenta, habían muerto amigos nuestros”.⁽⁸⁾ “«El blues del terror azul» narra claramente la razón por la que me fui de la Argentina. Mucha gente piensa equivocadamente que la represión y el terror empezaron en 1976. Yo diría que empezaron mucho antes. En el 71 ó 72 ya existía el esquema de vigilancia policial antisubversiva, nunca se sabe bien contra quién, más bien era contra todos.”⁽⁹⁾

El tema “Blues del terror azul” cierra un ciclo de referencias explícitas a la ciudad en las letras de rock: de aquí en adelante, se reducen notoriamente las alusiones a la ciudad en general y, por supuesto, las alusiones directas a la represión policial. Múltiples testimonios coinciden en señalar que en 1974 la censura, la violencia parapolicial y las amenazas cotidianas a artistas e intelectuales hacían muy difícil el desarrollo de sus proyectos: varios pioneros del rock ya habían partido a buscar mejores horizontes y muchos más lo harían tiempo después.⁽¹⁰⁾

Más allá del contexto general, es interesante notar que en el período 1966-1973 se constatan más del doble de referencias a temáticas urbanas que en el período siguiente, 1974-1981. El dato cobra aún más relevancia si se considera que eso sucedió a pesar de que el rock local y la industria asociada habían alcanzado un mayor grado de desarrollo (mayor cantidad de bandas, discos y recitales). Sin duda, el peso de la dictadura fue suficiente como para cercenar el uso del espacio urbano y, por lo tanto, también las referencias a él en las canciones.

En ese marco se publica el disco debut de Invisible (1974), el nuevo grupo de Luis Alberto Spinetta. El tema “Irregular” parece describir un estado de situación violento. Menciona a la ciudad pero manteniéndose en un registro sumamente abstracto.

Mientras la ciudad calla o prosigue
aún en el corazón de la urbe
se escucha el clamor de un grito de inocencia
No hay nada
ni nadie que comprenda...
Y entre los telones de esta farsa
se sacude ansioso el Misterio Eterno

8 Ábalos, Ezequiel: *Historias del rock de acá. Primera generación*, Buenos Aires, AC, 1995, pág 71.

9 Reportaje de Alfredo Rosso en 1996, lámina interna de la edición en CD de Claudio Gabis y La Pesada, Sony Music.

10 Es un hecho que a partir de 1974, en especial tras la muerte del presidente Perón, la violencia urbana se incrementó mientras se restringían cada vez más las libertades públicas. En septiembre de ese año se cercenó severamente la libertad de prensa y en noviembre se dictó el estado de sitio en todo el territorio por tiempo indeterminado.

De aquellas mismas venas sangraba Dios
(Dios y su troupe)
Su cabeza cayó de rodillas
y su vientre rodó por entre el tráfico
(que es irregular)

La canción es sintomática de la nueva tendencia: ya sea por la censura oficial o la autocensura, a partir de 1974 las letras tienden a volverse más crípticas, herméticas o, en el mejor de los casos, surrealistas.

Se destaca especialmente el caso del tercer disco de Sui Generis, que debió llamarse *Instituciones*. La obra sufrió numerosas mutaciones y omisiones en letras y canciones hasta que finalmente fue publicada como *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974). El título mismo tuvo que “achicarse”. Según Charly García, “si hubiera salido como era, habría sido ¡tremendo! La idea original del disco era poner una canción para la policía, otra para el ejército, otra hablando de la familia. Era muy fuerte”.⁽¹¹⁾ Varias letras fueron modificadas y otras no pudieron publicarse, como la que estaba dedicada al ejército, “Botas locas”, en la que cantaban: “Si ellos son la patria, yo soy extranjero”. También fue eliminada “Juan Represión”, un retrato, aunque *naif*, de un parapolicial.⁽¹²⁾

Otro caso paradigmático se dio con la canción de Charly García “El fantasma de Canterville” (1975), que fue grabada en diferentes versiones, al menos seis veces, por Sui Generis, León Gieco y Porsuigieco. En algunas *el fantasma* dice: “he muerto muchas veces / acribillado en la ciudad”, mientras que en otras afirma que su muerte sucedió “rodando sobre la ciudad”. Una sutil diferencia.⁽¹³⁾

b. La desaparición del espacio público. La ciudad enajenada. Ciudad tomada

En 1976, con la dictadura militar ya instalada, además de la sustitución de vocablos o el reemplazo de canciones de los álbumes, otra forma de disimular el contenido de las letras era mediante el arte de tapa. Algunas veces, la letra que figura allí (cuando figura) no coincide con lo que realmente se escucha al pasar el disco o en los recitales.

Es el caso de “Buenos Aires sólo es piedra”, del grupo Alas. En la tapa del disco sólo puede leerse un fragmento de la letra (la estrofa del medio), pero una escucha atenta la revela en toda su extensión. No parece ajena a lo que estaba pasando en las calles de Buenos Aires.

El viento se llevó mi voz
y nadie la oyó
solo sin respiración.

11 Libro que acompaña la caja de CDs *10 años de vida*. Investigación a cargo de Víctor Pintos. EMI, 1994.

12 Aunque fueron grabadas y mezcladas, recién fueron publicadas en 1986.

13 Una de esas versiones aparece en el disco *Porsuigieco* (1976), pero sólo en los ejemplares de la primera tirada. En posteriores ediciones el tema desapareció del disco, siendo reemplazado por otro. De esa manera, aquella versión del tema se convirtió a sí misma en fantasma: los ejemplares que pertenecen a la primera tirada son muy buscados por coleccionistas.

Algún hueco
en las entrañas del silencio
se refugia en los pasillos de su historia
y Buenos Aires sólo es piedra.

La vida por el aire de la guerra
herida por violencia acumulada
sorprendida por el mal.

El trabajo contenía otra canción, “La muerte contó el dinero”, que comenzaba diciendo: “Se quiebra el cielo en cortezas de cal / cubren las tumbas trozos de alta mar”.

En 1976 la ciudad también aparece en “El anillo del capitán Beto”, del grupo Invisible. Presentado a fines de ese año en el Luna Park, el tema es especialmente rico en imágenes urbanas. Fue parte de la banda de sonido de una época, alcanzando la categoría de clásico del género. Beto es un colectivero perdido en el espacio. Su “nave” es descrita con los típicos elementos que caracterizaban a los colectivos.

Ahí va el Capitán Beto por el espacio,
con su nave de fibra hecha en Haedo.
(...)
Ahí va el capitán Beto por el espacio,
la foto de Carlitos sobre el comando
y un banderín de River Plate
y la triste estampita de un santo.

El resto de la canción gira en torno a su condición de “errante”. Beto va de un lado a otro, a salvo del peligro, extrañando una ciudad, parte de su identidad.

-“¿Dónde está el lugar
al que todos llaman cielo?
Si nadie viene hasta aquí
a cebarme unos amargos como en mi viejo umbral...

¿Por qué habré venido hasta aquí?
Si no puedo más de soledad
Ya no puedo más de soledad”.

Su anillo lo inmuniza contra el peligro
pero no lo protege de la tristeza
Surcando la galaxia del hombre
ahí va el capitán Beto, el errante.

-“¿Dónde habrá una ciudad
en la que alguien silbe un tango?
¿Dónde están, dónde están
los camiones de basura
mi vieja y el café?
Si esto sigue así como así
ni una triste sombra quedará
ni una triste sombra quedará”.

Beto siente nostalgia y en su errar busca otro lugar que al menos se le asemeje. Enajenado de su ciudad, teme que finalmente no quede “ni una triste sombra” de ella.

Vive esa ausencia como una suerte de exilio. El tema concluye sentenciando que Beto “jamás podrá volver a la Tierra” y que “tardaron muchos años hasta encontrarlo”.

El disco *El jardín de los presentes* traía otra canción que mencionaba a uno de los principales símbolos de Buenos Aires: “Las golondrinas de Plaza de Mayo”.

Retomando la cuestión de la disminución de las referencias concretas a la urbe verificada en las canciones, es posible que no se deba exclusivamente a la censura o autocensura. Transitar libremente por la ciudad no es condición indispensable para escribir canciones sobre ella, pero es probable que la práctica aporte miradas y experiencias que faciliten la tarea, o la inspiración. El panorama de una ciudad literalmente tomada, con tanquetas en la calle Corrientes y autos Falcon surcándola, no era del todo auspicioso ni para recorrerla (especialmente por la noche, territorio preferido del rock) ni para describirla, mucho menos para hacer canciones.

En ese sentido, una canción de La Máquina de Hacer Pájaros, “Hipercandombe”, advertía en 1977 sobre dos peligros:

Cuando la noche te hace desconfiar
yendo por el lado del río,
la paranoia es
quizás nuestro peor enemigo.
Cubris tu cara y tu pelo también
como si tuvieras frío,
pero en realidad
te querés escapar de algún lío.

Un peligro claro era el asedio policial, que obligaba a camuflar el pelo largo dentro de la ropa. Pero resultaba menor frente a otro peligro, más sutil y subjetivo: la paranoia. Es que la paranoia podía conducir al aislamiento total y limitaba aún más las de por sí escasas posibilidades de recorrer la ciudad y salir de ese aislamiento. De todos modos, otra canción del disco *Películas* denunciaba desde su título la escasez de motivaciones para salir a la calle, a través del interrogante “¿Qué se puede hacer salvo ver películas?”: en Buenos Aires modelo 1977 sólo se podía ir al cine.

A propósito del lanzamiento del álbum *Películas*, uno de los integrantes de la banda, Charly García, decía que el nuevo disco era “un long play urbano” y que hablaba “de lo que le pasa a la gente en la ciudad”. Reflexionaba también sobre el uso del lenguaje: “Es genial cuando uno encuentra un argumento para decir lo que quiere. Pero a veces para decirlo hay que dar muchas vueltas, y es allí donde la gente pierde. Yo trato de cargar las cosas con símbolos e imágenes que pueda entender todo el mundo”. Finalmente sugería: “Hay que inventar un lenguaje nuevo. Sé que la gente que tiene que entender va a entender”.⁽¹⁴⁾

14 *Expreso Imaginario* N° 10 (1977), citado en el libro que acompaña la caja de CDs *10 años de vida*.

c. *Exilio interno y externo*

Como ya lo sugerimos, a causa de la censura y la represión el tema del lenguaje era medular hacia 1977. Tan es así que, en su afán por expresarse (y las limitaciones para hacerlo), en 1978 García y otros llevan su creatividad a la máxima expresión. El primer disco de Serú Girán incluía un tema homónimo, escrito en un lenguaje absolutamente inventado para la ocasión, incensurable. También traía otro tema, “Autos, jets, aviones barcos”, que reflejaba la huida masiva ya no de la ciudad sino de la Argentina (“se está yendo todo el mundo”).

Un poco antes (en abril de 1978), la revista *Pelo* había publicado su encuesta anual acerca de las tendencias del rock que se destacarían ese año. Pino Marrone (Crucis) respondió: “No sé qué decirte. Pienso que el rock no va a existir en Buenos Aires, porque se van a ir todos los músicos”. Por su parte, Héctor Starc (ex Aquelarre), ironizaba: “En la Argentina, el panorama es bastante confuso, la mayoría de los músicos sueltos, sin grupo, se quiere ir, y el resto se va”. Es el año en que Litto Nebbia, León Gieco y Gustavo Santaolalla se van del país, sumándose a los numerosos músicos que ya lo habían hecho. De allí que no resulte llamativa la abrupta disminución de alusiones a la ciudad en las canciones.

Serú Girán continuaría describiendo el *exilio interno*. Su segundo disco, *La grasa de las capitales* (1979), alude a la ciudad desde el título, y su contratapa es muy elocuente: se observan postales de grandes capitales del mundo junto a desperdicios de todo tipo. Contiene varias canciones con referencias a la ciudad. Entre ellas, “Los sobrevivientes” quizá sea la que mejor describe el exilio interno vivido en Buenos Aires.

Estamos ciegos de ver
cansados de tanto andar
estamos hartos de huir
en la ciudad.

Otro tema que se destaca es “Noche de perros”:

Esta oscuridad
esta noche de perros.
Esta soledad que pronto te va a matar.
Vas perdido entre las calles que solías andar.
Vas herido como un pájaro en el mar.
Sangre.

Otra vez la alienación, la soledad, la noche, la oscuridad y una promesa de muerte. El personaje se siente perdido en las mismas calles que alguna vez le pertenecieron. Las calles le resultan ajenas. La palabra “sangre” exige de cualquier comentario.

Al parecer, se había tocado fondo. A partir de allí comienza a esbozarse un cambio de tono. A fines del mismo año, en ocasión de su regreso, el grupo Almendra publica

una suerte de manifiesto en el que hacía un diagnóstico de la situación. Hablaba de “una generación fumigada”, sugería que los comienzos de la banda habían sido durante otra dictadura (en 1968) y enviaba un mensaje al público: “Deberíamos hoy, a más de diez años de aquellos comienzos, recorrer todo lo hecho, rescatar esa esencia y continuar el viaje: el de nuestra identidad”.⁽¹⁵⁾ Como fruto de esa reunión, a fines de 1980 el grupo publicó un nuevo disco: *El valle interior*. El trabajo incluye una canción que aparece como un punto de inflexión, preanunciando un importante cambio.

Mirás los edificios que dan al puerto
dejando amanecer todo,
mirás por la ventana de tu ciudad
la vida cómo cierra el paso
y aunque saliendo a la vereda
nada te espere ya
seguís saliendo por tu libertad.

Así como Serú Girán manifestaba hartazgo, aquí el protagonista del tema mira la ciudad desde su ventana, pero no deja de proponer salir a la calle otra vez. El tema se llamaba “Las cosas para hacer”. Y eran muchas.

III. Ciudad recuperada (1981-1984)

a. Recuperando la ciudad

Pese a las condiciones adversas, hacia fines de 1980 el rock nacional había crecido notoriamente.⁽¹⁶⁾ Como señala Pablo Vila, nuevas generaciones de adolescentes y estudiantes universitarios engrosaban sus filas.⁽¹⁷⁾ Por otra parte, para 1981 la dictadura comenzaba a resquebrajarse, y la disidencia, a abrirse paso. Esos fenómenos fueron reflejándose en las letras de rock y en su abordaje de la ciudad. Las nuevas generaciones de músicos proponían recuperarla, experimentarla, vivirla. Todo parece indicar que a partir de 1981 la ciudad es recuperada por el rock, al menos como tema de las canciones.⁽¹⁸⁾ Así, se verifica un crecimiento exponencial de referencias a elementos y prácticas urbanas en las letras.

De esta manera, en 1981 aparece el primer disco del grupo Virus, que inaugura la tendencia con letras como “Wadu wadu”, que propone salir a bailar en plan hedonista, o “Densa realidad”, con sus “nuevas formas de encarar” la ciudad, con el rock como protagonista.

15 Ralph Rothschild, “La fiesta de Almendra”, *Expreso Imaginario*, Buenos Aires, enero de 1980, pág. 31.

16 Ese crecimiento se ve claramente en el multitudinario fenómeno producido por la gira nacional de Almendra de 1980 y en el recital gratuito de Serú Girán en la Rural, que en diciembre del mismo año reúne a 60.000 personas, hasta ese momento la mayor concentración de gente en un recital de rock.

17 Vila, Pablo: “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en *Los nuevos movimientos sociales/1*, compilación de Elizabeth Jelin, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pág. 97.

18 Sobre 500 canciones analizadas, en 1980 encontramos una sola alusión, mientras que en 1981 se contabilizan ocho, y dieciocho en 1982.

No quiero ver mi ciudad
con esta onda determinada
negros, grises, azules,
dominan calles, no valen nada.

Yo quiero ver mi ciudad
que levante la cabeza
que reciba al rock
que estimula ondas más nuevas.

Para juntos practicar
nuevas formas de encarar
esta densa realidad.

Como lo refleja la canción, el rock propone “apropiarse” de la ciudad, y reaparecen las alusiones concretas y directas a elementos urbanos. Es el caso de “Cumbia de la ciudad”, de León Gieco, en la que describe personajes como el basurero, el lustrabotas, el cafetero, el obrero de la construcción (y su asadito), los taxistas, el diariero que vocea las noticias y “toda la gente que trabaja en las calles de noche y de día.”

Por su parte, Cantilo (recién llegado de Europa) y su grupo Punch publican *En la jungla*, que contiene “La jungla tropical”. La canción traza un paralelo entre la ciudad y la jungla. Da cuenta de la creciente importancia de los recitales como lugar de encuentro y catarsis colectiva, rescatando el valor de la música como bálsamo (“En la jungla tropical / si no fuera por la música / no nos salva ni Tarzán”). El mismo disco dedica un tema a los colectivos porteños con su “Tema del colectivero”. También ese año el dúo Fantasía lograba un gran éxito con la canción “Corrientes esquina tango”, cuyo sujeto es la ciudad misma y los cambios acontecidos en ella. Por último, “Pappo” Napolitano (en el disco de Riff *Macadam, 3... 2... 1... 0*) se refería también a la urbe, cuando cantaba: “No pasa nada en esta ciudad”.

b. La ciudad, Malvinas y el fin de la dictadura

Hacia 1982, el terreno ya estaba abonado para que, tras la derrota en la guerra de Malvinas y la inminente apertura política,¹⁹ las fuerzas del rock se desataran en todas las direcciones temáticas, entre las que, por supuesto, estaría la de la ciudad. Ese año resultará sumamente prolífico en letras que aborden la ciudad de los modos más variados.

Un tema de Charly García, “No bombardeen Buenos Aires”, recordaba los miedos más recientes, los de la guerra de Malvinas: “los pibes de mi barrio / se escondieron en los caños / espían al cielo / usan cascos”. La canción describía también las manifestaciones multitudinarias a favor de la guerra (“hacen masa en la Plaza”). Impugnaba con

19 Mucho se ha debatido sobre la importancia que tuvo la prohibición de difundir temas en inglés durante la guerra de Malvinas en el desarrollo del rock local. Lo cierto es que esa prohibición rigió en un período menor al de la propia guerra, que duró sólo dos meses y medio. Nadie duda de que esa circunstancia dio más difusión y posibilidades de producción al género, pero no es menos cierto que el llamado rock nacional venía desde mucho antes dando muestras de un gran crecimiento, en todo caso contenido por la represión y políticas culturales y económicas adversas. Parece más adecuado considerar que la guerra perdida anunció el final de la dictadura, circunstancia esta que sí fue clave para el desarrollo pleno de la música local.

ironía el espíritu casi deportivo con que la guerra se había vivido desde Buenos Aires. Años después su autor explicaría: “Yo en esa época no salía. Iba de la cama al living, y no era el único. No se podía salir a la calle porque era un bajón, a menos que estuvieras arengando en la mano partido de fútbol y vamo’ a ganar”.⁽²⁰⁾

Sin embargo, predominaron las canciones que celebraban la recuperación del espacio público. En otro tema, “Yo no quiero volverme tan loco”, García invitaba a bailar en las calles:

Escucho un tango y un rock
y presiento que soy yo
y quisiera ver al mundo de fiesta.
Veo tantas chicas castradas
y tantos tontos que al fin
yo no sé si vivir tanto les cuesta.
Yo quiero ver muchos más
delirantes por ahí
bailando en una calle cualquiera
en Buenos Aires se ve
que ya no hay tiempo de más
la alegría no es sólo brasileira.

Por su parte, Juan Carlos Baglietto populariza “La música del Río de la Plata”, una canción de un joven desconocido, Fito Páez, que utiliza un marco urbano (“en cada luna, en cada esquina en cada madrugada / en conventillos, rascacielos y en alguna cancha”) para invitar a festejar en las calles, sumándose a la propuesta del tema anterior.

Cantemos en la vereda
que el canto también es fuerza
gastemos nuestras gargantas
para brindar
borrachos de alegría y esperanza.

También en 1982 Los Abuelos de la Nada graban “Tristeza de la ciudad”, a la que le piden: “por favor no vuelvas”, mientras que Virus graba “El 146”, un pantallazo de la ciudad desde esa línea de colectivo. Por su parte, María Rosa Yorío le canta tres temas a la ciudad en un solo disco (*Mandando todo a Singapur*). Uno de ellos, titulado “Buenos Aires, ¿quién sedujo a quién?” es una de las primeras canciones que mencionan a las novedosas autopistas (“me gustan hasta tus autopistas / y me enamoro de tus oficinistas”). Otra canción describe un romance a bordo de un taxi porteño, que ya había cambiado su antiguo reloj mecánico (“sin rumbo fijo el taxista echó a andar / y puso en marcha su reloj digital”). Finalmente dedica una canción a los teléfonos públicos de la ciudad (“T.E. público”).

20 Ramos, Laura y Cynthia Lejbowicz: *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los ochenta*, Buenos Aires, Editorial Clarín/Aguilar U.T.E., 1991, pág. 51.

La correlación debilitamiento de la dictadura/reapropiación de la ciudad en las letras de rock es bastante clara a partir de 1981: cuanto más se debilitaba la dictadura, más se escribía sobre la ciudad. De no hablar sobre ella ni mencionarla por su nombre propio, el rock pasa a citarla corrientemente. Propone exorcizar la “tristeza de la ciudad”, cantando y bailando en sus calles y veredas. Como afectado por un apetito de lo urbano, tanto los colectivos como los taxis, pasando por los teléfonos públicos y las autopistas, se transforman en temas aptos para componer canciones.

c. La transición democrática

En 1983 el rock argentino, aliviado, profundiza la tendencia a celebrar la recuperación de su ciudad. Memphis la Blusera, en su disco debut, graba “Moscato, pizza y fainá”, tema en el que describe un paseo por el centro, el bullicio de la calle “Lavalle a la hora 23”, y que la “calle Corrientes / se llena de gente / que viene y que va / salen del cine / ríen y lloran / se aman se pelean / se vuelven a amar”. También el regreso al barrio, a seguir celebrando en una tradicional pizzería: “y en la Universal⁽²¹⁾ / fin de la noche / moscato, pizza y fainá”.

Del mismo modo, otro tema interpretado por Baglietto (de Fabián Gallardo, “La música me ayuda”), invita también a vivir la ciudad y su noche sin perder más tiempo. Al igual que en otras composiciones la música parece acompañarlo todo cual banda de sonido, como si en ese momento las calles, el sol, el río y hasta la oficina tuvieran música.

Es la música que corre en nuestras venas,
es un ritmo que contagia y es mejor
porque así no estamos solos.
Hoy la calle nos alcanza en un grito
que es la música de hoy.

Hay un ritmo en cada calle
en el sol de la mañana
en un río en la oficina o en un bar.
No perdamos más el tiempo
no dejemos el momento
ya es de noche y se despierta la ciudad.

A pesar del tono de algarabía por la recuperación de la ciudad, no todas las imágenes que reflejan las canciones son tan positivas. La noche sigue generando temores. En poco tiempo el debate sobre el destino de los detenidos desaparecidos había cobrado estado público, y la temática comenzaba a colarse en las letras. Así, Miguel Mateos comenzaba la canción “Un gato en la ciudad” cantando: “Camino solo con la noche detrás / es buena hora para andar”, pero terminaba su paseo nocturno diciendo: “la noche está

21 Ubicada en la esquina de Rivadavia y Olivera.

más peligrosa que ayer / no quiero desaparecer”. Otro tema que aludía a la cuestión de los desaparecidos era “Los dinosaurios”, de Charly García:

Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.

No estoy tranquilo mi amor.
Hoy es sábado a la noche
un amigo está en cana.

La canción da cuenta de ese momento de transición –1983– entre un pasado terrorífico, un futuro impredecible y un presente incierto: la dictadura seguía en el poder y las detenciones arbitrarias de la policía continuaban como práctica corriente.

No obstante, la expectativa por la apertura democrática permitía al menos que esas detenciones policiales fueran descriptas en ocasiones con un toque de humor, como hacen los Twist en “Pensé que se trataba de cieguitos”. En la canción el grupo narra una típica detención por averiguación de antecedentes en “Sarmiento y Esmeralda”, a cargo de una patota policial con sus típicos “anteojos negros” y su “Ford verde”. Sin tanto humor, el grupo G.I.T. haría lo propio al año siguiente, en su tema “Sombras negras”.

Tampoco faltan las alusiones a la Plaza de Mayo. En 1983 Miguel Mateos canta: “hoy te convocan a la plaza / y mañana te la dan” (“En la cocina, huevos”). Los Twist, otra vez con humor, describen el clima de aquella campaña electoral tan particular y los actos políticos masivos. Mencionan varios lugares, como el Luna Park y la Bombonera, pero hacen especial hincapié en la plaza (“ya está colmada la plaza / no cabe ni un alfiler”) y en su histórico balcón: “25 estrellas de oro / compañeros, al balcón / y en la calle un solo grito: / ¡Los Twist, Gardel y Perón!”.

En cuanto a las Madres de Plaza de Mayo, Fito Páez había aludido a ellas en 1982 en “Tiempos difíciles”: “madres que le lloran a una tierra gris”. Pero es el grupo La Torre en la canción “El camino final” el que las ubica en “su” espacio urbano concreto: “siguen en la plaza buscando respuestas”.

Más allá de esas innovaciones (alusiones a los desaparecidos, la Plaza de Mayo), las letras de rock local de este período (1981-1984) continuaron retratando la ciudad desde múltiples puntos de vista. Como ya se señaló, si algo caracterizó a esos años es la diversidad temática relativa a la ciudad. Abundan así las postales de la urbe, como las de Spinetta en “Resumen porteño” y “Canción de Bajo Belgrano”, o la de Alejandro del Prado y su saga de personajes de “Los locos de Buenos Aires” (1984). Otra novedad de Del Prado es “La murguita de Villa Real”, que invitaba a recuperar el perdido y prohibido carnaval porteño: “salgan a la puerta / llegó la murguita (...) escuche vecino, salga a la vereda / no importa que esté en pyjama o camiseta”.

Probablemente esta diversidad temática se relacione con aquello que Pablo Vila observaba en 1985: “Con el arribo de la democracia, el rock no tiene muy en claro qué propuesta asumir”. Le llevaría un tiempo notar que “una vez desaparecido el régimen militar que exacerbaba las características del «sistema» que el rock siempre criticó, sigue quedando el sistema”.⁽²²⁾

En el caso del rock la falta de claridad que menciona Vila tenía una explicación posible: al recomenzar la democracia, el rock contaba con dieciocho años de trayectoria, de los cuales quince fueron regidos por dictaduras y los otros tres transcurrieron en medio de un gobierno surgido de elecciones libres pero plagado de dificultades y falta de garantías civiles.

De esta manera la nueva realidad democrática encuentra al rock un tanto desorientado, en medio de un gobierno que organiza recitales en las calles y una democracia a la que, de tan ansiada, costaba criticar o a la que al menos había que “darle tiempo”.

Virus, el “grupo moderno” en ascenso, es otra vez el que coloca las cosas en su lugar, a la vez que anticipa tempranamente, en 1983, por dónde podía estar la veta que el rock explotará en adelante: la exclusión de los jóvenes en términos económicos o sociales. La canción es “Buenos Aires smog”, de su disco *Agujero interior*:

Voy respirando el smog
de esta sucia Buenos Aires
y como un cansado ratón,
deambulo la ciudad.
Anoto frases en mi block,
que reflejan bien mi cara
Y ya no tengo amor
ni tampoco plata.
Dónde fui, quién me vio
qué pensé, qué pasó.
Pero hoy, no va más.
Tengo que despegar.
A vivir todo ya
nada me asusta.

Es un suplicio este calor
que me aplasta en el asfalto.
Sube una nube de vapor,
no se aguanta la humedad.
Muy a lo lejos suena un rock,
por favor pongan más alto.
Hoy mi corazón
necesita oír su canto.

Al igual que otras canciones de la época, esta otorga a la música, en especial al rock, un papel fundamental. El personaje de la canción no sólo “vive” la ciudad sino que además se propone intensificar esa experiencia. No obstante, la describe como un espa-

22 Vila, Pablo: “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en *Los nuevos movimientos sociales/1*, compilación de Elizabeth Jelin, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pág. 112.

cio ruin, sucio, casi insoportable. Y no sólo eso: aunque ya no denuncia ningún tipo de persecución, sí marca la carencia de algo fundamental para vivir en la urbe: el dinero.

IV. El rock en democracia. Exclusión social.

a. Una primavera corta

Recuperada la ciudad, el rock comienza, gradualmente, a posar la mirada sobre realidades que configuran otro tipo de exclusión, distinta de la tradicionalmente tratada por el rock. El aumento de la pobreza y la exclusión socioeconómica que dejó tras de sí la dictadura poco a poco comienzan a aparecer.

De a poco las imágenes de la ciudad en las letras de rock estarán ligadas fundamentalmente a sus aspectos “ruines” y a la pobreza. En general, estos elementos aparecerán juntos. Así como antes la crítica a la ciudad gris era un medio para criticar el orden social, ahora la denuncia de la degradación y la ruindad es un medio para denunciar la creciente exclusión o desigualdad social.

De ese modo, en 1984 Miguel Mateos trazaba el perfil de un “Chico marginado”: “No quiero estudiar, ni ir a trabajar / vivo al borde de la ciudad / entre fábrica y smog / y un barrio abandonado”. El año 1985 resulta más prolífico. Fito Páez estrena su clásico “11 y 6”, acerca de los chicos de la calle que venden flores en el bar La Paz. En el mismo disco figura otro tema, que da nombre a la placa: “Giros”. Allí Páez camina por la ciudad “silbando un tango oxidado”, y en su paseo nocturno termina confirmando que “no todo el mundo tiene primaveras”. Miguel Mateos señala la falta de respuesta de la democracia a algunas demandas, aprovechando una vieja frase que estigmatiza a Buenos Aires:

Alguien me dijo: “Dios está en todas partes
pero atiende sólo aquí en la Capital”.
Es tan difícil pedirle una consulta.
Nadie, nadie, lo puede lograr.

León Gieco, por su parte, retrata el drama y el desarraigo de los migrantes internos en la gran ciudad, cuando interpreta “Carito”:

Sentado solo en un banco en la ciudad
con tu mirada recordando el litoral
tu suerte quiso estar partida
mitad verdad, mitad mentira,
como esperanza de los pobres prometida.

Al año siguiente Los Violadores se despachan con una canción que parece tener reminiscencias de aquel primer rock que cargaba sus tintas contra la ciudad gris y sus trabajos. Sin embargo, el tema “Maquinaria” da una vuelta de tuerca: apunta más a la superexplotación laboral, ligándola a la sordidez de la urbe (“todo es maquinaria sucia”).

Siempre es lo mismo en la ciudad
siete días laburando sin parar
siempre comiendo mal y apurado
todo para sólo mejor trabajar.
Todo es maquinaria sucia
Belgrano, Bernal, Villa Luro
en todas partes es lo mismo.

Por aquellos años Sumo cantaba: “un tornado arrasó a tu ciudad / y a tu jardín primitivo” y sugería que era “mejor no hablar de ciertas cosas”. Al mismo tiempo, en “Carta para mí desde el 2086”, Fito Paéz volvía a utilizar el recurso del paseante nocturno para plantear, en clave futurista, una devastación similar: “ya pasaron las bombas / el hambre y el tren / aquí en Baires las cosas no marchan bien”. El tema pertenece al disco *La la la* (1986), que Paéz grabó junto a Luis Alberto Spinetta. Este álbum contiene también una postal antológica de Buenos Aires: “Todos estos años de gente”. En ella no faltan la “caña Legui”, los inmigrantes bolivianos, los jubilados haciendo cola y, siempre presentes, los Falcon.

En el extremo de la calle
la florista se emborracha con Legui
y la ciudad la mambeara un instante
y la devuelve en su silla.

Todos estos años de gente,
todos estos años de gente.

Frente a los vidrios de un banco
un anciano desfallece sin nombre
los pordioseros lo reclaman
desde un pozo en el aire de Ezeiza.

Todos estos años de gente,
todos estos años de gente.

Hay un tinglado inconcluso
donde moran dos bolitas
ilegales pero limpios
y entre las lluvias y los Falcon ya no viven
ni adentro ni afuera.
Todos estos años de gente,
todos estos años de gente.

Otra canción que data de esa época (aunque recién fue publicada en 1987) es “Mañana en el Abasto”, del grupo Sumo. Allí se anticipan varios elementos que luego serían reivindicados por el rock local, como el barrio y la calle.

Mañana de sol, bajo por el ascensor,
calle con árboles, chica pasa con temor.
No tengas miedo, no, me pelé por mi trabajo,
las lentes son para el sol y para la gente que me da asco.
No vayas a la escuela porque San Martín te espera,
estás todo el día sola y mirás mi campera.

Tomates podridos por las calles del Abasto,
podridos por el sol que quiebra las calles del Abasto.
Hombre sentado ahí, con su botella de Resero,
los bares tristes y vacíos ya, por la clausura del Abasto.

José Luis y su novia se besan por ahí en el Abasto,
yo paso y me saludan bajo la sombra del Abasto.

Parada Carlos Gardel, es la estación del Abasto,
Sergio trabaja en el bar en la estación del Abasto,
piensa siempre más y más, será por el aburrimiento.

Subte Línea B y yo me alejo más del cielo,
ahí escucho el tren, ahí escucho el tren,
estoy en el subsuelo, estoy en el subsuelo.

Su autor señalaba en junio de 1986 que el tema “muestra toda una situación social. Cerraron el mercado. Se quedaron miles y miles de personas sin casa, sin laburo y sin guita. Y ahora el Abasto es una zona fantasma. Lo sé porque viví ahí y conocí a mucha de esa gente. Ya ves: no es que estamos ahí relocos en el escenario diciendo cualquier cosa”.⁽²³⁾

b. El futuro llegó hace rato, todo un palo, ya lo ves

La canción “Mañana en el Abasto”, publicada en el disco *After chabón*, se volvió muy popular tras la temprana muerte de Prodan.⁽²⁴⁾ Se convirtió también en “modelo” de canción para muchos autores: les recordó que podían hacerse grandes canciones retratando al barrio. Nada más y nada menos. Por otra parte, como describe el fenómeno producido en el barrio gardeliano tras el cierre del mercado, sin proponérselo la canción se anticipó a un futuro que estaba a la vuelta de la esquina: la reconversión o desaparición de fuentes de trabajo y la consecuente desocupación y exclusión social. Del mismo modo, sugería que ello tendría su correlato en las calles. Sin dudas la canción guarda importante relación con la corriente del rock argentino que años más tarde se denominará “rock barrial” o “rock chabón”.

Así, “Mañana en el Abasto” contribuyó a profundizar la tendencia del rock a señalar tanto la exclusión social en la ciudad como su lado vil. Es que las recurrentes crisis económicas, hiperinflaciones, desindustrialización e hiperdesocupación que se dieron en los siguientes lustros no dejarían de “dar letra” a los nuevos autores, muchos de ellos admiradores de Prodan. De esa forma, muchas veces se recurre a la imagen del deterioro urbano como medio para señalar problemáticas sociales.

23 Guerrero, Gloria: *La historia del palo. Diario del rock argentino 1981-1994*, Ediciones de la Urraca, 1995, pág. 160.

24 Luego de su muerte en diciembre de 1987, no pasó demasiado tiempo para que en las paredes de la ciudad comenzara a aparecer la leyenda “Luca not dead” o “Luca no murió”, que manifestaba la devoción de sus ex fans o de quienes no lo conocieron pero admiraban su música. Los recitales del grupo Sumo también adquirieron carácter mítico, y la tumba de Prodan en el cementerio de Avellaneda se convirtió en sitio de peregrinaje.

En 1988, la gran difusión alcanzada por el tema de Sumo coincide con la reivindicación de “la calle” como territorio a ocupar y como fuente de “saberes” en varias canciones. La calle aparece así en temas como “Vencedores vencidos”, de los Redondos (“Me voy corriendo a ver / qué escribe en mi pared²⁵ / la tribu de mi calle. / La banda de mi calle!”) y “Chico callejero”, de Rata Blanca (“Callejero, eres dueño de tus sueños / tu vida, tu libertad / sólo vos sabés / cómo y dónde se transa / que la calle, es tu verdad. // Callejero, nuestros sueños / nos convierten / en amos de la ciudad. / No podrán sistemas ni policías / arrancarte de tu alma ya / ese gusto de ser / un chico callejero”).

Por su parte, Fito Páez publica su “Canción de amor mientras tanto” (“hoy voy a salir a la calle / y voy a incendiar tus ciudades // y Luca ya se dio por muerto / por asco y por aburrimiento”). Luca también continúa reivindicando la pertenencia a la calle, al publicarse de manera póstuma una grabación casera del tema “Años” (clásico de Milanés), realizada junto a Andrés Calamaro. Allí se escucha a Prodan decir: “¿sos callejero vos? Bancatela”, modificación de la letra mediante. Es también hacia fines de esa década cuando comienza a circular el término “aguante”, ligado a la resistencia, al valor, al barrio, a la calle. Tiempo después hará su aparición en las letras.

c. Fin de fiesta en la ciudad de la furia

Para 1988 la primavera democrática hacía tiempo que había concluido, la economía tambaleaba y todavía faltaba lo peor. En ese contexto y dentro de la relación de amor/odio que siempre tuvo el rock con la ciudad, pocos se inclinaban a elogiarla.

La actitud ambigua hacia la ciudad es patente en el tema “En la ciudad de la furia”. Si bien Soda Stereo califica a Buenos Aires como “susceptible” y trata a la ciudad como a una dama, aclara que sólo encuentra lo que la une a ella “en la oscuridad”. Según esa mirada, a la población no le va mejor: “en sus caras veo el temor / ya no hay fábulas en la ciudad de la furia”. El mismo año Andrés Calamaro grababa “No me empujes”, que parece dar por concluida la algarabía posdictadura que se dio en las calles: “zapatos de gamuza, zapatos de charol / bailando al compás de la liberación / bailando en los rincones más dorados de la ciudad / bailando sobre la sangre de los demás”.

Suele afirmarse que la vigencia del rock como género se debe a que trae las noticias de hoy, lo que está pasando. El grupo Todos Tus Muertos lo confirma cuando en su álbum debut graba “Tango traidor”, donde describe descarnadamente una escena de Buenos Aires 1988: “Sigo vivo en Buenos Aires / sobrevivo y me falta el aire / no sé qué mierda esperan que haga con mi vida / ¿yo no trabajo para pagar mi comida?”.

25 Esta canción preanuncia la intensificación de la práctica del graffiti, sean estos de nombres de bandas o de temas relativos a ellas. Claudia Kosak señala que en los noventa el auge del rock barrial dio un particular sentido a estas prácticas, ya sea como promoción gratuita o como una forma de suscribir a una identidad grupal, ligada a tal o cual subcultura, de parte de los seguidores de una banda. Kosak afirma además que en la actualidad estos cubren la ciudad en tal grado que suelen llamar la atención de visitantes extranjeros. (Revista *UBA: Encrucijadas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, agosto de 2005).

Poco después exige “más libertad / más dinero”, y concluye: “Quieroirme del país / y despertarme mañana en otro lado / me voy silbando un tango de Carlitos: Mi Buenos Aires querido, / cuando no te vuelva a ver”.

Pese a la profundización del deterioro político y económico de 1989, que también golpeó a la industria discográfica, se destaca el álbum debut de Hermética. Además de una cruda postal del conurbano (“Desde el Oeste”), traía un tema de título sugerente, “Víctimas del vaciamiento”, en el que surge por primera vez en las letras el término “aguante”. Por otro lado, el tema “Están rompiendo todo”, del grupo Man Ray, describe los saqueos a supermercados: “Buitre está furioso, fue al supermercado / se encontró rodeado, todo remarcado. / Están rompiendo todo, se llevan hasta el carro / tiros en el aire, cuerpos en el barro”.

Ese año –en medio de saqueos, estado de sitio, ataque al regimiento de La Tablada con decenas de muertos y heridos, salida anticipada de un presidente, hiperinflación y crisis energética– Charly García publica “Suicida”: “Todo el mundo en la ciudad / es un suicida / y es la verdad. / Todo el mundo en la ciudad / tiene mil vidas / y es la verdad. // Todo el mundo sabe que no hay salidas / y es la verdad”.

A raíz de la crisis política y económica de 1989 muchos argentinos emigraron buscando mejores horizontes económicos.⁽²⁶⁾ Así como el exilio provocado por la dictadura tuvo su correlato en las letras de rock, esta nueva ola de emigración también lo tendría.

d. Los noventa: un cartel que dice “sígueme”

La década del noventa comienza con nuevo presidente y –otra vez– con pocos discos editados. Uno de ellos, de título realista, resulta paradigmático de la tendencia: *Tercer Mundo*, de Fito Páez. El álbum abunda en canciones con referencias a la ciudad. La tendencia anteriormente señalada a posar la mirada sobre realidades marginales se hace aquí evidente.

El disco arranca con “El chico de la tapa”, una especie de segunda parte de la canción “11 y 6”. Páez retoma así la historia de los niños que en 1985 vendían flores por el centro. Aquella primera parte pintaba a los protagonistas con cierto romanticismo: “Miren todos, ellos solos / pueden más que el amor / y son más fuertes que el Olimpo”, cantaba Páez a un interlocutor que incluía (casi) a “todos.”

Cinco años más tarde la canción contaba que la chica murió en un hospital y que él se dedica a robar a mano armada: “te para en la calle y si no le das te manda a

26 En 1989 Fito Páez, sin posibilidades de grabar su nuevo trabajo, anunció que se iba del país. El tema fue muy difundido por los medios, aunque finalmente su partida no se concretó. De todos modos, sobre el fin de la década no fueron pocos los músicos que abandonaron el país, como Roberto Pettinato (ex Sumo), Isabel de Sebastián (Metrópoli) y Daniel Melingo (ex Los Abuelos de la Nada y Los Twist).

guardar”. Además, ahora el muchacho porta una “22 en el bolsillo” de las drogas, vive “en el Docke”, lo persigue la policía y su madre es un “yiro”. Ya no había romanticismo.

El chico de la tapa ayer vendía flores en Corrientes
después perdió a su chica en una sala en algún hospital
y hoy amablemente y con una gran sonrisa en los dientes
te para en la calle y si no le das te manda a guardar.

Si la policía no lo trata muy decentemente,
si los camioneros no lo llevan hasta donde va
él se vuelve al Docke caminando muy tranquilamente
con la 22 en el bolsillo del papel de armar.

Hace algunos años pateaba la calle
haciendo La Paz y vendiendo postales.
El mundo está lleno de hijos de puta
y hoy especialmente está llena la ruta
no voy a morir de amor.

El chico de la tapa tiene algunos asuntos pendientes
su madre está de yiro y sus hermanos bebiendo en el bar
y el sábado a la tarde en la cancha se oye un solo grito:
Dock Sud ya tuvo un hijo y lo bautizaron Arsenal.

Y pasan los barbones, los snobs y los hinchapelotas
los tanques, las estrellas, las revistas y la Federal.
Y yo me río de todos en la cara son unos idiotas
un ángel me protege y me vigila en esta ciudad.

Yo siempre viví en la boca del diablo
naciendo, muriendo y resucitando.
El mundo está lleno de hijos de puta
y hoy especialmente está llena la ruta.
No voy a morir de amor
no voy a morir de amor
no voy a morir de amor
No, no, no, no.

Otras canciones de *Tercer Mundo* refieren a barrios por su nombre, entre persecuciones policiales y muertes. “Bode y Evelyn” cuenta que los personajes en cuestión escaparon de los “patrulleros de la muerte” y “recorrieron Pompeya toda la noche”. Páez también menciona barrios en “Carabelas nada”: “lo del tango es una idea / que me toca aunque no quiera / una chica sube a un taxi, / Caballito-Buenos Aires / muere un tipo en Mataderos, / un balazo en un aguante”.⁽²⁷⁾

Lo orillero y marginal pasa a ser así central en el tratamiento que el rock hace de la ciudad. No podría ser de otra manera: siendo el rock una música eminentemente urbana de intenciones o pretensiones “antisistema” y siendo constante el deterioro económico y social, el rock de los noventa necesariamente dará cada vez más espacio a ese tipo de imágenes, ligadas a la decadencia y la pobreza, cuando no directamente a la miseria.

27 Dentro de las casi 500 canciones seleccionadas durante la investigación, los tres barrios aparecen mencionados por primera vez; en términos generales, los barrios comienzan a ser mencionados con más asiduidad en los noventa, coincidiendo con lo que se dio en llamar rock barrial.

Una canción de Adrián Abonizio (grabada por Baglietto en 1990) aludía a la marginalidad del barrio de Constitución mientras descubría vestigios de la reciente campaña electoral:

Nunca andes solo por ahí
que te roban el corazón
(...)
Como la capa de un torero
roja y roja es Constitución
la viven gastando las babas del diablo,
la sangre del alcohol.
Y hay quien ve la luna
como por primera vez
enganchada en un cartel que dice:
"No habrá más penas"
enganchada en un cartel que dice:
"SIGANME".

Otra muestra de la creciente incorporación de los barrios porteños en las letras de rock es la inclusión de San Telmo en varias canciones. Es mencionado en "No te mueras en mi casa", de Charly García, y en "Sir Margarita Yourcenar", de Celeste Carballo, ambas de 1990. Tiempo después Los Fabulosos Cadillacs lo citarían en "Manuel Santillán, el León", cuya muerte a manos de la policía se convertiría en leyenda, "en un viejo bodegón de San Telmo".

El predominio de miradas sobre la ruindad urbana y la mención de barrios es muy visible también en el tema "En las calles de Liniers", del grupo Hermética, que en este caso incluye una detallada descripción:

En las mugrientas esquinas de Liniers pierdo los días
pues no me toca escapar.
El gran apego a lo ilusorio se refleja en las vidrieras
de un trucho centro comercial.

La idolatra populosa se dibuja en largas filas
para adorar y no pensar.
(...)
Sólo transmito lo que observo,
no es una invención de mi mente, no.
Esto acontece cuando contemplo el presente
en las calles de Liniers.
Mas cuando el sol, mi fiel testigo, da de lleno en el asfalto
y derrite el alquitrán
los fermentos nauseabundos de la basura estancada
entorpecen mi pensar.

Y la imberbe horda humana que desciende de los trenes,
desesperada y alocada
contamina mi cabeza y busco amarlos como sea
para no volver jamás.⁽²⁸⁾

28 Tratándose de Liniers, las "largas filas" parecen aludir a la iglesia de San Cayetano, aunque también podrían referir a templos evangelistas, que a comienzos de la década del noventa se abrían por toda la ciudad, especialmente cerca de las estaciones de trasbordo.

Al igual que la canción “No te mueras en mi casa”, mencionada antes, otros temas de la época dan un marco urbano al incremento del consumo de drogas observado por entonces, como “Blues de Buenos Aires” de la Mississippi Blues Band; “Cruzarás”, de Spinetta; y “Toxi taxi”, de los Redondos. Al mismo tiempo, empiezan a ser considerados algunos fenómenos urbanos que eran tabú. En “Sola en los bares”, Man Ray dedica una canción al travestismo (“no era hombre ni mujer / se transformaba”), una práctica que en 1991 iba haciéndose cada vez más notoria en la ciudad. La privación de la libertad es otro tema poco abordado hasta el momento. Attaque 77 lo hace en el disco *El cielo puede esperar*, cuando graba “Espadas y serpientes”, en el que un convicto saborea un sueño urbano: “yo volveré a las calles”.

Del mismo modo aparecen los chicos de la calle inhalando pegamentos, por ejemplo en “Botija rapado” (los Redondos, 1993) y en “Con el agua en los pies” (Los Caballeros de la Quema, 1993). Esta última canción es muy rica en imágenes urbanas; refleja especialmente el tradicional mal funcionamiento de la línea de trenes ex Sarmiento: “Caras curtidas, rabia de esperar / seis de la tarde estación Liniers / basura en las vías / hambre en las bocas / un día más de pelarse la piel / colgados de los trenes como mandriles”.

e. El cielo puede esperar. En la calle quiero estar. El rock barrial

En la primera mitad de la década del noventa se percibe entonces un incremento de las menciones a los barrios o al barrio, poco frecuente en épocas pasadas. En tal sentido, 1994 aparece como un punto de inflexión.

Memphis La Blusera había sido una banda pionera en cantarle al barrio y criticar a quienes lo abandonaban. En 1988 ya había grabado “Sopa de letras”, que censuraba a un viejo amigo que al irse a estudiar “al centro” se había vuelto un intelectual. Le cantaban:

¡Volvé al barrio!, en el 5
porque el barrio es más lindo.

Pero es recién en 1994 cuando se deciden a grabar “Mataderos blues”, un viejo tema y retrato del barrio que hacía tiempo no tocaban en vivo debido a que solía provocar peleas de puños en los recitales, entre seguidores de distinto origen barrial (el tema menciona al club Nueva Chicago). Al mismo tiempo, en la canción “Floresta”, Pajarito Zaguri (ex Los Beatniks) cantaba “Lacarra y Rivadavia / es el punto de reunión / ¡parece que en Floresta / nos gusta el rock and roll!”.

Otras canciones de aquel año describen situaciones marginales, sórdidas, que al mismo tiempo reflejan un sentimiento de pertenencia al barrio. Así, Rata Blanca publica

“En el Bajo Flores”, una semblanza barrial en la que no falta el recuerdo de la policía, las drogas, los monoblocks, el cementerio y la negativa de los taxistas porteños a viajar hacia esa zona. El protagonista finalmente celebra que esa realidad se mantenga igual: “Te agradezco que no cambies / te mantienes en el tiempo / son tus calles / un profundo sentimiento”.

Por su parte, *Ataque 77* publica “Héroe de nadie”, la historia de un delincuente herido por la policía o en un ajuste de cuentas, que no sabe si dejó su alma “en Ciudad Oculta o en Lugano 1 y 2”. El personaje era descripto como “Rey de las calles y la ciudad. / Héroe de nadie”. Otra canción del disco *Todo está al revés* relata una “Guerra en el complejo”: “demasiada tensión hay en el monoblock / no se puede evitar. / Guerra en el complejo habitacional”.

Mientras tanto, “Matador”, de Los Fabulosos Cadillacs, se convertía en un gran éxito. El protagonista se presentaba como nacido en Barracas y afirmaba que lo llamaban “el Matador de los 100 barrios porteños”, mientras recordaba la reciente muerte de Manuel Santillán a manos de la policía (en el disco anterior, ya citado).

Estas canciones eran sólo indicios. El fenómeno más importante de aquel año fue la aparición del grupo 2 Minutos y su disco debut, *Valentín Alsina*. El tema homónimo era toda una presentación en sociedad:

Nosotros venimos
del sur de la ciudad.
Un barrio de leyenda tango y arrabal.
Nosotros venimos de un barrio
de un barrio industrial.
Tenemos algunos bares
con sus típicos borrachos
y algunos linyeras
pidiendo algo que morfar.

La ciudad, específicamente la calle, se convierte claramente en territorio de pertenencia y de disputa. En “Pelea callejera”, 2 Minutos cantaba:

Una banda venía por la calle
y la otra por la vereda
uno de ellos boqueó
y la pelea se armó.
Relucían las cadenas,
relucían las navajas.
Un disparo de una 22
en el lugar se escuchó
la policía acudió
al instante al lugar.

Otro de sus temas, uno de los más antiguos, “Arrebato”, describe esa situación: “no vayas muy confiado por la calle / porque de repente puede pintar / un arrebato por la noche / un arrebato en la ciudad”. En otra canción, “Ya no sos igual”, criticaba a un

amigo por haberse hecho policía, pero también por haberse ido del barrio. Sentenciaba: “Carlos se vendió al barrio de Lanús”.

La pertenencia al barrio⁽²⁹⁾ a rajatabla (y el enfrentamiento con barrios vecinos), el kiosco de la esquina (con su inseparable cerveza), la persecución policial y el “aguante” tanto ante la policía como en las canchas de fútbol son temáticas exaltadas por 2 Minutos. Todo tiene a “la calle” como principal escenario. 2 Minutos introduce de esta forma las principales líneas temáticas referidas a lo urbano que serán adoptadas por lo que se dio en llamar “rock barrial” o “rock chabón”.

Acerca del desarrollo de esa corriente del rock local, Pablo Semán afirma que en los noventa “el rock ensanchó su margen y se popularizó (...) los jóvenes armaron un circuito musical del que participaba gente del Gran Buenos Aires y de los barrios pobres de la Capital, y al que se agregaron, en los peores momentos de la crisis económica de fines del noventa, los jóvenes de las clases medias”.⁽³⁰⁾

Esa corriente estilística se volvió predominante en el rock argentino. Parte de ese crecimiento suele atribuirse a operaciones de marketing, pues la fórmula que exacerbaba la sordidez mostró muy buenos resultados. Pero no es menos cierto que, conforme se deterioraba el marco social que intentaban reflejar aquellas canciones, más se inclinaba el gusto de los jóvenes hacia el “rock barrial”. Por otra parte, quizá ese predominio se relacione con los efectos de la globalización: cuanto más se hacían sentir sus efectos, más “microlocales” se volvían las letras.

f. Se viene el estallido

Volviendo al tema de las miradas predominantes sobre la ciudad, con rock barrial o sin él, el rock argentino continuará utilizando las imágenes urbanas para describir o denunciar otras realidades, menos urbanísticas o arquitectónicas y más sociales, como ya lo venía haciendo.

Hacia la segunda mitad de la década proliferan las canciones de este tipo. Los Fabulosos Cadillacs publican “Paquito”, que cuenta el drama del sida en una humilde zona del conurbano, e Illya Kuryaki and The Valderramas, el tema “Remisero”, una fábula surrealista sobre un oficio que con el incremento de la desocupación se extendía cada vez más. Mientras, Los Caballeros de la Quema graban una postal bonaerense, “¿Qué pasa en el barrio?”, donde a la manera de “Mañana en el Abasto” desfilan por los ojos del observador problemáticas como el aborto o la violencia familiar. Por su parte, Fito Páez escribe y graba “Cadáver exquisito”, donde también aparece el pago chico: “vengo

²⁹ En 1994, la exaltación de la pertenencia a un barrio hacia un tiempo ya que se reflejaba en los recitales. Importadas desde las canchas, las banderas con nombre de barriadas decoraban los encuentros.

³⁰ Pablo Semán, suplemento “La cultura argentina hoy”, *Página/12*, Buenos Aires, 18 de marzo de 2006, pág. 3.

de un barrio / tan mezquino y criminal / quizá te quemé, quemé, quizá / si de nada sirve vivir / buscás algo por qué morir”.

La canción “Sobaco ilustrado”, del grupo Malón, incluía el drama del desempleo sufrido por un ex convicto:

Clarín bajo el sobaco mufado de andar
dispuesto a esclavizarme
fieros antecedentes ya quedaron atrás
manchando mi esperanza, y como vaca en viaje
llegué a Constitución, la selva me esperaba.
Es mi sustento, es lo que yo quiero conseguir
no quiero cuentos, la tumba ya no es para mí
ya sé, no es buen momento para el labrador
que busca andar derecho.
Chorear no me gustó, Caseros y Devoto es
lo que me quedó.

Un claro ejemplo de crítica social mediante la descripción de situaciones urbanas se da en la canción “El imbécil”. Allí León Gieco se vale de un nuevo fenómeno para cuestionar la crisis y la indiferencia de algunos: los limpiadores de parabrisas y chicos de la calle de los semáforos, “que piden para no trabajar”:

Sos de los que quieren que los chicos estén pidiendo guita y comida en las calles.
Cerrás las ventanillas de tu auto falo, cuando los chicos te piden un mango.
Cuidado Patri, guarda Ezequiel, cuidado el bolso con cosas de valor.
Cuidado Nancy, poné el brazo adentro, de un manotazo te sacan el reloj.
(...)
Sos un imbécil que a los chicos culpás de la pobreza y la mugre que hay.
Que nunca te echen, rogale a tu Dios, porque en el culo te pondrás ese auto.
No quiero que me limpien el parabrisas porque está limpio y lo van a ensuciar.
No quiero que me pasen esa estampita, de alguna iglesia la habrán ido a robar.

Las canciones que cantan a la ciudad ruin y utilizan el marco urbano para describir situaciones sociales son innumerables. Una de ellos es “Homero”, del grupo Viejas Locas, de Villa Lugano, que sitúa en un barrio de monoblocks a un obrero de la Buenos Aires de 1999:

Cuando sale del trabajo, Homero viene pensando
que al bajar del colectivo, esquivará algunos autos,
cruzaré la avenida, se meterá en el barrio,
pasará dando saludos y monedas a unos vagos.

Dobla en el primer pasillo y ve que va llegando,
y un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho.
Dice que está muy cansado y encima hoy no pagaron
imposible bajarse de esta rutina y se pregunta: “¿hasta cuando?”.

En *Momo sampler*, el último disco publicado por los Redondos (2000), los autores apelan al barrio de Constitución y a una gran cuota de ironía para, en el tema “Sheriff”,

describir una situación social que se volvía insostenible y al mismo tiempo impugnar a una dirigencia política que, muy lejos de solucionar los problemas, los agravaba:

(...)
Son tres tiros a un peso
y la guita es miel...
Sos como un fuego en un cañaveral
(un kamikaze que ameniza la función...)
Tarde en la noche... Plaza Constitución
hay sangre rancia de Tramontina tajeador.
(...)
Sheriff! Sheriff!
ladrá! ladrá y mordé!
No permitas que pise mierda en mi jardín.

No tienen norte, no tienen salvación
hacé el trabajo y redimilos, por favor.
Que se mejoren allá en la eternidad...
(partiles el buñuelo y quitá mi pena así)
(...)
Sheriff! Sheriff!
meté bala, por favor!⁽³¹⁾
Sheriff! Sheriff!
con tu gracia criminal
empezá ya la puta cosa y sé feroz...
(...)
Es un rebaño de rehenes tu porción
con un infierno en cada esquina y sin control.

Extremando esta tendencia a retratar la cruda realidad, el grupo Jóvenes Por-dioseros graba la canción “Cuando yo me muera”, en la que el protagonista realiza un particular pedido a sus eventuales deudos: “quiero que aspiren y tomen cerveza / y que me entierren en Lugano 1 y 2”. En otro tema del mismo año cantaban:

Tengo poca plata para hotel,
yo tengo una guitarra y un papel,
y voy borracho,
estoy borracho,
por la ciudad,
y voy borracho,
siempre borracho,
por la ciudad.

Mientras tanto, el grupo Intoxicados, en su primer disco (*¡¡Buen día!!*, 2001), describe a Lugano y sus monoblocks como “un gran camping”, sin olvidarse de “la yuta”:

Yo vivo en un gran camping con carpas de cemento
una arriba de la otra, acá nada es secreto
acá todo se sabe y mis amigos lo vieron
acá todo se sabe, es que siempre hay alguien despierto.

31 El término parece aludir a Carlos Ruckauf, en ese entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, quien en la campaña electoral de 1999 que lo consagró como tal había afirmado que era necesario “meter bala” a los delincuentes, generando una polémica alrededor de la política de “gatillo fácil”.

Y cuido por las noches que todo ande correcto
y si me acerco a algún auto me mandan un patrullero.

Sólo tenés que RESISTIR, RESISTIR...

Este camping nunca duerme, siempre está en movimiento
tengo kiosco y tengo amigos a la hora que yo quiero.
Mis vecinos me saludan, son todos tipos buenos
no les importa lo que hago si yo a ellos los respeto.
Pero vivir acá no es fácil, no hay que hacerse el cheto
aguantarte que te afanen o que la yuta te lleve preso.

Sólo tenés que RESISTIR, RESISTIR...
Sólo tenés que RESISTIR, RESISTIR...

Luego de la crisis de 2001 el grupo El Otro Yo publicaba “Calles”, tema en el que aparecen literalmente la exclusión social y una fotografía del clima social poscaerolas:

cantando a la gente
que duerme en la calle!
¡están tan fríos!
abrigados sólo con cartones.
¡están matándonos!

no pierdan la fe.
si un Che nuevo no aparece
a mostrarnos el camino.
arma la rebelión
para que las cosas sí sucedan
y destraben la justicia
¡al fin, al fin, al fin!

En su segundo disco *No es sólo rock and roll*, del año 2003, Intoxicados insiste con otra semblanza barrial de Lugano en el tema “Una vela”:

No te asustes por lo que te cuento
Pero en mi vecindario todo esto es cierto
Todos tienen fierros, la yuta tiene miedo
Entonces tiran sin preguntar primero
Y esquivando balas en mi bicicleta
Voy a casa de mi puntero a buscar mi hierba.

Como se ha visto en el caso de Liniers, las estaciones cabeceras de tren parecen ser las preferidas a la hora de describir la pobreza en las calles. Así lo hace el grupo Villanos en “Dios es argentino” (2004):

Oíd mortales la casa está en orden
El paraíso se vende en Plaza Once
Soy un extraño en mi propia tierra
No se oye el ruido de rotas cadenas.

Pensé que estaba en el fin del mundo
Y desperté en Constitución perdiendo la razón
Alguien se escapó.

¡Dios es argentino! y se mudó ¡no sé qué pasó!
¡Dios es argentino! y se rajó
Y atiende en Europa
Y en Yanquilandia ¡felices Pascuas!

También el grupo Las Pastillas del Abuelo recurre a los barrios de las estaciones cabeceras de transporte. El disco *Por coleccionista* (2005) trae el tema “Oscarcito”, una suerte de autobiografía de un chico de la calle:

Esta noche es en Constitución
otras tantas aguanto en Retiro
yo prefiero no tener colchón
a que un cura se pase de vivo conmigo.

El último disco de Bersuit Vergarabat (*Testosterona*, 2005) también es prolífico en imágenes de ese tipo, cuando describe la vida de los habitantes de la cuenca del río Matanza (“En la ribera”) o a los niños cartoneros por la calle en “Andan yugando”:

Cuando Corrientes corta la luz
los ves yirando de cartoneros
Cuando es la hora del delantal
estos chiquitos están pidiendo
lo que le sobra a esta sociedad
(...)
Estos pibitos la tienen clara
Ley de la calle es su verdad
Andan detrás de los imposibles
llevando carros a contramano
(...)
Bajo este cielo hay un infierno
para los pibes de esta ciudad
Vamo' a ayudar a estos atorrantes
para que salgan de ese lugar, de ese lugar

Finalizando, otra vez el grupo Intoxicados, en su último trabajo (*Otro día en el planeta Tierra*, 2005), publica canciones que muestran al barrio de Lugano, en las que no faltan los inmigrantes de países limítrofes, tema poco tratado por el rock. “Te la vamos a dar” apela a una identidad argentina y barrial al mismo tiempo.

Se hace el canchero porque tiene fierro
porque tiene fierro no tiene cerebro
anda diciendo que su banda tiene aguante
poniéndole un caño en la cabeza
a un laburante.
Mis amigos paraguayos con su faca en la cintura
te buscan porque saben que sos pura basura
armás quilombo, atrás la yuta
y se llevan a los pendejos que no tienen la culpa.
No me gusta que cualquier tarado ande dado vuelta
haciendo bardo en nuestro barrio
yo te digo hermano no te hagas el mexicano
esto es Argentina esto es Lugano.
Te la vamos a dar
el día menos pensado.

Para concluir basta con reiterar que la ruindad urbana y la pobreza son los temas predominantes del rock en los últimos años. Celeste Carballo es quien echa un manto de piedad sobre la ciudad cuando en 2004 les recuerda a quienes abandonaron Buenos Aires por Nueva York, buscando un destino mejor, que...“Buenos Aires no tiene la culpa”.

Segunda parte
Otras relaciones del rock y la ciudad

Alza tu voz: rock y lengua

Gabriela Franco

Inglés vs. castellano

Como se ha señalado en un comienzo, uno de los hechos que sirven para señalar el origen del rock argentino es la utilización del castellano en la composición de las letras. Hasta mediados de la década del sesenta se pensaba que el inglés era “mejor” a la hora de componer letras de canciones de rock y que la lengua vernácula, en cambio, era “mersa”. Esta concepción aparecía incluso en los medios de la época, como la revista *Tía Vicenta*. Es decir, en ese entonces estaba extendida entre los hablantes (y no sólo entre los músicos, como se ve en la cita de *Tía Vicenta*, una revista de humor político destinada a un público amplio y diverso) una representación negativa del castellano en oposición a la lengua inglesa, que resultaba prestigiosa, por lo menos a la hora de cantar rock.

Hay dos circunstancias que sirven para explicar –al menos en parte– esta actitud hacia el castellano. Por un lado, el origen anglosajón del rock acreditaba al inglés como la lengua “natural” para ese sonido. De hecho Los Gatos Salvajes comenzaron cantando en inglés y llamándose The Wild Cats, nombre que tradujeron cuando llegaron a Buenos Aires y estaban a punto de grabar el primer simple. La utilización del inglés en los orígenes del rock argentino ofrece algunos casos llamativos. Es destacable, por ejemplo, que un clásico del cancionero del rock local como “Profecías”, de Vox Dei (en *La Biblia*, 1971), haya sido compuesto originalmente en inglés y luego traducido. Relata Willy Quiroga, en una entrevista realizada por Ezequiel Ábalos,⁽¹⁾ que la primera versión de ese tema se llamaba “Poor Old Peter”. Lo mismo ocurrió con “Bitter Sugar”, que después fue “Azúcar amargo” (grabado en simple en 1969) y con la segunda parte de “Libros sapienciales” (*La Biblia*). También el “Tema de Pototo” del primer simple de Almendra (1968) fue compuesto originalmente en inglés, aunque la versión final no es una mera traducción sino que agrega algunos elementos nuevos.⁽²⁾

1 Ábalos, Ezequiel, *Historias del rock de acá*, AC Editora, Buenos Aires, 1995, pág. 79.

2 Berti, Eduardo, *Crónica e iluminaciones*, Editora 12, Buenos Aires, 1988.

Otra circunstancia que permite explicar la actitud negativa hacia la propia lengua es que el español cantado estaba ligado a producciones musicales de las que estos jóvenes rockeros querían tomar distancia: por un lado, el tango, respecto del cual lo que realmente existía era una brecha generacional más que musical: se trataba de la música que escuchaban los “viejos” y por lo tanto quedaba del lado de la tradición y las ideas conservadoras (todavía faltaba que pasaran algunos años para que los rockeros pudieran “escuchar” el tango). Por otro lado, los productos de El Club del Clan y La Escala Musical. Sobre la necesidad de diferenciarse de estos exponentes, Spinetta cuenta: “Hasta ese momento cantar en ese idioma [el inglés] era una forma de mantener lo nuestro en un estado *underground*, por decirlo así. Lo otro era El Club del Clan, basura pura. Entonces una forma de conservar una especie de estadio de calidad era cantar en el idioma de Los Beatles y de los grupos que tenían esa onda”.⁽³⁾

Es cierto que entre los nuevos rockeros y los productos que ofrecían los emporios de la música de entonces, no había una división absoluta: Los Gatos Salvajes participaron en alguno de los programas de La Escala Musical, y también Almendra y Manal tocaban en los bailes, junto a Johnny Tedesco u otras figuras de ese tipo. Sin embargo, la diferencia existía y era de principios: las producciones musicales de esos programas de televisión eran generalmente copias calcadas del rock and roll norteamericano. Ben Molar cuenta que cuando el mexicano Ricardo Mejía se incorporó a RCA, “le propuse grabar doce éxitos mundiales que seleccioné especialmente y le sugerí, inclusive, el nombre de algunos muchachos que podían emular a Elvis Presley o Paul Anka. Él aceptó, y yo hice la versión castellana de los hits”.⁽⁴⁾

Por otra parte, el público argentino estaba acostumbrado a las traducciones. De hecho, el mismo nombre “The Beatles” aparecía traducido como “Los Grillos” en las ediciones locales de algunos de sus primeros discos. Y los títulos de sus simples y long plays, así como los de sus temas, también estaban traducidos, provocando en algunos casos distorsiones de todo tipo, como el sintético “Frutillas” por “Strawbery Fields For Ever”, la interpretación particular de “Can’t Buy Me, Love” en “El dinero no puede comprar mi amor”, o el supuestamente literal “Por favor yo” del disco *Please Please Me*, que termina perdiendo el ambiguo sentido original.⁽⁵⁾

Cantar en la propia lengua

La introducción del castellano en el rock es entonces un acontecimiento que marca un cambio de actitud hacia la lengua, y que queda también demostrado por los primeros éxitos del cancionero del rock (otra vez recordamos las 250.000 copias vendidas de “La

3 Díaz, Juan Carlos: *Martropía. Conversaciones con Spinetta*, Aguilar, Buenos Aires, 2006, pág. 166.

4 www.magicasruinas.com.ar.

5 Se conoce también una edición uruguaya de “A hard day’s night” titulada “Qué noche la de aquel día”.

balsa”) y por el crecimiento sin pausa que tuvo el movimiento desde entonces hasta nuestros días. La resistencia a cantar rock en castellano había quedado atrás.

Entre los testimonios de la época, es frecuente encontrar distintos relatos acerca de cómo impactó en cada uno de los protagonistas la incursión del castellano en el rock. En esas historias aparece con insistencia la influencia que unos tuvieron sobre los otros, una suerte de fenómeno en cadena producido a partir de la escucha de alguna otra banda que cantaba en castellano o incluso a partir de las conversaciones que se daban en los encuentros en bares o recitales. Spinetta lo explica así: “[Cantar en inglés] era un modismo de la época que se cambió en cuanto vislumbramos que nosotros no estábamos solos en el asunto; la elección de cantar en castellano fue entonces fundamental”.⁽⁶⁾

En el caso de Vox Dei, cuenta Quiroga que ese paso del inglés al castellano ocurrió después de un show en el Teatro Payró: “Cuando nos vamos al camarín viene un flaco, muy flaco, que nos dice: «Loco, la banda suena un montón, pero ¿por qué teniendo todo el idioma a su disposición cantan en inglés?» Era Luis Alberto Spinetta. (...) Automáticamente ese día mientras volvíamos en tren empecé a hacer la traducción de «Bitter Sugar». (...) A partir de ese día cantamos todos los temas en castellano”.⁽⁷⁾ A pesar de la lucidez de Spinetta, él mismo en esa época cantaba algunos temas en inglés: sobre otro encuentro en el Payró, Spinetta cuenta que al finalizar el show “se armó una polémica” y de ese modo “llamamos la atención de varios, entre ellos Kleiman”, a quien entonces invitaron a un ensayo. Cuando Kleiman fue a presenciarlo cantaron “¿A dónde vas, Mary Sue?”, un tema en “un inglés medio sanateado”. Y continúa Spinetta: “Ahí Kleiman planteó: ¿en castellano o en inglés?”. Y finalmente grabaron en castellano.

Por su parte, Miguel Cantilo también cuenta que “cuando salieron Los Gatos empecé a sacar sus temas en el tocadiscos y a componer en castellano”.⁽⁸⁾ Y Litto Nebbia, a su vez, se hace cargo de esa épica: “Cuando nosotros empezamos a vender con los discos, desde ese día nadie más grabó un disco en inglés, ni en francés, ni en italiano, en la Argentina (...). Desde ese día nadie más se animó a grabar un disco en inglés”.⁽⁹⁾

Anécdotas de ese tipo son frecuentes. Así lo cuenta Gustavo Santolalla: “Cuando grabo esos dos temas en inglés, recién estaba saliendo Almendra. Y por primera vez, salvo Los Gatos, que no me terminaban de convencer, igual que mis propios temas en español, escucho música cantada en castellano”.⁽¹⁰⁾ La cita es elocuente en dos sentidos: Santaolalla ya estaba componiendo canciones en castellano, pero todavía no se autorizaba a cantarlas ya que él mismo aún no les daba crédito; y además su afirmación de que Almendra fue la primera música cantada en castellano que escuchó deja fuera de

6 Díaz, Juan Carlos: op. cit., pág. 167.

7 Ábalos, Ezequiel, op. cit., págs. 79-80.

8 Idem, pág. 124.

9 Grinberg, Miguel, *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Distal, Buenos Aires, 1993, pág. 62.

10 Idem, pág. 115.

esta categoría a todas las otras producciones que estaban saliendo en aquella época a partir de programas musicales televisivos, en los que—como ya se ha dicho—había temas cantados en castellano pero que eran traducciones de éxitos de afuera o letras hechas con un fin netamente comercial.

Por otro lado, se encuentran muchos comentarios que indican que los productores musicales ya estaban incitando a la creación de música en castellano, ya que no les había pasado desapercibido el éxito de ventas de *La balsa* y que esa “imposición” comercial también llegaba a sectores ajenos al círculo *beat*: en la revista *Pinap*, en 1968, queda consignado este fenómeno como una moda del momento cuando allí se señala que en su último disco, “el correcto Donald, según la última de las súper ondas, canta en castellano”.⁽¹¹⁾

Otra vez Santaolalla es quien confiesa que Ricardo Kleiman “ya venía «oliendo» la cosa” cuando, luego de escuchar el material que le había llevado, le propuso: “¿Y por qué no hacés esto mismo, pero en castellano?”. Santaolalla contestó: “¡No, en castellano no!”, y se guardó la copia. Esto fue en 1967. Un poco más tarde, cuando dio una prueba con Fernando Falcón (que resultaría ser socio de Kleiman) lo hizo en inglés y Falcón pidió algo en castellano: recién entonces se animaron a tres temas en castellano que ya tenían compuestos, y poco más tarde Arco Iris grababa su primer disco.

Más allá de esta incitación por parte de productores, se puede decir que en ese primer momento el cambio del inglés al castellano fue un gesto que provino claramente de parte de los mismos hablantes, sin apoyo de una política cultural implementada desde el Estado, aunque ciertamente avalado por las discográficas, que vislumbraron un espacio para agrandar su negocio. Recién en 1982, en el contexto de la guerra de las Malvinas, la reivindicación del acto de cantar en nuestra lengua se planteó como una regla impuesta desde el aparato del poder; se constituyó así en una política lingüística ejercida desde el Estado, aunque ciertamente no muy planificada. También nos anticipamos a señalar que la aparición de bandas que volvieron al uso del inglés (Sumo, Los Pericos, etc.) puso nuevamente este tema en el debate durante algún tiempo.

Entre el “tú” y el “vos”

Decididos a cantar en castellano, la cuestión fue entonces qué variedad del castellano habrían de utilizar. Como primera particularidad, los compositores se enfrentaron al dilema entre el uso del “tú” propio del habla española y el voseo típico de la Argentina. Por supuesto, no eran plenamente conscientes de esta disyuntiva, así como tampoco eran completamente conscientes de que estaban sentando las bases del rock argentino.⁽¹²⁾

11 *Pinap*, N° 5, Sección informativa, citado en Pintos, Víctor, *Tanguito*, Planeta, Buenos Aires, 1993, pág. 202.

12 “En la época de «A estos hombres tristes» [1969] yo todavía no había pensado en optar entre «tú» y «vos».” Spinetta, en Bertí, Eduardo: op. cit.

Durante los primeros años, este dilema se resolvió unánimemente por el “tú”. El repaso de las letras de los inicios muestra que en las canciones en las que se utiliza la segunda persona del singular –que son muchas– se prefirió siempre la forma “tú”. Así ocurre en las canciones de Los Gatos Salvajes y de Los Gatos, en el primer simple y en el primer disco de Manal, en los primeros simples y en el primer disco de Almendra y en el primer disco de Arco Iris. Incluso en los títulos de Los Shakers –cuyas canciones eran en inglés pero los títulos estaban en castellano– aparece sólo la forma “tú”.

Uno de los motivos de esta elección es el que señalan Jorge Warley y Guillermo Toscano y García: para los músicos argentinos, el español peninsular funcionó “como variedad lingüística prestigiosa y, fundamentalmente, poética”.⁽¹³⁾ En efecto, la batalla librada en esos primeros años estuvo abocada a la conquista que significaba cantar rock en castellano, y si este era un gesto audaz, es probable que los músicos hayan acudido a la variedad que percibían como más legitimadora para contrarrestar el impacto. En todo caso, se trató de una elección no completamente consciente, pero que dejó para un segundo tiempo la pelea por ganar terreno para la versión más local.

Repasando entonces la discografía oficial del rock podemos afirmar que no hay ningún registro anterior a 1970 de la utilización del “vos” en las letras de este cancionero. Sin embargo, si tomamos en cuenta algunas producciones previas o marginales a este conjunto, encontramos un antecedente significativo. En efecto, en un simple de 1968 de Tanguito se utiliza el “vos”. Se trata de “La princesa dorada” (con música de Tanguito y letra de Pipo Lernoud), incluido en su primer simple, de título homónimo, que está firmado con el seudónimo Ramsés VII: “Cuando la princesa habla / vos la oís en tu mente”. Esa aparición es aislada de por sí y dentro de la obra de Tanguito, ya que ni en su composición anterior, “Mi Pancha”, de 1963, ni en su disco posterior, *Tango*, se utiliza esta forma de la segunda persona; por el contrario, en este último disco son varias las composiciones realizadas con la forma “tú”.

Fuera de ese caso de la “prehistoria” del rock, el uso del voseo aparece entonces en 1970 y son varios a la vez los que se animan a utilizar esta forma local.

Como si ya desde el título se estuviera respondiendo a este dilema, el primer tema de Almendra en el que aparece el “vos” se titula “Mestizo”. La canción está en el simple que también incluye el tema “Hermano perro”, y es de Edelmiro Molinari: “voy al sol y cuando esté seco / iré como polvo por el aire hasta vos / porque soy mestizo”. El tema que completa el simple, en cambio, vuelve al uso del “tú” (“Tira, tira, tira, hermano perro”). La aparición de la forma local en “Mestizo” es de todos modos una excepción dentro de las composiciones de la banda, ya que en el disco posterior continúa el uso del “tú” en todos los temas en los que se apela a la segunda persona del singular.

13 Warley, Jorge y Guillermo Toscano y García, *El rock argentino en cien canciones*, Colihue, Buenos Aires, 2003.

Manal también comienza a utilizar el “vos” en 1970. El disco homónimo a la banda abre con un tema que se ha convertido en un clásico: “Jugo de tomate”. Allí la letra se vuelca completamente al uso del “vos”. Una línea de ejemplo: “Si querés triunfar con las mujeres / tener muchas que lloren por vos”, y mantiene esa misma tónica en toda la canción.

En cuanto al disco *Caliente* de Vox Dei (1970), la forma rioplatense aparece en cuatro temas, aunque en tres de ellos se alterna el uso del “vos” y del “tú” dentro de la misma canción: “Compulsión” (“compulsión, *sos* mi esperanza”), “Canción para una mujer (que no está)” (“*sos vos*, mujer, que no estás”, y en la misma canción “*dímelo*, destino”), “Quiero ser” (“*déjame* por una vez / gritar que al fin / significo en *vos*”) y “No es por falta de suerte” (“*arráncate* el disfraz y muéstrate tal como *eres* (...) de cada cara *sacás* un algo / por uniforme *usás* camiseta”).

Moris también empieza a utilizar el “vos” en aquel año. En *30 minutos de vida*, ya encontramos ese uso en “El oso” (“*Conformate*, me decía un tigre viejo”). En “De nada sirve” se vale de las dos formas de la segunda persona: “*Trata* de hacer la prueba de parar las maquinitas / las maquinitas que llevas dentro de *ti* / y fijarte qué es lo que pasa”, y en esa extensa letra luego predomina el uso del “vos”: “*tenés* que vivir, *tenés* que sufrir”, etc.

Arco Iris también introduce el voseo en *Blues de Dana* (1970). Ya en el tema que da título al disco, dice: “si es que estás ahí / *grítame* de una vez / *decime* adónde voy / *contame* cómo soy”. Y tres composiciones más de ese disco apelan a esta forma de la segunda persona, en algún caso en alternancia con el “tú”.

En algunas de estas primeras apariciones se trata simplemente de la utilización de formas verbales cuya acentuación es la marca que define la elección entre “tú” y “vos”, como ocurre con “sacas/sacás”, por ejemplo; pero en la mayoría de los casos aparece directamente el pronombre “vos” o formas morfológicas particulares del castellano local, como “sos” o “tenés”. De un modo u otro, los primeros pasos del “tú” al “vos” se dan entonces en 1970, y poco a poco el voseo se irá convirtiendo en la forma más utilizada en las letras de rock.

Podemos encontrar diversas explicaciones –posiblemente todas parciales– para este cambio de una forma a otra. Como decíamos al principio, en un primer momento la pelea consistió centralmente en cantar en castellano. De modo que la utilización de la forma “tú” era de algún modo más legitimadora, como una forma de graduar el gesto de provocación que ya implicaba la idea de cantar en castellano un ritmo foráneo.

A partir de la década del setenta, entonces, el voseo se va instalando en las letras hasta llegar a ser la forma predominante en nuestros días.⁽¹⁴⁾ Sin embargo, en el camino ha habido idas y vueltas, y algunos casos en los que el “tú” permaneció como forma predilecta.

En el caso de Luis Alberto Spinetta, cuya obra atraviesa las cuatro décadas de rock argentino, podemos observar un movimiento singular respecto de la elección de una u otra forma de la segunda persona. Como se ha señalado, en su primera etapa con Almendra predomina el uso de “tú”, y es difícil encontrar alguna apelación al voseo. Con Pescado Rabioso, en cambio, la forma “vos” se vuelve frecuente (aunque no absoluta). Se puede conjeturar entonces que el salto estético-musical que implicó el paso de una banda a otra tuvo su correlato en el plano de la lengua. El propio Spinetta lo explica así: “En la época de Pescado yo empecé a hablar como los rockeros de entonces («quiero destruir la mierda de mi gran ciudad») y mal podía usar el «tú». Nos parecía castizo, nos parecía bolero. Había que usar el «vos» [...] Los inconvenientes empezaron a surgir cuando dejé de hacer letras descriptivas y empecé a nombrar a la mujer o al amigo, a hablar con ellos. Cuando me decidí a utilizar el «vos», entonces hasta busqué letras para poder expresarme así. Pero en los últimos tiempos por ahí hasta volví al «tú» [...] aunque sin usar el pronombre, con los verbos conjugados, porque llegué a pensar que a veces hay que explotar el idioma más allá de los usos locales”.⁽¹⁵⁾ En efecto, luego de la experiencia de Pescado y de varias composiciones de Jade —en las que se mantiene la alternancia entre las dos formas—, Spinetta se ha volcado hacia la forma “tú”: desde *Pelusión of milk* hasta *Para los árboles*, la mayoría de las canciones que utilizan la segunda persona optan por la forma castiza y sólo aparecen uno o dos temas en cada disco donde asoma el voseo; y en su último disco, *Pan*, directamente no aparece el “vos” en ningún tema. También es observable que en muchos casos aparecen formas verbales que valen tanto para el “vos” como para el “tú” y, tratándose de Spinetta —quien se ha detenido a reflexionar sobre este aspecto, tal como lo explicita en el reportaje citado y tal como queda evidenciado en el cuidado de sus letras—, esta elección no parece arbitraria, sino más bien una solución deliberada al dilema que proponen las variedades del castellano.

La obra de Charly García oscila entre las dos formas. Tanto en los discos que grabó con Sui Generis, *La Máquina de Hacer Pájaros* y *Serú Girán*, como en el resto de sus producciones, lo que predomina es la oscilación de una forma a otra entre tema y tema, o muchas veces dentro de una misma canción. Se puede señalar una leve prefe-

14 Eduardo Berti, siguiendo la periodización marcada por Miguel Grinberg, describe cada etapa según el predominio de una u otra forma pronominal. En relación con el tema que nos ocupa, sostiene: “El ciclo I del rock argentino [1965-1970] fue el del «tú», así como el II [1971-1976] el del «vos», ya que los pioneros del rock en castellano utilizaban una suerte de «español neutro» que recién a partir de los setenta dio cabida a un lenguaje más callejero, más «real» si se quiere, donde además del «voseo» cabía el argot juvenil”. (Berti, Eduardo: *Rockología. Documentos de los 80*, Beas Ediciones, Buenos Aires, 1994, pág. 42.)

15 Berti, Eduardo: *Crónica e iluminaciones*, op. cit., págs. 40-41.

rencia en los primeros discos por la forma “tú”, que se vuelve menos frecuente a partir de *Yendo de la cama al living* y sobre todo de *Clics modernos*; pero lo más llamativo es la convivencia del “vos” y el “tú”. Es probable que en la mayoría de los casos lo que García privilegie sea el acento de la frase musical. Un buen ejemplo es el tema “Yendo de la cama al living”, en el que las formas “podés” y “puedes” se alternan y la elección de una u otra permite hacer coincidir el acento musical con el acento gramatical.

Observando la producción de Páez, llama la atención la ausencia total de la forma “tú” en sus primeros dos discos. En los siguientes, aparecen tanto el “vos” como el “tú”, incluso a veces conviviendo en una misma canción. La utilización de una u otra forma no parece obedecer a ningún patrón especial. En algunos casos, se puede argüir una razón rítmica puntual, pero sólo en algunos casos, y tampoco en ellos esa solución es la única alternativa. Pensando en la comercialización internacional y el mercado latino en particular, tampoco se pueden hacer especulaciones, ya que en el disco *Tercer mundo*, grabado cuando Páez ya había conseguido una importante llegada en América Latina, predomina casi exclusivamente la forma vernácula. Y en *El amor después del amor* también rige el voseo (aunque hay dos temas con la forma “tú” y otro en el que alternan las dos variantes). Por el contrario, en *Circo beat* predomina el uso de “tú”, pero tampoco aquí es absoluto: se cuelan algunos voseos y un tema en el que se da la oscilación entre las dos formas. En *Abre* vuelve a predominar la segunda persona ibérica y en *Rey Sol* no hay ningún tema en el que sólo aparezca la forma “tú” (en algunos oscila, en otros se inclina por el “vos”).

Más allá de estos casos particulares, la tendencia desde los ochenta hasta la actualidad fue una marcada y ascendente preferencia por el uso del voseo. Por ejemplo, de los ochenta se puede observar esta inclinación en la mayoría de los temas de Virus, Los Violadores o los Redondos, por nombrar algunas bandas de muy distintos estilos. Y en los noventa se siguió la misma dirección: Bersuit Vergarabat o La Renga han optado casi siempre por el “vos” y son muy escasas las apariciones de algún verbo conjugado en la forma castiza de la segunda persona. Lo mismo puede decirse del primer lustro de este siglo.

Sin embargo, más allá de que es indudable que en el rock argentino de las últimas décadas ha predominado el uso del voseo, es cierto también que la forma ibérica de la segunda persona sigue colándose en algunas letras. Así ocurre, por ejemplo, en “Llévatelo”, de Los Piojos, o en “D-Generación”, de Babasónicos.

Podemos hallar algunas explicaciones a esta permanencia del “tú”. Por un lado, se puede vincular la elección de una u otra forma de la segunda persona a dos corrientes estéticas que se pueden observar en el cancionero del rock local y que han sido señala-

das en otros trabajos:⁽¹⁶⁾ una línea más lírica, iniciada por Almendra, y que ha sido más propensa a la utilización de la forma ibérica, y otra más ceñida al habla coloquial, cuyo antecedente fundamental es Manal, y que ha optado generalmente por el voseo. Esta segunda línea halla sus continuadores en las bandas del llamado rock barrial.

También podemos tener en cuenta que en los inicios se venía de una práctica de traducción del inglés, y tradicionalmente las traducciones hechas en la Argentina han optado por la forma “tú”, tanto para las letras como para los textos en general.

Por otra parte, cabe señalar que junto al uso extendido del voseo en la Argentina hay una tradición literaria legada de España que ha hecho del “tú” una voz presente, sobre todo en la lengua escrita. En este sentido, la variedad española se presenta como una variedad culta, con un prestigio estético a cuestas. La presencia de la variedad de España se complementa con la existencia de una variedad de un pretendido español neutro que también apela al uso del “tú” y que llega a través de los doblajes y subtítulos de series y películas. Por tanto, desde los textos escritos en castellano en otras latitudes hasta la gran mayoría de las traducciones, pasando por las series y películas que se pasaban y pasan por televisión y las películas extranjeras de los cines, el “tú” tiene una presencia importante en la vida cotidiana de los hablantes rioplatenses, y esta realidad lingüística encuentra su correlato en las letras de rock, en las que hasta la actualidad sigue apareciendo ocasionalmente la forma castiza.

La oscilación que aún se encuentra entre el “vos” y el “tú” en las letras de rock es entonces un fenómeno que caracteriza a la realidad lingüística de Buenos Aires. Como ya había percibido César Fernández Moreno, la lengua argentina no se define necesariamente por el voseo sino por una tensión entre el “tú” y el “vos”. En *Argentino hasta la muerte*, un libro irreverente en el que retrata burlescamente la identidad del porteño, escribe: “vos usté tú ta te ti corasón corazón qué vas a hacerle hacelle / bla bla bla si no sabes ni siquiera sabés quién sos eres”⁽¹⁷⁾. Siguiendo en la serie literaria, el tironeo entre lenguas –la paradoja de tener una lengua madre que no es la lengua materna– también se puede rastrear en algunas obras poéticas que se están escribiendo hoy.⁽¹⁸⁾ Es posible inferir que no se trata de una vacilación o un camino desandado en el terreno que la literatura ganó a principios del siglo XX, sino de una reapropiación del legado literario en lengua castellana. En este sentido, se inscriben también las palabras ya citadas de uno de los mejores y más reflexivos poetas del rock, Luis Alberto Spinetta: “Hay que explotar el idioma más allá de los usos locales”. Y de eso parece tratarse: de ampliar las posibilidades expresivas de una lengua.

16 Ver Warley y Toscano, op. cit.

17 Fernández Moreno, César: *Argentino hasta la muerte*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, pág. 17.

18 Así ocurre, por ejemplo, en Diana Bellessi, Irene Gruss o Eduardo Mileo, por nombrar sólo algunos casos.

La jerga del rock: ¿dónde están los camellos?

Muchas veces se ha hecho mención a la “jerga” del rock. En efecto, existe un léxico común a la comunidad del rock y de hecho en varias ocasiones se han confeccionado glosarios⁽¹⁹⁾ que intentaron dar cuenta de esa terminología específica.

En los testimonios referentes a la primera época es frecuente encontrar menciones a la “creación de un lenguaje”. Miguel Cantilo lo menciona en el reportaje realizado por Ezequiel Ábalos: “Había un idioma del que salieron palabras como «la pálida», «che, loco», «se pudrió todo», «el reviente», palabras que ahora son muy populares. Esas palabras se acuñaron en la marginación, en la rebeldía opositora de un grupo de gente que vivía de otra manera y creaba un lenguaje. Creo que es parecido a lo que pasó en su momento con el lunfardo del tango”.⁽²⁰⁾

Daniel Irigoyen, del grupo Los Mentales y uno de los habituales concurrentes a los encuentros en La Perla, señala a Javier Martínez como “responsable (...) de un montón de palabras reinventadas que después pasaron a ser cosa corriente en el lenguaje cotidiano de los porteños. Por ejemplo, «la mano», «los pálidos», «copar», «cortala», «curtir», «seis», «el toco», etc.”⁽²¹⁾

También Pipo Lernoud recuerda aquella época: “era la época de «copar», la época en que se inventó el idioma que se habla ahora. Copar, la mano, toda la mano de Manal la inventó Javier [Martínez]. (...) La etapa de La Perla es importante porque formó un espíritu que influyó mucho, formó el idioma...”⁽²²⁾

Si bien es cierto que buena parte de esa jerga fue incorporada al lenguaje cotidiano, es decir que tuvo una incidencia importante en el habla local, en los inicios es muy poco lo que se ha filtrado de esa jerga en las letras. Por el contrario, paralelamente a la elección “prestigiosa” del uso de la forma “tú” de los primeros años, en la mayoría de las letras de los comienzos se apela a una variedad relativamente culta (entre otros recursos frecuentes, se pueden mencionar el uso de un léxico culto, incluso lírico, la utilización de tiempos verbales poco frecuentes en el habla oral –como el futuro perfecto– y la apelación a figuras retóricas, como el hipérbaton). Era sin dudas un primer momento en el que –como ya se dijo– los músicos estaban haciendo otras conquistas.

Sin embargo, llama la atención que vocablos como “coparse” o “curtir” y sus derivados aparecen poquísimas veces en el cancionero rock en su conjunto, desde los inicios hasta nuestros días. También es observable que uno de los términos más representativos de los inicios, “naufregar”, no ha pasado al lenguaje cotidiano; por el contrario, y a pesar de que forma parte del estribillo de uno de los temas fundantes y vigentes, la acepción de naufragar como “vagar por la ciudad” ha quedado perdida en el camino.

19 Ver, por ejemplo, Cantilo, Miguel, “Glosario”, *Chau loco*, Galerna, Buenos Aires, 2000, págs. 173-174.

20 Ábalos, Ezequiel, op. cit., pág. 127.

21 www.dospotencias.com.ar.

22 Grimberg, Miguel, op. cit., págs. 54-55.

Parafraseando el ejemplo dado por Borges en “El escritor argentino y la tradición”,⁽²³⁾ podríamos decir que así como en el *Corán* no hay camellos, en las letras de rock de los comienzos tampoco hay una jerga rockera, a pesar de que era sin duda un componente importante en la construcción de la identidad de ese grupo. Por la escasa incidencia que ha tenido esa jerga en las canciones, cabe suponer que probablemente no hizo falta apelar a ese código común para explicitar la relación de pertenencia o –lo que es lo mismo– ese código era intuido de todos modos.

Por otra parte, los tres testimonios recién citados llaman la atención sobre la vigencia de las palabras que se acuñaron en esos primeros años, y en gran medida esto es cierto: “cortala” o “copar” son expresiones que utilizan o pueden comprender la mayoría de los hablantes argentinos.

Más allá del cancionero, otros discursos parecen haber sido más permeables a esta jerga, por ejemplo el discurso periodístico especializado. Entre otros ejemplos, se pueden mencionar el estilo de las notas del *Expreso Imaginario*, las columnas que Laura Ramos escribió y publicó en el suplemento *Sí* de *Clarín* tituladas “Buenos Aires me mata” y el tono de los artículos de la revista *Cerdos & Peces*.

Volviendo a las letras, es de notar que en los últimos años, y en coincidencia con el fenómeno del denominado rock barrial, hay una inclinación más recurrente a rescatar en las canciones el habla cotidiana local. Incluso en algunos casos se observa cierta reivindicación del lunfardo, como en Los Piojos, que cantan en el tema “Pistolas”, de 1994: “tanto tanto te cuidabas y ahora estás escofinada” y “un escote que termina cuando empieza la caída de algún otario sin red”; o Almafuerce, que señala a “sopladores y compinches” y advierte: “no curro y me cuido de algún curro” (“Tangolpeando”, 1999).

Además de la recuperación del lunfardo histórico que algunas bandas realizan en sus letras, cabe señalar que muchos de los vocablos que fueron y son acuñados en el ámbito del rock han sido incorporados al registro lexicográfico de las voces que se utilizan en Buenos Aires. Así ocurre, por ejemplo, en el *Diccionario etimológico del lunfardo*⁽²⁴⁾ de Oscar Conde, en el que se incluyen expresiones como “ricotero” dentro del conjunto de términos lunfardos, o en *Lengua y poder*,⁽²⁵⁾ de Luis Labraña y Ana Sebastián, catálogo en el que pueden hallarse los términos “rocanrolero” o “rolinga” como parte del acervo del “porteño estándar”.

23 Borges, Jorge Luis: “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión, Obras completas*, tomo I, Emecé, Buenos Aires, 1996, págs. 267-274.

24 Conde, Oscar: *Diccionario etimológico del lunfardo*, Taurus, Buenos Aires, 2004.

25 Labraña, Luis y Ana Sebastián, *Lengua y poder*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

Inglés + castellano

Ya se ha dicho: en los comienzos se cantaba en inglés o se “sanateaba” en ese idioma. Una suma de talentos y circunstancias provocaron la ruptura y se comenzó a cantar rock en castellano. Sin embargo, desde un primer momento quedaron en el rock local algunos vestigios de su origen. Entre otras cosas, cabe mencionar los préstamos que se han tomado de esa lengua, como el vocativo “baby”, aunque incluso en ese caso encontramos muchas veces su versión castellana: “nene/a”; y la famosa onomatopeya “yeah, yeah, yeah”, que también fue incorporada (y en el caso de Brasil se transformó directamente en un género, el “ieieie”).

Como se sabe, con la guerra de Malvinas, cantar en castellano fue repentinamente una obligación: la exigencia impuesta a las radios de pasar sólo música cantada en castellano produjo una demanda de rock local que ha quedado consignada en varios textos. Pero ya para entonces también estaba surgiendo en Buenos Aires la primera banda que volvería a cantar en inglés. En realidad no se trataba de “volver”, dado que quien cantaba era extranjero, aunque su extranjería tampoco era inglesa. Luca Prodan, italiano de nacimiento pero educado en Inglaterra, había llegado y la banda que junto con los otros integrantes formó en 1981 debutaría en vivo en 1982, antes de Malvinas. Muchos de los temas que entonces tocaron formarían parte del primer disco de Sumo, *Divididos por la felicidad*, que llegaría en 1985. De ese disco, sólo tres temas son en castellano, los restantes siete están en inglés. Poco después también aparecían Los Pericos y con ellos nuevamente la polémica⁽²⁶⁾ sobre qué lengua debía utilizar el rock de acá.

Con mayor o menor felicidad, en ambos casos se observan juegos de palabras o combinaciones léxicas contrastantes entre el inglés estándar y el castellano local, como ocurre en “After chabón”, “Pampas reggae” o “Big yuyo”. Sobre este último título, cabe además señalar la raíz quechua del término “yuyo”, y que más allá del juego lingüístico allí plasmado casi todos los temas que incluye el disco son en castellano, según Bahiano, debido a la necesidad de establecer un contacto más directo con el público: “*Me di cuenta de que necesitaba comunicarme y de la única manera que podía lograrlo era hablando el mismo idioma de la gente*”.⁽²⁷⁾

Más allá de ese momento controvertido, el rock argentino ha experimentado más de una vez con el inglés. Uno de los primeros ensayos es el disco de Spinetta *Only*

26 “Las letras en inglés provocaron una polémica de importancia, sobre todo cuando apareció el grupo Los Pericos, a fines de 1987, con un disco de reggae cantando casi por completo en un inglés trucho de pronunciación similar al *patois* o dialecto de los jamaíquinos residentes en Gran Bretaña. Los músicos que a fines de los setenta habían luchado por hacer música *beat* en español, como Litto Nebbia, inmediatamente protestaron ante la aparición de Los Pericos y otros grupos, como Los Chanchos o La Zimbabwe Reggae Band, también con letras en inglés. (...) El auge del inglés decayó a fines de 1988.” (Berti, Eduardo, *Rockología. Documentos de los 80*, Beas Ediciones, Buenos Aires, 1994, pág. 49.)

27 Entrevista a Los Pericos, suplemento *No!*, *Página/12*, 7 de enero de 1993. Es curioso observar que en ese mismo suplemento, pero trece años más tarde, The Tandooris, una de las bandas incluidas bajo el rótulo de “rock *garaje*”, responde con palabras que parecen calçadas de las de Bahiano cuando intenta explicar el pasaje del inglés al castellano en sus composiciones: “Ahora estamos haciendo temas en castellano porque queremos que se entienda el mensaje al toque” (*No!*, jueves 29 de junio de 2006).

Love Can Sustain (1980), compuesto y registrado enteramente en inglés. Mucho más tarde, Spinetta volvió a grabar un tema en ese idioma, “Nasty people”, incluido en el disco doble *Spinetta y Los Socios del Desierto* (1997). Por su parte, Charly García ha incorporado el inglés a su producción en canciones como “Shisyastawuman”, “Kill my mother” y “Happy and real” (esta última en coautoría con Pedro Aznar); ha incluido algunos pasajes en lengua anglosajona en temas como “Sólo un poquito no más” y ha forjado expresiones como “*Say no more*”, que se ha convertido en lema y título de uno de sus discos.

Fito Páez también ha recurrido algunas veces al inglés en sus composiciones, incorporando algunas palabras de ese idioma en el contexto gramatical del castellano. Así lo hace por ejemplo en “Religion song”: “Hago *religion song* / *brother*, nuestra canción / vas a decir que sí / vas a bailar *with me*”. En esta línea, Kevin Johansen echa mano al *spanglish* y crea mezclas y juegos de palabras ya desde los títulos de sus discos, como ocurre en *The nada*.

Para nombrar algunos casos más, vale mencionar a Fun People y Willy Crook, que han compuesto casi toda su obra en inglés; el tema “En el borde” de Soda Stereo, incluido en el disco *Doble vida* (1988), y la producción de Illya Kuryaki & The Valderramas, que ha indagado en la frontera de los idiomas para crear una lengua casi propia.

A modo de cierre

Cabe decirlo otra vez: el rock argentino creó una modalidad nueva dentro del género al atreverse a cantar en castellano ese ritmo que se estaba imponiendo en el mundo en lengua inglesa. Y también dio un gran salto cuando se animó a cantar en el castellano porteño, asumiendo la particular variedad lingüística local. Pero, por suerte, estas batallas no fueron llevadas a cabo para restringir los horizontes de la expresión sino para ampliarlos. Así, parece no hacerle falta al rock negarse a la posibilidad de cantar en inglés (como lo siguen haciendo hoy varias bandas), ni de incorporar algunos términos en otras lenguas y experimentar las mezclas más osadas, ni de visitar las diversas variedades del castellano que se hablan en otras latitudes. Podríamos decir entonces que el rock, fiel a su espíritu libertario original, se ha encargado de abrir caminos a la palabra y –más allá de sus conquistas coyunturales– no necesita hoy imponer controles para que su voz sea propia e inconfundible.

Yendo de La Cueva al estadio: espacios de encuentro entre el rock y su público

Darío Calderón

“Era como estar haciendo canciones para un público inexistente, para radios inexistentes, para conciertos inexistentes, no había grandes productores ni grandes recitales, era como un bebé recién nacido.”
Moris, *Historias del rock de acá*, 1995.

La ciudad como escenario

El rock es por definición una música urbana y por lo tanto es lógico que si en la Argentina habría de desarrollarse el género, con características propias o no, Buenos Aires tuviera un lugar preponderante. Otra ciudad puerto, Rosario, también tuvo, tiene y seguirá generando rock en tanto urbe. Pero, como afirma Ezequiel Martínez Estrada, Buenos Aires es la cabeza de Goliat, y el rock no iba a sustraerse a la hegemonía de la ciudad más importante del país. Lo cierto es que tanto en 1965 como en 2006, parece ser que los músicos argentinos que pretenden mostrar lo que hacen, en algún momento de sus carreras deben pasar por Buenos Aires: allí están los medios masivos de alcance nacional (diarios, radios, TV), los medios especializados, los estudios de grabación. También los principales escenarios y, en consecuencia, las posibilidades de éxito o fracaso.⁽¹⁾

Así es que —como cuenta la historia— Los Gatos Salvajes “bajan” a la ciudad en 1965, recién estallada la beatlemania. Y aunque logran grabar un disco y contratos para innumerables bailes, no les va del todo bien y se disuelven. En ese momento dos de sus integrantes toman una decisión fundamental: no volver a Rosario y seguir intentando en Buenos Aires, eligiendo por segunda vez a la urbe para dar a conocer su música. Recién volvieron a su ciudad natal con Los Gatos en la cúspide de su éxito. En abril de

¹ Muchos años después de 1965 algunas bandas manifiestan que, habiendo alcanzado cierta repercusión en sus lugares de origen, para seguir creciendo deben venir a Buenos Aires. Los testimonios llegan a afirmar incluso que el público de ciudades del interior no presta atención a grupos locales sino hasta que triunfan en Buenos Aires. La asimetría se repite con respecto a las visitas de artistas desde la Capital. Por ejemplo, según Pujol, el primer músico de rock que visita Ushuaia es León Gieco, recién en 1981. (Para esta y las demás referencias que se utilizan en este artículo, remitirse a la bibliografía.)

1968, el número 1 de la revista *Pinap* señalaba que allí “los recibieron con los brazos abiertos: se habían convertido en los hijos predilectos de los rosarinos”. Otra muestra de la importancia que desde sus orígenes ha tenido y tiene la ciudad para un género como el rock.

Sin embargo, hay que resaltar que el desarrollo del rock en Buenos Aires no fue lineal: inicialmente sólo ciertos espacios y sectores fueron receptivos hacia el nuevo género. En este capítulo se rastrean y describen algunos de esos espacios, así como los principales recorridos trazados por el rock en el espacio urbano porteño.

Los escenarios de la ciudad

Si hay un lugar en la ciudad de Buenos Aires que se ha ligado desde siempre al origen del rock hecho en la Argentina, ese es La Cueva, que durante los sesenta funcionaba en el barrio de la Recoleta.

Si bien esa asociación es acertada, no es menos cierto que, antes y después de La Cueva, Los Gatos Salvajes y bandas como Los Guantes Negros de Billy Bond, Los Dukes con Tanguito o Moris con Los Beatniks tocaban en el circuito de clubes porteños y del conurbano, especialmente en bailes de carnaval. Aquellos shows no eran recitales tal como se los concibe hoy. Se realizaban en sitios impersonales, organizados por emporios mediáticos, como La Escala Musical, que establecían relaciones mercantiles con los músicos, llegando muchas veces a superexplotarlos. Los grupos musicales eran apenas un número vivo más en medio de un baile: el público no asistía a esos shows con interés específico por el nuevo género; numerosos testimonios hablan incluso de agresiones del público hacia los músicos, ya sea por el pelo largo o por la atracción que ejercían en las chicas las protoestrellas.

Los mismos escenarios, con las mismas características, ya habían sido transitados por Billy Cafaro, los miembros del Club del Clan, Sandro y Los de Fuego, y más tarde deberían recorrerlos sin mayores variables Los Gatos, Almendra y Manal. En esos escenarios de clubes y bailes los incipientes rockeros intentaban desarrollar su lenguaje. Sin embargo, el circuito de bailes en clubes es recordado por los músicos, sin excepciones, como desgastante y a menudo como causa de disolución de los grupos.

Así, La Cueva no fue el primer sitio donde se intentó desarrollar esa nueva música urbana. Todo parece indicar que la razón para que se haya instalado como *el lugar* de nacimiento del rock local, tanto en la historia como en la mitología, obedece a razones extramusicales.

La Cueva. La importancia de un lugar común

En la Buenos Aires de mediados de los sesenta no existía lo que hoy denominamos rock nacional o argentino, pero sí existían lugares donde podía escucharse a músicos de

jazz, antepasado del rock. Pasarotus, un pequeño local situado en la avenida Pueyrredón 1723, era uno de ellos.

No obstante, algunos testimonios coinciden en señalar que, para ganarse la vida, aquellos músicos de jazz comenzaron a trabajar los fines de semana en otros sitios acompañando en sus shows a cantantes consagrados, ya que era más rentable. Probablemente a raíz de estas vacantes, en 1965 Pasarotus comenzó a acoger en su pequeño local/escenario a jóvenes que intentaban abrirse paso musicalmente con otro lenguaje. Fue un período de transición, difícil de determinar, en el que también fue mutando la composición de los habitués y el nombre del local, que pasó a denominarse La Cueva.⁽²⁾

La transformación paulatina desde el jazz al *beat* acaecida en el pequeño sótano a mediados de la década del sesenta fundamenta en parte la importancia que el lugar tendría en el desarrollo del nuevo género. Es que ese período de transición y ese escenario les permitió a los jóvenes músicos foguearse y, algo no menos importante y pocas veces recordado, observar a excelentes músicos de jazz, conversar con ellos y hasta compartir sus instrumentos profesionales.

Pero quizá la función más importante de La Cueva haya sido la de ámbito de sociabilidad: núcleo y permitió que gente con inquietudes similares —músicos o no— se conocieran y reconocieran entre sí, que intercambiaran información, además de sueños, miradas, proyectos. Se preanuncian o esbozan allí signos de una identidad común. Miguel Abuelo es muy gráfico acerca de aquel reconocimiento: “Caí en La Cueva de casualidad. Venía caminando por la calle y vi un agujero con luces, me metí y me encontré con un montón de parroquianos de lo más raros, eran realmente bichos, y me dije: «Oia, ¿qué pasa acá?»”.

Más allá de las anécdotas, en La Cueva compartieron su tiempo quienes poco después grabarían las canciones fundantes del género, como Moris, Nebbia, Javier Martínez, Tanguito o Miguel Abuelo. Además, muchos de quienes asistieron a La Cueva se convertirían con el tiempo en periodistas especializados, representantes artísticos, productores discográficos o de espectáculos y otros oficios relacionados con el rock; también en público de recitales.

En el plano musical, en La Cueva presentaron el histórico primer y único simple Los Beatniks, y tocaron como grupo estable durante unos meses Los Gatos, aún inéditos.

Para entrar al local, además de exhibir los documentos (no podían ingresar menores de edad), había que bajar desde la vereda tres o cuatro escalones. Era muy pequeño: sus dimensiones no excedían los 10 por 4 metros y la capacidad era de alrededor de 50

² Probablemente la similitud entre los nombres La Cueva y The Cavern —el sótano donde comenzaron a tocar los Beatles— sea casual, ya que aún era temprano para hacer esas asociaciones. Quizá se deba a que el local estaba bajo nivel y a que era muy pequeño, asemejándose a una cueva. De todas maneras, ambos nombres hablan de cierta marginalidad.

personas de pie. No había mesas ni sillas, sólo un largo banco, algunos almohadones y una heladera tipo mostrador.³ En julio de 1967, durante la dictadura de Onganía, tras dos atentados, incidentes provocados por grupos derechistas y razzias policiales constantes, La Cueva cerró su entrada para siempre. Más adelante fue un negocio de reparación de electrodomésticos. Fue demolida a principios de la década del ochenta y hoy se alza allí un edificio de cocheras.

Bares, plazas y pensiones

Si bien algunos testimonios resultan contradictorios, ya sea por la presión de la policía, el hospedaje de agrupaciones de derecha o porque cerraba a las 4 de la mañana, muchas noches algunos habitué de La Cueva caminaban por Pueyrredón hacia el Sur y recalaban en La Perla, un bar que abría las 24 horas, en la esquina de Jujuy y Rivadavia. Allí, a la manera de las tertulias que protagonizaron los músicos y poetas del tango en los años 20 y 30, y con el mismo espíritu –contracultural y parricida–, Nebbia, Moris, Tanguito, Javier Martínez y otros hacían lo propio: escribían poemas y canciones, conversaban, componían el mundo. Todo en el fondo de la gigantesca pizzería, mientras algunos juntaban cuatro sillas y dormían.

Sobre el uso del baño para tocar la guitarra y componer canciones se ha dicho que se debía a la acústica del lugar, pero al parecer terminaban allí porque el encargado del local no les permitía tocar en el salón. En ese bar fueron compuestas algunas de las canciones más clásicas y antiguas del género, como “La Balsa” y “Jugo de tomate.”

Ubicada en pleno Once, el barrio más cosmopolita de la ciudad, potenciado por la cercanía de la estación cabecera del ferrocarril Sarmiento y de trasbordo de colectivos, La Perla era un punto de cruce de los más variados personajes, pertenecientes a las diversas clases sociales. El intercambio de información no tardó en llegar, sobre todo con estudiantes universitarios que pasaban la noche sin dormir en el bar, mientras preparaban sus exámenes. Las tertulias de La Perla fueron contemporáneas a los encuentros en La Cueva, de manera que declinaron tras el cierre de esta última.

La concurrencia a bares –en especial los que abrían las 24 horas, como La Perla– no debe llamar la atención, pues tradicionalmente estos albergaron a quienes formaban parte de vanguardias estéticas.⁴ A finales de los sesenta, fue en ellos donde el intercambio enriqueció las diferentes expresiones que muchos jóvenes intentaban desarrollar. Allí músicos, actores, artistas plásticos, poetas y escritores dieron un renovado impulso no sólo a sus obras sino a la posibilidad de concretarlas, gracias a nuevos contactos.

3 En los primeros minutos de la película *El perseguidor* (1962), de Osías Wilensky, basada en el cuento homónimo de Julio Cortázar y protagonizada por Sergio Renán, puede observarse el lugar y su ambiente cuando todavía era un club de jazz.

4 Específicamente, La Perla había albergado a partir de 1921 a un grupo que se reunía los sábados por la noche en torno a Macedonio Fernández. Entre ellos estaban Jorge Luis Borges y Raúl Scalabrini Ortiz.

Además de La Perla había otros bares. Algunos estaban sobre la avenida Corrientes o cercanos a ella, como La Paz, el Ramos, La Giralda y La Academia. Otros se hallaban en la zona de influencia de la denominada *manzana loca*, comprendida aproximadamente entre las calles Marcelo T. de Alvear y Maipú, y las avenidas Córdoba y Leandro N. Alem, es decir, las calles cercanas al Instituto Di Tella y a la Facultad de Filosofía y Letras. El Bar Moderno,⁽⁵⁾ que estaba en Maipú 918, es parte de esa historia. El intercambio de bar en bar posibilitó que en poco tiempo músicos y grupos como Almendra, Manal o Tanguito pudieran insertarse en otros ambientes culturales y tocar en el Instituto Di Tella, por ejemplo. Una costumbre de Moris y Nebbia, antes de grabar, era entrar a cualquier bar e interpretar sus canciones al paso hasta que los echaran, en un intento vano por difundirlas ante un público que, en general, se mostraba refractario.

Otras noches, después de La Cueva algunos de sus habitantes se dirigían a la plaza Francia o a la plazoleta Coronel Tedín, a la que habían bautizado –probablemente en un juego de palabras– plaza Chaplín. Esta última quedaba en lo que hoy es la calle Posadas, bajo la autopista Illia. Es que frente a esa plaza, sobre Carlos Pellegrini (muy cerca del edificio que hoy llaman El Rulero), estaba la pensión Norte, donde vivían algunos de ellos, como Miguel Abuelo, Pipo Lernoud, Pajarito Zaguri y Moris.⁽⁶⁾ Durante esas noches Tanguito interpretaba sus canciones sentado en las escalinatas del parisino pasaje Seaver, que conectaba la plazoleta con la Avenida del Libertador.

A finales de la década del sesenta comenzaron las obras para continuar la avenida 9 de Julio, que entonces llegaba sólo hasta la calle Paraguay. De allí que hacia 1979 los tres lugares mencionados (plazoleta, pensión y pasaje) fueran demolidos, sobreviviendo sólo un sector de la pequeña plaza.⁽⁷⁾

Con La Cueva cerrada definitivamente, otro de los sitios que fueron dinamizando el ambiente que dio origen al rock local estaría también ligado a una plaza. Inspirados en el movimiento hippie y las protestas contra la guerra de Vietnam, Pipo Lernoud y otros ex *cueveros* se propusieron, días antes del Día de la Primavera de 1967, reunir “a todos los melenudos”. Para eso pidieron a sus conocidos que difundieran esta consigna entre todos los que usaran pelo largo: reunirse en plaza San Martín el 21 de septiembre “vestidos como lo harían en un país libre”.⁽⁸⁾

5 En la película *Tiro de gracia*, de Ricardo Becher, estrenada en 1969, se puede observar el clima de la época y del bar, protagonizado por algunos de sus auténticos habitantes, como Sergio Mulet (también guionista del film), el poeta Mariani y Javier Martínez, que además compuso e interpretó la banda sonora con Manal.

6 Aunque algunos de ellos tenían su propia casa, vivían allí como una manera de emanciparse de sus padres. Otro caso es el de los integrantes de Los Gatos Salvajes, luego Los Gatos, y años más tarde León Gieco, que, al no ser oriundos de Buenos Aires, vivían en los llamados hoteles-pensiones, siempre en la zona del centro.

7 Tanto el pasaje Seaver como la plaza Coronel Tedín pueden observarse en la película *Las turistas quieren guerra*, del año 1977, dirigida por Enrique Cahen Salaberry y protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Paradójicamente, en el mismo lugar, más de 20 años después se realizaría un espectáculo de rock multitudinario (cuando todavía no estaba construida la autopista Illia y el lugar era una gigantesca explanada). En diciembre de 1988, para festejar los primeros cinco años de democracia, tocaron allí Soda Stereo, Spinetta, Fito Páez y otros, ante 150.000 personas.

8 En medio de la dictadura de Onganía, la intención subyacente era concientizar y protestar: los jóvenes de pelo largo no eran vistos como ellos querían que los vieran, es decir, como pacifistas. Eran agredidos en la calle por patotas y detenidos casi a diario por la policía, sospechados de homosexualidad, por vagancia o averiguación de antecedentes. Esa situación duraría

La asistencia al encuentro de plaza San Martín no superó las 200 personas, pero provocó una exposición mediática que traería aun más adeptos para el rock, tanto músicos como futuro público. Los medios comenzaron a publicar notas sin demasiado rigor sobre *los hippies*, y un grupo de ellos fue convocado al programa de TV Sábados Circulares, de Pipo Mancera. Con los años, Spinetta (que en el barrio de Belgrano estaba gestando el grupo Almendra) recordaría el entusiasmo que le generó ver ese tipo de espectáculo por televisión.

Confirmando el carácter de ámbito de sociabilidad que tuvieron algunas plazas de la ciudad, allí se integran al incipiente ambiente músicos como el baterista Pomo, quien al poco tiempo traería a su amigo del barrio de La Paternal Norberto “Pappo” Napolitano.⁹

Muchos años después Lernoud opinaría que en esas reuniones se había formado el público que asistiría a los recitales de los todavía inexistentes Manal y Almendra.

Plaza Francia

Después de ese particular Día de la Primavera en plaza San Martín, algunos comenzaron a congregarse en otra plaza, la Intendente Alvear, conocida popularmente como plaza Francia. Se reunían cerca del arenero. A veces pasaban la noche allí, cantando o durmiendo. No todos los ex cueveros participaban de la propuesta: sobresalían Pipo Lernoud, Miguel Abuelo y Tanguito. Algunos eran artesanos. Otros, adolescentes que escapaban de sus casas. Son muy recordados los recitales espontáneos de Tanguito en plaza Francia. Una canción suya, inédita, describe el lugar:

a mis espaldas el viejo asilo
el viejo asilo de ancianos
enfrente a mí, Libertador
con caravana de rodados...

Durante aquel verano del 68, después de pasar la noche allí, se dirigían a veces a balnearios de la Costanera Norte, vía Salguero. Otros días también solían pasar el tiempo en una plaza cercana, la Rubén Darío (desde 1997 llamada plaza Evita), situada donde hoy se erige la Biblioteca Nacional. Estos recorridos están documentados con lujo de detalles por revistas de actualidad de aquellos años, que, entre el asombro y la preocupación, publicaron varias notas sobre el fenómeno.

décadas. Los testimonios señalan que a fines de los sesenta los protagonistas mencionados eran detenidos principalmente en las seccionales policiales 3ª, 5ª, 15ª, 17ª y 19ª. Al observar el mapa de sus jurisdicciones en aquellos años se comprobó que, formando un bloque, contenían prácticamente todos los lugares mencionados.

⁹ Ambos se convertirían rápidamente en baterista y guitarrista, respectivamente, de una de las primeras bandas fundamentales: Los Abuelos de la Nada. Poco después Pappo integraría fugazmente Manal y sería violero de Los Gatos, en su última etapa. Estos dos músicos –Pappo y Pomo– fueron durante décadas protagonistas insoslayables del rock local.

El uso, la identificación y la apropiación que aquellos “hippies” hicieron de plaza Francia seguramente fue lo que provocó que, contra el muro del asilo que menciona la canción,⁽¹⁰⁾ se fueran asentando espontánea y paulatinamente los primeros puestos de lo que se constituiría luego en la tradicional feria de artesanías de plaza Francia (popularmente bautizada como *feria hippie*). También sobrevivieron los recitales de artistas callejeros, que continúan realizándose muy cerca de donde estaba aquel arenero.

Comienza la función. El acceso a pequeños teatros

La Cueva fue excepcional también en otro sentido. Al margen de algunas experiencias aisladas que serán abordadas luego, el rock nacional tuvo que esperar largos años para tener ámbitos específicos, como pubs y bares, donde se pudiera escuchar a una banda y, además, beber una copa. En el camino, fueron pequeños teatros los que muy gradualmente llenaron ese vacío. Antes de 1968 hubo tres que quedaron en la historia, aunque en ellos se hayan realizado sólo eventos puntuales (la realización de recitales de rock estaba todavía muy lejos de ser una actividad corriente). Ellos son el Teatro del Altillo, el Teatro de la Fábula y el Teatrón.

En el invierno de 1966 Los Beatniks se presentaron en el Teatro del Altillo, Florida 640. Tocaron material de su primer y único simple, “Rebelde” / “No finjas más”, y canciones perdidas en el tiempo, como “Hoy estuve caminando por la ciudad”. Además aprovechaban la escenografía de una obra teatral para dramatizar las vicisitudes de un grupo musical en la Buenos Aires de entonces. La sala tenía alrededor de 180 butacas, pero el público de esas funciones no superaba las cuarenta personas. Años más tarde se llamó Altos de Florida. Luego fue el auditorio del local de venta de instrumentos musicales Promúsica y actualmente se encuentra tapiado.

En el Teatro de la Fábula, durante el mes de diciembre del mismo año, se realizó una serie de recitales que constituyeron el primer “festival” de la historia de la nueva música. Parafraseando una canción de Los Beatles, pero que a su vez enfatizaba el carácter local del evento, el festival se tituló “Aquí, allá y en todas partes...”. Fue organizado por Miguel Grinberg, editor de la revista *Eco Contemporáneo*, e interpretaron allí sus canciones Moris y Tanguito, entre otros grupos y solistas. En la actualidad continúa funcionando en la misma ubicación, Agüero 444.

El Teatrón fue otro de aquellos pequeños teatros que albergaron al incipiente rock local. A mediados de 1967 se llevó a cabo un encuentro que, al igual que el anterior, contribuyó a aglutinar intereses comunes. Fue un recital de música y poesía con entrada gratuita, convocado otra vez por Grinberg. Se dieron cita allí grupos de poetas que edi-

¹⁰ El asilo de ancianos Gobernador Viamonte fue reconvertido en 1980 en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta). En los noventa un sector pasó a formar parte del actual Paseo del Pilar-Buenos Aires Design y el antiguo muro fue demolido.

taban revistas alternativas, como *Opium*, *Sunda*, *La Loca Poesía*, *Eco Contemporáneo* y *El Ángel del Altílo*. Entre poema y poema, Moris y Nebbia interpretaban sus canciones. Ubicado dentro de la galería Americana, avenida Santa Fe 2450, el Teatrón abrió sus puertas a mediados de los sesenta y las cerró definitivamente a fines de 2005.

Presentación en sociedad. La calle Corrientes

Si hay un teatro que quedaría en la historia de la música rock hecha en la Argentina, es el teatro Apolo,⁽¹¹⁾ situado dentro de la galería comercial de la calle Corrientes 1372. Durante el mes de noviembre de 1968 se realizaron allí dos recitales en los que tocaron Manal, Miguel Abuelo y Cristina Plate. La convocatoria formal daba cuenta del lanzamiento de un nuevo sello discográfico –Mandioca– y de la presentación del primer simple de Manal. Pero había un objetivo más ambicioso: marcar un antes y un después dentro de la industria discográfica y del espectáculo.

Según Pedro Pujó, uno de los fundadores de Mandioca junto a Jorge Álvarez, la intención, tanto del sello como de los recitales, era que a partir de ese momento “los grupos no iban a actuar en los bailes de los clubes, no iban a ser música de fondo en un restaurante o discoteca. Iban a ser escuchados, iban a ser criticados. Era otro de los pasos que teníamos que provocar: una *nueva boca de consumo*, una nueva actitud hacia el artista, una nueva relación y curso hacia ese tipo de música”.

Diferentes músicos de aquel entonces coincidirían en señalar que el objetivo se había logrado: en su corta vida Mandioca (el primer sello independiente del rock local) pudo quebrar la inercia que imponían las compañías discográficas multinacionales. A partir de ahí los artistas de rock comenzaron a adquirir un nuevo estatus y a tener, gradualmente, mayor control sobre su obra, desde la música hasta el arte de tapa y los recitales.

Las críticas del primer show describen especialmente al público asistente. Julio Bortnik escribió en la revista *Así*: “La presencia masiva fue de hippies de cabelleras y barbas, minifaldas y pantalones floreados, medallones y cuadernos con frases, botas y descalzos, alegres y divagantes. Inundaron la sala Apolo”. Menos condescendiente y hasta con cierta irritación, la revista *Panorama* opinaba: “Sobrevivientes de la tribu pseudo-hippie de plaza Francia, diezmada en parte hace un año por la tijera policial, numerosos jóvenes de sexos indefinidos y con disfraz bohemio y algunos notables invitados especialmente, atestaron la sala Apolo durante la sesión inaugural de un ciclo auspiciado por Mandioca, un nuevo sello grabador capitaneado por el ahora barbado editor Jorge Álvarez y tres adolescentes de espíritu aventurero”. Más allá de las discrepancias, ambos

11 El teatro Apolo en realidad fue demolido a principios de los sesenta. Es uno de los pocos casos en los que se respetó la ley 14.800/59, que obliga a construir otro teatro donde había uno. El que reemplazó al original se inauguró como teatro Nuevo Apolo, aunque se lo siguió llamando por su anterior nombre. Luego pasó a denominarse cine-teatro Lorange, hasta hoy.

comentarios coincidían en que el teatro estaba colmado: ya no eran tan pocos. Por otro lado, la descripción del público confirma la opinión de Lernoud comentada anteriormente acerca de que las reuniones en las plazas contribuyeron a la conformación de un público rockero.

El teatro Payró, aunque más pequeño, también fue tempranamente muy receptivo hacia la nueva música. Ya en 1968 Los Gatos realizaron recitales allí. En uno de ellos —que incluía debate posterior, muy a la usanza de la época—, los integrantes del entonces desconocido grupo Almendra consiguieron una cita con el productor Ricardo Kleiman, que a la sazón les posibilitaría grabar sus primeras canciones. Los Almendra volverían tiempo después al Payró, pero ya no como público sino como intérpretes.⁽¹²⁾ Su escenario también albergó a Manal y a Vox Dei, entre otros. Claudio Gabis, del trío Manal, recuerda que en aquellos recitales comenzó a quedar gente fuera del teatro, colmada su capacidad. A fines de los años sesenta el Payró se sumó así a sitios como el Instituto Di Tella y ciertos bares, que funcionaron como puntos de cruce con artistas de otras corrientes estéticas.⁽¹³⁾ El teatro Payró continúa funcionando como teatro independiente en la calle San Martín 766.

Los festivales. Primeros pasos a la masividad

Durante 1969 comienza a ahondarse aún más la brecha entre la entonces llamada “música comercial” o “complaciente” y la que intentaban implantar los nuevos grupos. Dos hechos fundamentales marcan el crecimiento geométrico de la cantidad de público.

Uno es la realización del ciclo Beat Baires: tras la presentación del teatro Apolo y los recitales con localidades agotadas del Payró, Buenos Aires se vio obligada a prestarle nuevos espacios, con mayor capacidad. Así hace su aparición el teatro Coliseo, quizás el teatro céntrico que mayor receptividad ha demostrado hacia el rock a lo largo de su historia.

Los domingos de junio de 1969, a las 11 de la mañana, el sello Mandioca organizó allí el mencionado ciclo, con la participación de artistas como Almendra, Manal, Litto Nebbia y otros. En principio se realizó los domingos por la mañana, porque los teatros y cines no concedían los horarios nocturnos centrales para el rock, pero ello terminó resultando ventajoso, dado que los horarios matutinos eran menos propensos para la represión policial. En todo caso, el hecho de que los jóvenes se levantaran temprano un domingo para ir a un teatro y sentarse en una butaca a escuchar música habla muy

12 Durante uno de los conciertos de Almendra en el Payró, en 1969, la policía irrumpió en el escenario para detener el recital y abofeteó a Emilio Del Guercio. Esa situación se halla recreada en la película *El extraño del pelo largo*, de Julio Porter, protagonizada por Litto Nebbia en 1970.

13 Por ejemplo, con artistas de café concert, como Nacha Guevara, Jorge de la Vega, Marikena Monti y Federico Peralta Ramos. Es por eso que en aquel momento un sector de la prensa identificaba a todos ellos como pertenecientes a un mismo movimiento artístico.

claramente de un cambio de estatus. Los músicos y el público lograban que la música ya no fuera consumida solamente como mero relleno de un baile de carnaval. Hacia el final del mismo año Manal se presentará allí nuevamente como número central. A partir de entonces el Coliseo nunca dejó de prestar su escenario al rock, especialmente en períodos en que, ante las crisis económicas recurrentes, convocar a teatros o estadios de mayor capacidad se volvía muy riesgoso.

Otro evento que ofició de carta de presentación a los desprevenidos fue el Festival Pinap de la Música Beat & Pop 69, realizado los fines de semana de octubre y noviembre. Organizado por la revista homónima, se llevó a cabo en el anfiteatro municipal Río de la Plata,¹⁴ cedido por la Municipalidad, que lo auspiciaba a través de la Secretaría de Cultura. Es el primer concierto masivo al aire libre en la ciudad: asistieron más de 5.000 personas. Entre otros, actuaron Manal, Almendra y Litto Nebbia. Los protagonistas de este festival, los medios de comunicación y allegados quedaron azorados, al punto que no vacilaron en elogiar el evento, percibiendo su carácter fundacional. A partir de ese festival la música de rock argentina empieza a ser vista por la prensa, todavía de manera imprecisa, como “movimiento”. Son sus primeros pasos hacia la masividad, y comienzan a abrirse para el rock las salas teatrales, los cines y los auditorios.

No obstante, es posible que esta apertura tuviera que ver más con razones económicas que con una mayor aceptación social: los recitales de rock podían ser un buen negocio. De hecho, la creciente aceptación que supone el acceso a salas teatrales no redundó en una menor persecución a músicos y público. Alejandro Medina, de Manal, recuerda que por aquellos años, “tocábamos en el teatro Premier o en cualquier lugar y teníamos 6 carros de infantería controlando a 500 pendejos de pelos largos sin armas. Empezé a ponerse todo horrible”. Por su parte, Gustavo Santaolalla, del grupo Arco Iris, cuenta que en el teatro Coliseo “llenábamos dos funciones, y quedaba gente afuera. Recuerdo un día de 1.500 personas en la plaza cantando «Mañana campestre». Entonces vinieron dos carros de asalto, cinco patrulleros... una pálida que no podía ser”.

Finalmente, en septiembre de 1969 también se llevó a cabo el Primer Festival de Música Beat, en el teatro El Nacional (Corrientes al 900). Miguel Grinberg recuerda que a la salida se realizó “un arresto masivo de pelilargos” y que fueron conducidos “rumbo a la seccional 5ª, de Lavalle al 1900. Todos con las manos sobre la cabeza atravesando la rotonda del Obelisco”.

Las primeras “giras”: clubes de barrio y conurbano

A pesar de la incorporación de los teatros al circuito rockero, la mayor cantidad de recitales seguirá sucediendo en bailes, kermeses y carnavales. Claudio Gabis recuerda

¹⁴ El anfiteatro Río de la Plata quedaba en Figueroa Alcorta y Pueyrredón, donde luego se construyó el Centro Municipal de Exposiciones.

que después del recital del teatro Apolo “los primeros shows fueron en clubes de barrio de los suburbios que no eran ni clubes de rock & roll, ni mucho menos de música progresiva, el primero fue en Lomas de Zamora”, y que después del ciclo Beat Baires “empieza la larga peregrinación por todos los clubes del Gran Buenos Aires hasta un límite de 60, 70 kilómetros, a un promedio de 3, 4 ó 5 por fin de semana”. El circuito de recitales de Almendra no fue diferente. Emilio Del Guercio cuenta que los empresarios armaban “paquetes (...) nos llevaban con, por ejemplo, Johnny Tedesco y cuatro bandas más. Al principio nos tiraban con sillas, camisetas, alguna que otra zapatilla, porque nos mandaban a tocar a clubes donde la gente quería ver a Los Iracundos o a Jolly Land, y aparte íbamos vestidos con camisetas, cuando los otros tipos iban con trajecitos de lamé y corbatita, y hacíamos una música que no era para bailar. (...) Íbamos a tocar a esos lugares que por ahí no era un auditorio dedicado a nosotros pero, bueno, íbamos haciendo el surco”. Para Del Guercio una de las razones de la separación de Almendra fue que “nosotros teníamos una concepción hiperestética pero tocábamos en clubes de barrio donde no había ni cinco minutos para afinar. Para una concepción tan romántica y sacralizada del arte, era terrible cantar cuatro veces en la noche la misma canción”.

Los testimonios sobre aquella modalidad, que Spinetta calificaría luego como “cáncer” de los grupos, son numerosos y similares. Años después Charly García afirmaría lo mismo con respecto al final de Sui Generis. Según él, uno de los motivos por los que se separaron (1975) fue que los empresarios que los manejaban no los preservaron, ya que los hacían tocar en infinitos bailes, lo que terminó por desgastar a la banda. Probablemente los efectos nocivos de aquellos manejos empresariales serían los que con el tiempo convertirían a la “producción propia e independiente” en una bandera.

El rock y el sueño de la casa propia

Durante gran parte de la década del setenta, los teatros serían los ámbitos más propicios para el rock. Locales específicos del género, como lo había sido La Cueva, tardarían años en poder establecerse. Hubo algunos intentos trancos, como los que ensayó Billy Bond entre 1969 y 1970. Aspirando a recrear el espíritu y la modalidad de La Cueva, en esos años inauguró dos locales que prácticamente serían los últimos intentos –hasta muchos años después– de crear lugares donde pudiera escucharse a una banda de rock en vivo y además, antes y después del show, escuchar música grabada y tomar unos tragos.

El primero de ellos fue la llamada Cueva de Rivadavia, en el 2338 de la avenida homónima. Anteriormente el local había sido un cabaret. Allí se sumaron al núcleo original del rock vernáculo músicos que por razones de edad no habían ido a la primera Cueva, la de Pueyrredón, como Spinetta, Pappo, Héctor Starc y “Black” Amaya. Las

razzias policiales determinaron su cierre y durante años funcionaron allí bailables de todo tipo, hasta que fue clausurado por la Municipalidad a mediados de 2004.

El siguiente boliche que regenteó Bond se llamó La Manzana y estaba ubicado en Las Heras y Ayacucho. En sus zapadas se incorporan al medio rockero músicos que luego tendrían una gran preponderancia (como David Lebón, Vitico y Rinaldo Rafanelli) y se gestaron grupos como Pappo's Blues y La Pesada. Al igual que La Cueva de Pueyrredón y la de Rivadavia, el asedio policial, en este caso de la comisaría 17ª, que estaba a metros de allí, provocaron su cierre.

En la segunda mitad de la década hubo otros emprendimientos de este tipo, aunque más orientados al jazz, que serán mencionados más adelante. No obstante, la modalidad de pequeños locales con escenario, como los pubs –que no fueran teatros o auditorios, ni *boites*– recién se establecería a partir de 1982.

La función debe seguir. El acceso a salas medianas y grandes

La década del setenta arranca dando notorias muestras de una explosión demográfica en torno al rock, tanto arriba como abajo del escenario.⁽¹⁵⁾ Una muestra de ello es que en junio de 1970, Los Gatos, Almendra y Manal llegan a su apogeo brindando un recital conjunto en el Luna Park, lo que habla a las claras de una convocatoria creciente. De aquellos tres grupos –considerados luego pilares del género–, los dos primeros se separarían hacia fines del año y Manal lo haría al siguiente. Aquellas separaciones, como organismos que se reproducen, generarían nuevos grupos, más discos y, obviamente, más recitales.

El primer disco de La Pesada, colectivo que integraba a los músicos pioneros y a algunos de los recién llegados, contiene una señal de ese crecimiento. Publicado en 1971, el álbum traía una canción cuyos título y letra daban cuenta de aquel fenómeno: “Cada día somos más”.⁽¹⁶⁾ Así, Buenos Aires comienza la década del setenta obligada nuevamente a ceder espacios para recitales: cines, pequeños auditorios y teatros de mayor capacidad van formando nuevos recorridos para el rock. Entre las pequeñas salas se destacan el Auditorio Kraft y el entonces Centro de Artes y Ciencias.

El Kraft estaba ubicado en Florida 683, en el subsuelo de la galería Arax. Allí habría cantado Tanguito a fines de los sesenta, y luego hubo recitales de Moris, Miguel Abuelo, León Gieco, “Pajarito” Zaguri, Arco Iris, Gustavo Santaolalla, Raúl Porchetto, Porsuigieco, Crucis. Más adelante se llamó Auditorio Buenos Aires y bajo esa denominación desfilaron por su escenario grupos como Serú Girán (1979), Spinetta Jade (1981)

15 Visto desde una perspectiva más general, la realidad es que el crecimiento tanto de recitales como de público de rock no se detendría nunca.

16 El crecimiento exponencial de la cultura rock en la Buenos Aires de 1970 puede observarse en otros fenómenos ocurridos ese año, como el estreno de la película *Woodstock*, la aparición de la revista *Pelo* y el comienzo de los ensayos de la ópera rock *Hair*, que contaba en su elenco a Rubén Rada, Miguel Abuelo y Horacio Fontova.

y Sumo (1984). El debut en Capital de Juan Carlos Baglietto –junto a un muy joven Fito Páez– también sucedió allí, en 1982. Con una capacidad de 300 butacas, muchas bandas hicieron sus primeras armas en el Auditorio Buenos Aires. En la década del noventa fue cine condicionado y actualmente, luego de que fuera rematado, se encuentra cerrado y en avanzado estado de deterioro. Un cartel que cuelga en la puerta de la galería lo ofrece en venta.

El Centro de Artes y Ciencias, ubicado en Cerrito 228, frente al Edificio Del Plata, es muy recordado porque allí debutó en Capital el grupo platense Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en 1978. Pero a comienzos de la década del setenta dieron sus primeros pasos sobre su escenario artistas como Raúl Porchetto y Alas. Siendo contemporáneo del Di Tella, a lo largo de su historia albergó también expresiones vanguardistas, en especial de tipo teatral, y auspició recitales de rock en salas más grandes, como el cine Metro. Cambió varias veces de nombre hasta que a fines de los setenta pasó a llamarse Teatro del Plata. Fue escenario casi obligado de grupos de rock que comenzaban a tener una convocatoria ascendente. Por allí pasaron –literalmente– cientos de bandas que no lograron trascender, pero también otras, en el comienzo de sus carreras, como Ratones Paranoicos (1982), La Renga (1988), Suárez (1993), Zumbadores (2000) y Callejeros (2001). El pequeño auditorio en desnivel era un subsuelo, a las puertas de una galería comercial, y a fines de 2002 cerró definitivamente por problemas de habilitación municipal. En su lugar ahora funcionan oficinas.

Pese al crecimiento ya señalado, en la primera mitad de la década del setenta la realización de recitales no era muy intensa, considerada desde los parámetros actuales. Como pantallazos, distintas salas comenzaron a prestar sus localidades para recitales que todavía debían realizarse, en ocasiones, por la mañana o en horarios de trasnoche: el rock no alcanzaba aun el estatus necesario para merecer los horarios centrales. Algunos de esos espacios que ampliaron los recorridos del rock fueron el cine Metro (Cerrito 570), el teatro Odeón (Corrientes y Esmeralda, demolido en 1991), los cines-teatro Gran Rex, Opera, Premier y Lorange, el Teatro del Globo y el Astros.

Dado el carácter esporádico e irregular en que las salas se fueron incorporando al circuito, sólo detallaremos las que a nuestro juicio tuvieron mayor grado de receptividad o importancia histórica en aquellos primeros años setenta. En tal sentido, además del ya mencionado teatro Coliseo, se destacan los teatros Astral, Pueyrredón, IFT, Olimpia y el cine-teatro Atlantic.

Ubicado sobre la avenida Corrientes 1639, el teatro Astral recibió así a grupos y solistas destacados, como Manal, Moris, Pescado Rabioso, Invisible, Color Humano, Sui Generis y Crucis. Uno de los discos más importantes de todos los tiempos, *Artaud*, de Luis Alberto Spinetta, fue presentado allí, los domingos por la mañana, en septiembre de 1973.

El teatro Pueyrredón de Flores (Rivadavia 6871) fue testigo de las despedidas de Almendra (1970) y Manal (1971). A fines de 1971 Spinetta realizó un recital allí en lo que probablemente fue su primera presentación como solista. Por ahí pasaron además grupos de la talla de Los Gatos y Aquelarre. A lo largo de su historia, esporádicamente siguieron realizándose recitales, como el de Charly García en 1988 o Attaque 77 en 1991, por ejemplo. Tiempo después de este último recital se reconvirtió en una agencia de turf.

En la calle Boulogne Sur Mer 549, pleno barrio de Balvanera, el teatro IFT posibilitó el debut de bandas que llegarían a ser muy importantes, como La Pesada (1971) o Alas (1975). Espíritu y Aquelarre también pisaron su escenario, así como Miguel Cantilo y Jorge Pinchevsky en 1975, antes de que partieran al exilio. Más adelante, en 1980, se realizaría allí el primer recital del legendario grupo Riff, liderado por Norberto “Pappo” Napolitano.

Los teatros Atlantic y Olimpia quedaron para siempre en la historia del rock local especialmente por diferentes registros llevados a cabo en sus salas, ambos en 1972.

El primero de ellos, en la calle Belgrano 1260, fue sede de una serie de conciertos llamados “El Acusticazo” (primer antecedente local del luego popular término *unplugged*). Con la grabación de esos recitales se editó un disco, del mismo nombre, que es el primero “grabado en vivo” de la historia del rock local. Allí se manifiesta una vertiente musical menos eléctrica que la que dominaba la producción del rock por entonces; formaban parte de ella, entre otros, León Gieco, Gabriela y Raúl Porchetto (posteriormente se incorporaría a esa tendencia Sui Generis, terminando de instalarla en el gusto popular). Actualmente es una playa de estacionamiento privada.

El teatro Olimpia, de la calle Sarmiento 777, tiene su lugar en la historia porque en la pequeña sala fue donde Aníbal Uset filmó a Pescado Rabioso y a Pappo’s Blues en vivo, escenas incluidas en la película *Hasta que se ponga el sol* (ver B.A.Rock). La película es uno de los pocos registros del lugar. Con capacidad para 300 espectadores, también son recordados los recitales que el grupo Virus daría allí varios años después, presentando material de su primer y segundo discos, con una impronta de *happening* que recordaba las épocas del Instituto Di Tella. Años después funcionó como boliche bailable, en el que también tocaban bandas.

Durante la segunda mitad de la década del setenta teatros como el Coliseo y el Astral continuaron teniendo su cuota de protagonismo, así como el Teatro del Plata y el Auditorio Buenos Aires; por esos años, aunque de manera esporádica, también se realizan recitales en el teatro Premier (Corrientes 1565) y en el Santa María del Buen Ayre (Montevideo casi esquina Córdoba). A partir de 1976 se agrega a ese circuito el teatro Estrellas, Riobamba 280, que aparece como muy receptivo hacia el rock (a pesar de que en 1975 había sufrido un atentado con bomba, que provocó dos muertes). Aquel año

se presentaron allí Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre durante varios fines de semana; también Porchetto y el dúo Pastoral. En 1977 hicieron lo propio grupos como Soluna, Plus, Vox Dei, Pappo's Blues, y Charly García junto a León Gieco realizaron una zapada celebrando el aniversario del programa *Imaginate*, de Juan Alberto Badía. Nito Mestre volvió a tocar en 1978, al igual que Pappo's Blues. El lugar es hoy sede de los estudios del canal de noticias Crónica TV.

Los festivales B.A.Rock. Camino al estadio

Si bien el Velódromo Municipal no es en sí mismo un estadio, su gigantesca tribuna fue utilizada por el naciente rock para dar un paso más, tanto en magnitudes como en lo referente a aceptación social. En noviembre de 1970, en el marco de los festejos por la semana de Buenos Aires, se realizó la primera edición del festival B.A.Rock (Buenos Aires Rock), que congregó a 30.000 personas a lo largo de cinco jornadas no consecutivas, superando todas las expectativas. Fueron de la partida Almendra, Manal, Los Gatos, Moris y Vox Dei entre muchos otros. Al año siguiente, también durante el mes de noviembre, se llevó a cabo la segunda edición del festival, que atrajo a 50.000 espectadores en cuatro sábados; actuaron Litto Nebbia, Arco Iris, La Cofradía de la Flor Solar, León Gieco (según sus palabras, fue su cuarta o quinta presentación en Buenos Aires), Porchetto, Gabriela y otros.

En 1972, otra vez en noviembre, se desarrolló la tercera edición, aunque el municipio no facilitó el Velódromo, quizá por los incidentes producidos meses antes en el Luna Park (ver Luna Park). Por eso la cita fue, durante tres jornadas, en un predio del club Argentinos Juniors, en Bauness y Tronador, del barrio de La Paternal. Ese festival quedaría plasmado en el film ya citado, *Hasta que se ponga el sol*, de Aníbal Uset, estrenado meses después sin mucho éxito. Es la primera película sobre rock argentino, y en ella se puede observar a Sui Generis aún inédito, a Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll y a Arco Iris. También a Pappo's Blues y a Pescado Rabioso, aunque filmados en el teatro Olimpia, como señalamos anteriormente. En otra de sus escenas se puede ver al grupo Vox Dei en la iglesia metodista de Corrientes al 700, interpretando material de su disco *La Biblia*. El festival se grabó y con las cintas se editó el disco homónimo, que, por diferencias comerciales entre sellos discográficos, incluye solamente material de algunos grupos.

Recién diez años después, en noviembre de 1982, se realizó la cuarta y última edición del festival B.A.Rock, en las canchas de hockey del club Obras Sanitarias. También fue filmado, esta vez por Héctor Olivera. La película se llamó *B.A.Rock, adiós a la pálida* (por el anunciado final de la dictadura militar) y se editó además un disco doble, grabado en vivo.

El Luna Park. A brillar, mi amor

En la década del treinta comienza la construcción del estadio en la manzana comprendida entre las calles Corrientes, Bouchard, Lavalle y Madero. Su relación con el rock arrancaría veinte años después con la realización de concursos de baile de rock and roll animados por Mr Roll y sus Rockers (especie de émulos locales de Bill Haley y sus Cometas, entre los que se encontraban Eddie Pequenino y Lalo Schiffrin). A comienzos de los años setenta, y durante muchos años más, el estadio resultaría demasiado grande para el rock. Como se señaló anteriormente, Los Gatos, Manal y Almendra tocaron en el Luna Park a mediados de 1970. Sin embargo, lo hicieron en el marco del llamado Festival de los Supergrupos, junto a Vox Dei, Engranaje, Los Mentales y Facundo Cabral. Meses después Los Gatos volvieron al Luna Park, esta vez en medio de un espectáculo de rompecoches. Es decir que, en el mejor de los casos, para convocar a un Luna Park debían unirse varias bandas.

Fue así que en octubre de 1972 se anunció un recital en el que interpretarían sus canciones Billy Bond y La Pesada, Color Humano, Pescado Rabioso, Pappo's Blues y Aquelarre. El festival pasaría a la historia por razones extramusicales, pues se produjeron graves incidentes y destrozos. Los testimonios son contradictorios, pero todo parece indicar que durante la actuación de Billy Bond y La Pesada algunos asistentes del sector popular comenzaron a pasar al sector plateas aprovechando que estaba algo despoblado. Personal de seguridad del estadio trató de impedirlo y comenzó una trifulca que derivó en represión policial; finalizó con el estadio destrozado y con detenciones masivas de músicos y público. La prensa fue entonces muy generosa en comentarios adversos sobre el rock. De esta manera el estadio, además de quedarle grande, también le quedó vedado.⁽¹⁷⁾

Casi tres años después fue cedido para la despedida del dúo Sui Generis, quizá porque este conjunto era considerado en términos musicales como “blandito”, y por lo tanto inofensivo frente a los rockeros “pesados”. Además, el negocio en ciernes era muy difícil de rechazar para todos: en una jornada que quedó grabada en la historia del espectáculo argentino, reunieron más de 26.000 personas en dos funciones, el mismo día.⁽¹⁸⁾

Aquel 5 de septiembre de 1975 fue otro hito dentro del crecimiento cuantitativo que fue experimentando el rock local en 40 años. Todos los análisis posteriores concuerdan en que con Sui Generis se incorporó una nueva oleada de público a los espectáculos de rock. Si bien el crecimiento de la convocatoria del dúo había sido gradual, llenar así el Luna Park hizo que tanto los medios como la sociedad comenzaran a prestar más atención al fenómeno. Además de la cantidad de gente, también impresionaba –y generaba

17 A raíz de la intensa difusión que tuvieron los hechos, durante los meses posteriores muchas otras salas restringieron el acceso del rock. Las críticas de músicos y prensa hacia Billy Bond y La Pesada tuvieron su respuesta en el último disco de la banda, titulado *Tontos (20 de octubre de 1972)*, publicado al poco tiempo.

18 La película *Adiós, Sui Generis* documenta aquellos recitales. Fue dirigida por Bebe Kamin y se estrenó al año siguiente.

muchas dudas, sospechas— la influencia que ejercía esa música en la juventud, sujeto social protagonista de la década. El diario *La Opinión*, por ejemplo, cerraba la crítica de aquel espectáculo sorprendido por la representatividad del conjunto, deslizando “sobre todo en este país de tan extraña democracia en el que seguramente ningún partido político hoy pueda juntar diez mil personas en el parque Lezica”.

Con esa mayor capacidad de convocatoria y con la dictadura militar entronizada en el poder, el estadio se convirtió durante 1976 y 1977 en el escenario por excelencia para el rock. Son muy recordadas las detenciones masivas de asistentes, tanto a la salida como a la entrada del Luna Park.

A manera de balance del año 1976, la revista *Pelo* repasaba distintos ítems relativos al rock. Con respecto a los lugares que se habían destacado ese año decía: “Lugar de recitales del año: estadio Luna Park. Porque todo el mundo quiso hacer su concierto en ese enorme y horrible galpón. Pero no todos salieron bien y para muchos llenar a medias su capacidad representó un fracaso. De todas maneras, para los grandes grupos fue la única posibilidad de presentarse y tocar para una multitud. Como siempre, el gran problema fue el sonido, un obstáculo insalvable por la pésima acústica del recinto”.

En la actualidad, tras una serie de reformas que mejoraron notablemente sus cualidades acústicas, “el Luna” continúa albergando recitales de los grupos o solistas más convocantes de la escena local, en ocasiones con múltiples funciones.

Estadio Obras: “La catedral del rock”

El campo de deportes del Club Atlético Obras Sanitarias de la Nación se halla sobre un predio (Avenida del Libertador 7395) que, cuando fue cedido al club por la Municipalidad —a comienzos del siglo XX— era un bañado inhabitable, terrenos ganados al río recurrentemente inundados, sin construcciones permanentes. El estadio comenzó a construirse aceleradamente a mediados de 1977, en el marco de los preparativos del Mundial de Fútbol 1978. Con capacidad para 7.000 personas, fue inaugurado en 1978 con el Campeonato Mundial Interclubes de Básquetbol. El primer recital celebrado allí fue de Luis Alberto Spinetta, el 9 de septiembre de 1978.

Para comprender la importancia que tendría ese estadio es importante recordar que durante 1977 la dictadura militar había intensificado aún más la represión sobre el periodismo y otras formas de manifestación, como el rock, tanto en sus letras y discos como en los conciertos. Pablo Vila detalla que ese año se incrementó la persecución a la entrada y salida de recitales del Luna Park, se sucedieron atentados a teatros y “recomendaciones” a los dueños de salas para que no las alquilaran para recitales de rock. Aunque los rockeros no fueran los más perseguidos, tampoco encajaban en el modelo de juventud propugnado por la dictadura. En ese marco, la aparición del estadio Obras puede verse como oportuna. Para el rock, porque tenía una capacidad más acorde con

la convocatoria de los grupos. Y para la dictadura, porque desplazaba a los rockeros del céntrico Luna Park hacia uno de los bordes de la ciudad.

Desde aquel recital de Spinetta hasta la actualidad son innumerables los conciertos que se sucedieron allí, y el estadio se ganó un sobrenombre fastuoso: “La catedral del rock”. Es que, para un grupo de rock, “tocar en Obras” tiene un valor simbólico difícil de medir, significa algo así como “llegar”. No hay banda que se precie de ser exitosa que no haya pasado por su escenario. Las canchas de hockey y rugby adyacentes al estadio, que en el pasado dieron marco sólo a eventos masivos excepcionales, como el Festival de la Solidaridad Latinoamericana y B.A.Rock en 1982, Soda Stereo en 1988 o los Redondos en 1989, hoy –ante la masividad de algunos grupos o solistas– se utilizan cada vez más asiduamente, a falta de estadios techados de similar capacidad.

Desde noviembre de 2005, en el marco de novedosas estrategias publicitarias, pasó a denominarse estadio Pepsi Music, lo cual provocó alguna que otra polémica entre rockeros ortodoxos. Por ahora el público continúa refiriéndose al sitio como “Obras”. El tiempo dirá.

En lo extramusical, el estadio Obras fue testigo de una de las páginas más oscuras del rock local, aún sin dilucidar. El 19 de abril de 1991, durante un recital de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, la policía detuvo a decenas de jóvenes que esperaban para entrar. Entre ellos estaba el menor de edad Walter Bulacio, que –tal como se acostumbraba desde tiempos remotos– fue subido por la fuerza a un colectivo de línea y conducido a una comisaría, todo ello en medio de golpizas. Unos días después falleció de un derrame cerebral. El caso se convirtió en un símbolo de la lucha por los derechos civiles y dio lugar a innumerables marchas y recitales denunciando la situación. La polémica abierta generó que los edictos policiales que permitían aquellas prácticas fueran declarados inconstitucionales.⁽¹⁹⁾

Los pubs

Durante los setenta los teatros y estadios mencionados anteriormente fueron los principales escenarios. Sin embargo, a fines de la década comenzaron a surgir tímidamente locales de capacidad reducida y ambiente más íntimo: los pubs. Los más recordados son Jazz y Pop (Chacabuco 508), Music Up (Corrientes 1792) y La Trastienda (Thames y Gorriti). La programación de estos reductos se orientaba más hacia el jazz o la proyección folklórica pero es importante señalar que hacia 1978 esos géneros eran considerados como parte del heterogéneo rock local. Propietarios de esos locales recuerdan que la opción por programar dichos géneros no era solo estética o artística sino porque solían

¹⁹ En el año 2001, la Legislatura porteña declaró al día 19 de abril como Día contra la Violencia Institucional hacia los Jóvenes. Ante la prescripción de la causa, en 2002 el expediente fue elevado a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, que condenó por primera vez a la Argentina por violaciones a los derechos humanos cometidas en democracia. La Argentina reconoció el hecho y la Corte Suprema de Justicia debió reabrir la causa.

atraer menos la atención de los vecinos o la policía. De todas maneras, esa opción no evitaba lo que por aquellos años (y algunos lustros más) era una práctica policial habitual: los agentes entraban al local, pedían y retenían documentos a los asistentes. Finalmente algunos de ellos eran seleccionados para pasar la noche detenidos por averiguación de antecedentes.

Music Up y Jazz y Pop fueron inaugurados en 1978. El primero de ellos –ubicado en la planta alta de la tradicional disquería Zival's de Corrientes y Callao–, solo permaneció abierto un año y medio: apenas inaugurado debió cerrar tres meses por problemas de habilitación municipal y al tiempo lo hizo definitivamente, por las constantes visitas de la policía. Jazz y Pop en cambio permaneció abierto hasta mediados de los ochenta. El único que permanece en actividad es La Trastienda, aunque en Balcarce 460.

No obstante la existencia previa de estos locales, la historiografía rockera recuerda especialmente otro boom de apertura de pubs, el que se dio a partir de 1982. La revista *Pelo* de mayo de ese año daba cuenta de aquel suceso en un artículo titulado “Los nuevos circuitos para tocar y oír rock.” En plena guerra de Malvinas la nota afirmaba que en la Argentina “los ciclos de estrechamiento y apertura cultural se repiten indefectiblemente cada determinada cantidad de años (...) en estos momentos estamos en un momento de relativo renacimiento, la luz va surgiendo, va reapareciendo de a poquito y el arte y los artistas van multiplicando sus posibilidades de expresión.” Pronto la historia confirmaría tal percepción. A continuación el artículo pasaba a enumerar los distintos pubs que comenzaban a surgir en la ciudad, calificando a los nombrados anteriormente como “pioneros.” Entre los nuevos se destacaban Shams (Federico Lacroze 2121) y Melopea (un sótano de Las Heras y Pueyrredón). El primero de ellos permaneció abierto durante una década albergando a numerosísimos artistas como Spinetta, David Lebón, Pedro Aznar, el grupo Zas, Silvina Garré. En cambio Melopea, recién inaugurado y regentado con mucho éxito por Litto Nebbia solo duró cuatro meses: fue cerrado en julio de ese mismo año por la Municipalidad.

Curiosamente, sólo unas páginas antes, en otro artículo de la misma revista, Miguel Cantilo denunciaba un estado de cosas que era –y seguiría siendo– constante respecto de los sitios donde se tocaba rock. Cantilo decía que “para el rock, específicamente, hay grandes problemas, grandes trabas. Es necesario concientizar al público y a las autoridades de que el rock no implica nada negativo. Si el show que hay en un pub es de boleros, tango o música brasilera, no hay problemas porque eso es «sano», pero si se hace rock'n'roll se lo combate.”

De todos modos, dentro de aquella explosión de pequeños sitios para escuchar bandas, el verdadero fenómeno que marcaría a fuego la escena del rock local sería protagonizado por aquellos pubs que, a diferencia de los mencionados, dieron lugar a nuevas expresiones y a un recambio generacional que revolucionaría al rock local.

Los ochenta. Crear dos, tres, muchos pubs es la consigna

Ubicado sobre la avenida Córdoba al 2500, a metros de Pueyrredón, el Café Einstein fue inaugurado a mediados de mayo de 1982. Este sitio, el primer emprendimiento de Omar Chabán, ha adquirido con el tiempo un carácter mítico similar al de La Cueva. Era frecuentado por personajes como Marta Minujin y Federico Peralta Ramos y además de albergar a grupos nuevos, dio lugar también a las primeras experiencias de teatro under porteño. Por su escenario pasó toda una generación de jóvenes músicos que, encabezada por grupos como Sumo, Los Violadores, Soda Stereo, Los Twist y otros, renovaron el género absolutamente. A principios de la década del noventa, el ex bajista de Sumo y actual del grupo Divididos, Diego Arnedo, lo recordaba así: “Era el final del Proceso. Legalmente, el Einstein no podía haber existido entonces. No estaba abierto: estaba no cerrado. Era una mezcla de actores, músicos, intelectualoides que querían hacer algo. Una elite se reunía ahí, y Sumo empezó a gustar a gente conocedora, compradora de música, informada. (...) se vivía el ambiente del final de una cosa y el principio de otra sin que cambiara nada. El Einstein fue el lugar de la década que originó todo lo que se hizo en los años que siguieron. Como La Cueva de los sesenta.” Todos los testimonios coinciden en que era blanco predilecto de la policía, razón por la que permaneció abierto solo dos años.

Ese tipo de lugares, con características similares, dominarían prácticamente toda la escena rockera de la década, en especial durante la “primavera democrática”, dando espacio a lo que dio en llamarse “nuevo rock argentino”: decenas de bandas integradas por jóvenes que traerían nuevos aires y tendencias, “modernos”, estimulados por los grupos mencionados más arriba y otros preexistentes, como Virus. Los teatros y los estadios quedarían así reservados para los grupos y solistas cuyo masividad provenía en gran parte de la década anterior.

Otros sitios que se destacaron especialmente durante la década del ochenta fueron Zero Bar, Stud Free Pub, Marabú, La Esquina del Sol y el Centro Parakultural.

El Zero Bar, abrió sus puertas en 1983, sobre la calle República de la India 2725, frente al zoo porteño. Según una leyenda, ante las razzias policiales, el público escapaba hacia dicho zoológico, tras saltar sus rejas. En ese local hicieron sus primeros shows bandas como las mencionadas anteriormente (Sumo, Soda Stereo) y muchas otras. Años después se llamó Café del Buen Ayre. Era un medio sótano que fue demolido durante la década del noventa. En el solar se erige hoy un edificio de departamentos.

El Stud Free Pub –Libertador 5665– era originalmente una caballeriza, de ahí su nombre. Inaugurado en 1982, fue parte de ese circuito fundamental para las bandas “modernas” (el ex guitarrista de Sumo, Ricardo Mollo, cuenta que allí fue donde vio por primera vez al grupo, como espectador). Rápidamente se convirtió en punto de encuentro del mundillo musical. Además de las bandas mencionadas anteriormente pasaron por su

escenario grupos como Suéter y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Fue desalojado en agosto del 85 tras un concierto de despedida al lugar, en el que participaron músicos de la primera época del rock, como Charly García, Miguel Abuelo, Spinetta, Oscar Moro, David Lebón, Gustavo Bazterrica y Rinaldo Rafanelli. Ubicado sobre la salida del túnel de Avenida Libertador (dirección norte), su lugar es ocupado en la actualidad por un suntuoso edificio de departamentos.

El antiguo cabaret Marabú⁽²⁰⁾ (Maipú 365) fue otro de los sitios donde se desarrolló la renovación del rock local. Por ejemplo, en 1983 fue presentado en ese sótano el exitoso disco debut de Los Twist, *La dicha en movimiento*, uno de los paradigmas del recambio. A comienzos de 1984 se programó un ciclo donde tocaron Virus, Los Abuelos de la Nada y Los Twist; el grupo soporte era Soda Stereo, que interpretaba sus canciones después del grupo principal. Cuenta Cerati: “En los días del Marabú todo el mundo se iba antes del final, pero cada vez iba quedando más gente, y ahí empezamos a ver que la cosa tenía convocatoria”. Durante esa serie de shows Soda Stereo recibió la oferta para grabar su primer disco. Ese mismo año tocó Pappo, y tiempo después el local se convirtió en la discoteca de orientación heavy metal Halley, también mítica. Actualmente se encuentra cerrado y en desuso.

De características similares a los anteriores aunque con un poco más de capacidad, La Esquina del Sol fue otro de aquellos lugares que albergaron a pequeñas bandas que en pocos años tendrían un alcance masivo. Situado en el corazón de Palermo, el local de la esquina de Gurruchaga y Guatemala fue testigo de innumerables recitales de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, antes siquiera de que publicaran su primer disco. Permaneció abierto entre 1983 y 1985. En el lugar funciona hoy un cantobar, donde cantantes aficionados interpretan canciones que quizá fueron creadas o estrenadas allí.

Por último, el Centro Parakultural es otro sitio que, con capacidad para 300 espectadores, es recordado como parte fundamental del rock de la década del ochenta, y no sólo por lo musical. Ubicado en Venezuela 336, barrio de Montserrat, abrió sus puertas en marzo de 1986. Era un pequeño sótano que había sido el Teatro de la Cortada (seguramente llamado así por encontrarse frente al pasaje 5 de Julio); en algún momento de finales de los setenta habían tocado allí los Redondos y Celeste Carballo, todavía desconocidos. En principio, la idea era dar clases de teatro y así comenzó a albergar a grupos de teatro *under*, como Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, el trío integrado por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese y otros *performers* teatrales tan en boga en la primavera democrática.

Aunque sus dueños no estaban convencidos de incorporar al rock porque “siempre trae problemas con los vecinos, con la policía”, pronto comenzaron a tocar bandas

²⁰ Se inauguró en la década del treinta y es recordado principalmente porque fue donde debutó Anibal Troilo, motivo por el que la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires lo declaró Sitio de Interés Cultural.

punks, como La Anarquía es un Sentimiento Incontrolable, Todos Tus Muertos, Conmoción Cerebral y Komando Suicida, cuyas canciones a menudo contenían consignas antipoliciales. Según uno de los propietarios, “al final del primer recital punk vino el subcomisario de la zona y me dijo: «Si vos seguís poniendo estas cosas, te quemamos el lugar»”. Ese tipo de presiones se fueron resolviendo mediante actitudes a mitad de camino entre la exacción y el cohecho. Así continuó funcionando durante años, en los que pasaron por su escenario grupos como los Redondos y Don Cornelio y la Zona. Los habitués entendían al Parakultural como un espacio de libertad absoluta pese a las constantes razzias.

El sábado 1º de julio de 1989, agentes de la comisaría 2ª y un inspector municipal se apersonaron en el lugar y desalojaron la sala en medio de corridas y empujones. El suplemento *Sí* de *Clarín* del viernes 7 publicaba una gacetilla enviada por sus responsables, que denunciaba: “Se pretextó el procedimiento por «estar afectadas las condiciones mínimas de seguridad» pese a que el local está habilitado y funcionando como teatro independiente desde hace cuatro temporadas durante las cuales las muy numerosas inspecciones municipales nunca detectaron semejantes falencias”. Por su parte, la revista *Humor* señalaba que si bien se adujo que el local no tenía “«habilitación para espectáculos» (una puerta de entrada chica, por ejemplo)”, al parecer el Sindicato de Porteros (Suterh), que recientemente había comprado el edificio, estaba muy interesado en desalojarlo a pesar del contrato de alquiler vigente. Fue reabierto del mismo modo en que se resistían las presiones policiales. Finalmente, un año después, venció el contrato y el Parakultural cerró sus puertas.⁽²¹⁾ En la actualidad en el lugar se halla la sede del mencionado sindicato.

Otros pubs de los ochenta que por su importancia merecen una mención son Prix d’Ami (primero en Arcos y Monroe y luego en Ciudad de la Paz al 2300), Caras Más Caras (Billinghurst 1155), Gracias, Nena (Dorrego 1128), Látex (Bulnes y Honduras), Cabo Verde (Serrano 1760), El Depósito (Cochabamba al 400) y La Capilla (Suipacha 842). Sería ocioso continuar enumerando la enorme cantidad de pubs que abrieron (y cerraron) en la década del ochenta. Cabe destacar sin embargo que la gran mayoría de ellos se ubicó en Palermo, Belgrano, San Telmo y Flores. Entre esos barrios, Palermo es por lejos el barrio que más sitios concentró y que muchos músicos eligen para vivir.⁽²²⁾

21 Luego funcionó unos años más en un local más grande, de la calle Chacabuco 1072, bajo el nombre de Parakultural New Border. Dicho local más adelante albergó a Megafón, donde también tocaban bandas. A raíz de las denuncias de vecinos por ruidos molestos, era clausurado recurrentemente. Hoy se encuentra en venta.

22 Una publicidad de La Esquina del Sol publicada en la revista *Pelo* en agosto de 1984 anunciaba su dirección como “Gurruchaga y Guatemala, Palermo Joven”, sumándose a la tendencia de configurar al barrio agregándole mote como Sensible, Hollywood, Soho, etc. Del mismo modo un vecino histórico del barrio, Charly García, suele llamarlo “Palermo Bagdad”.

El *under* va quedando chico. Cemento y Paladium

Aunque con altibajos, el crecimiento en cantidad de público y de bandas ha sido una constante en la historia del rock local, de modo que los pubs y el circuito que conformaban no tardaron en quedar chicos, además de que no reunían las condiciones necesarias para brindar un recital.

Los músicos fueron los primeros en darse cuenta. En una entrevista concedida a la revista *El Porteño* en marzo de 1984, el líder de Los Twist, Pipo Cipolatti, señalaba el problema en ciernes: “Ahora decidimos no hacer más pubs porque la última vez en Fandango [Serrano 1640] entró demasiada gente y hacía mucho calor. Estaba todo mal, la gente y nosotros”.

En otro reportaje realizado en noviembre de 1985 por la revista *Pelo* a los nuevos referentes de “la generación del ochenta” –Gustavo Cerati (Soda Stereo), Daniel Melero (Los Encargados) y Pil Trafa (Los Violadores)–, se generó un interesante debate acerca de la problemática de los pubs y si frente a esto el rock debía profesionalizarse o no. En la charla el líder de Los Violadores afirmaba: “Este año el rock se expandió y se achicó al mismo tiempo. El problema es que se cae mucho en el pub, entonces se crea un circuito interesante, satélite, pero muy chico”.

Por otra parte, la renovación de las propuestas musicales y del público hizo que el rock se volviera másailable y que requiriera aún más espacio, sin mencionar el hecho de que por aquellos años empieza a practicarse el denominado “pogo”. Comenzaba a manifestarse más claramente una problemática de la ciudad que se extiende hasta nuestros días: la falta de espacios con capacidades diversas que se adapten a los diferentes grados de convocatoria de los grupos. En ese marco surgieron dos lugares que permitieron subsanar por un tiempo estos inconvenientes: Cemento y Paladium.

Situado sobre la calle Estados Unidos 1234, Cemento se inauguró el 28 de junio de 1985 en lo que había sido un viejo garaje. Tras el cierre del café Einstein, Omar Chabán impulsó este emprendimiento junto a otros socios con la idea de que fuera una discoteca de aspecto despojado. Rápidamente fue cambiando su perfil, incorporando *performances* teatrales, como las del grupo La Organización Negra (que luego derivó en De la Guarda), y recitales de bandas como Todos tus Muertos, La Forma, Deseo Fatal y El Corte, poblándose de jóvenes con “raros peinados nuevos”. Luego llegarían a tocar allí grupos de convocatoria ascendente. Un recital curioso es el de la “Mona” Jiménez, quien en un intento de desembarcar en la Capital se presentó en Cemento a mediados del 89 junto a Fito Páez, Fontova, Ricky Maravilla, Baglietto y otros músicos de rock. A raíz de quejas de vecinos, en 1993 el entonces Concejo Deliberante dispuso su clausura en una polémica votación, por lo que permaneció un tiempo cerrado.

Con capacidad para más de mil personas, Cemento permitió desarrollar la etapa intermedia de sus carreras –cuando todavía no podían llenar estadios– a muchos con-

juntos que luego fueron masivos, como los Redondos, Memphis la Blusera, La Renga, Bersuit Vergarabat y Sumo⁽²³⁾ por dar sólo algunos ejemplos. Más acá en el tiempo, el grupo Miranda! también reconoce las posibilidades que le brindó ese espacio. Quizá por ello el lugar adquirió características míticas mientras aún existía. Fue uno de los sitios consagrados al rock que más tiempo permaneció en funcionamiento. Desde lo sucedido en República Cromañón (también gerenciado por Chabán) permanece cerrado. Sus ex empleados intentan reabrirlo como cooperativa.

Por su parte, Paladium (Reconquista 945) abrió sus puertas a fines de 1985 en un edificio que había sido una usina eléctrica. Con motivo de su inauguración, la revista *Pelo* confirmaba el problema de falta de espacios que sufría la música local, al señalar que “la sala constituye el primer espacio digno que tiene el rock en este lugar”.

Aunque a poco de inaugurado comenzó a funcionar como discoteca, por su gran capacidad (más de 1.500 personas) se realizarían allí recitales que marcarían una época y evitarían a las bandas el riesgo de convocar al costoso Obras. Presentaron allí sus discos grupos en ascenso, como Soda Stereo (*Signos*, 1986), los Redondos (*Octubre*, 1986), Los Violadores (*Y ahora que pasa, eh?*, 1985, y *Fuera de sektor*, 1986), y la dupla Charly García-Pedro Aznar (*Tango*, 1986). También allí se grabó en vivo el LP de Riff Riff & roll (1986) y se rodó el video larga duración *Ciudad de pobres corazones* (de Fernando Spinner), protagonizado por Fito Páez (1987). En agosto del 86 el local llegó a publicar un boletín llamado *La Voz de Paladium*, con artículos sobre novedades nacionales e internacionales, discos, estéticas y reportajes, que se repartía entre los asistentes. El mismo año se realizó allí otro evento de importancia, el festival Subterrock, donde hacen sus primeros shows grupos desconocidos por entonces, pero que dejarían marcas en el rock local, como Los Fabulosos Cadillacs o Don Cornelio y la Zona. La realización de recitales fue espaciándose cada vez más, funcionando sólo como disco, hasta su cierre, a fines de 1992. Hoy su lugar es ocupado por un importante hotel y centro de convenciones.

No obstante el surgimiento de estos lugares, el problema de la falta de sitios pequeños y medianos con condiciones adecuadas no estaba resuelto. Numerosos músicos continuarían quejándose recurrentemente de esa situación, que al menos sirvió para deshacerse del antiguo prurito del rock nacional contra las discotecas. Por ejemplo, Diego Frenkel (en ese entonces del grupo Clap, hoy líder de La Portuaria) decía a Cantarock en julio de 1986: “La idea artística actual no es oponerse al sistema, sino infiltrarse y utilizarlo (...) queremos tocar en discotecas porque estamos un poco cansados de tocar en pubs: no son cómodos, siempre hay problemas de sonido y no se gana plata. Y vos estás en una sociedad donde tenés que ganar plata. Me gusta la idea de ir a las discotecas

23 En diciembre de 1987, días antes de su muerte, Luca Prodan anunciaba próximos shows allí (que no llegaron a realizarse) y, al igual que Arnedo, trazaba un paralelo entre los boliches de Chabán y otros sitios míticos: “Sumo tocó mucho en Cemento, tenemos lazos con los dueños que van bien atrás en el tiempo, desde la época del café Einstein, que era tipo La Cueva o ‘La Perla del Once pero de la época de la *new wave*. Y los dueños son los mismos de Cemento, que es mucho más grande”.

y encontrarme con un público diferente. Es el factor de riesgo: la gente se puede copar bien o no”.

El grupo Los Violadores, con una estética punk antisistema que ya era muy popular, cuatro meses después se quejaba ante la misma publicación: “En Capital no hay lugares piolas para tocar: Paladium y Obras son muy grandes, y los pubs son muy chicos (...) tocamos en discotecas ante un público que va de los 16 a los 20 años. Y las discotecas están fuera de la Capital; esos lugares están buenísimos porque la gente va, baila un par de horas, escucha un grupo y luego sigue bailando (...) son los únicos lugares donde se reúne la gente joven en gran cantidad”.

Al siguiente año, en la primera edición de su libro *Historia del rock en Argentina*, el reconocido periodista e historiador de rock local Marcelo Fernández Bitar confirmaba el problema. A manera de balance provisional señalaba que “transcurrido 1986, es posible hacer una recorrida por la situación actual del rock en la Argentina, un innegable vehículo de una cultura joven muchas veces ignorada. Una de las cosas que se lograron en tantos años es, principalmente, algo que puede parecer muy obvio: *una enorme cantidad de gente*”. Más adelante concluía: “Las figuras importantes han encontrado un cómodo circuito de trabajo entre las discotecas, los estadios y las cada vez más importantes giras por el interior (...). Pero el punto más crítico está en la zona de los grupos medianos y nuevos, dado que sólo pueden tocar con continuidad en pubs de capacidad máxima de 300 personas, una cifra que –de alcanzarse– apenas sirve para solventar un buen sonido”.

Como puede apreciarse, la problemática que gira en torno a los locales donde tocan bandas de rock no es nueva. Las crisis económicas recurrentes, el crecimiento permanente del rock y las conflictivas relaciones con el poder policial, local y nacional contribuyeron a agudizar esa problemática, que casi veinte años después se manifestaría abiertamente tras la tragedia de Cromañón.

El espacio público: entrada libre y gratuita

Otro hito de la década del ochenta estuvo dado por los recitales organizados por el Estado en el espacio público⁽²⁴⁾. El crecimiento sostenido de la cantidad de público que concurre a recitales de rock puede constatarse también en esos conciertos gratuitos.

Como era de esperar, reestablecida la democracia no sólo disminuyó la presión del Estado por disciplinar el uso del espacio público, sino que se procuró “celebrar” la recuperación y reapropiación de este. Así, a un mes de que Raúl Alfonsín asumiera la presidencia, en enero de 1984, la Secretaría de Cultura de la entonces Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires comenzó a organizar recitales que sectorizaban la ciudad:

²⁴ El uso del espacio público para recitales merece un análisis que excede los objetivos de esta investigación. Detallaremos sólo los aspectos centrales.

folklore en Mataderos, tango en San Telmo y rock en las Barrancas de Belgrano, un anfiteatro natural.

Por allí pasaron durante los veranos del 84, 85 y 86, con doble función (viernes y sábados), artistas consagrados, como Spinetta, La Torre, Porchetto, Celeste Carballo, Baglietto, Los Abuelos de la Nada, Alejandro Lerner y otros, algunos de ellos en su pico de popularidad.

Desde el primer show (de David Lebón), los medios especializados no dudaron en celebrar su realización, especulando con que servirían para ampliar el espectro de público que concurría a recitales. Decía la revista *Pelo* en febrero de 1984: “Acaso por primera vez en su larga trayectoria, el rock nacional es avalado y respaldado oficialmente por un gobierno (...) otro de los factores en que radica la importancia de los recitales de Belgrano está dado por el hecho de que mucha gente que habitualmente no concurre a conciertos de rock tuvo la oportunidad de palpar de cerca el fenómeno. Así fue como muchos padres comprobaron por qué sus hijos apoyan al rock”; otra utilidad que encontraba la revista era la de “demostrar que el rock no es en modo alguno sinónimo de violencia (...) no se registró incidente o perturbación alguna”.

En el verano de 1987, tras un cambio de autoridades en la ciudad, los recitales de rock de este tipo parecían condenados a desaparecer. El nuevo secretario de Cultura, Félix Luna, desprogramó al rock de la grilla de espectáculos auspiciada por la Ciudad argumentando que “algunos espectáculos de rock excitan mucho al público y provocan actos de violencia”, cuestionando además su valor como expresión cultural. Estas declaraciones volvieron a poner de manifiesto claramente las tensiones entre el aparato estatal y el fenómeno generado por el rock.

Quizá por la polémica que generaron aquellas afirmaciones, los recitales de verano volvieron a realizarse ese año, aunque tardíamente (a mediados de febrero), en una sola función (sábados) y en un lugar que no molestara a los vecinos de Belgrano (que solían quejarse por los ruidos y por el estado en que quedaba el parque).

De esta manera, durante los veranos de 1987, 1988 y 1989, un viejo conocido del rock —el Velódromo Municipal— volvió a albergarlo. Artistas como Spinetta, Fito Páez, Fricción, Ratonés Paranoicos, Los Fabulosos Cadillacs, Virus, Miguel Mateos/Zas, Vox Dei y otros pasaron por su escenario en esos tres veranos.

Durante sucesivas gestiones del Gobierno de la Ciudad continuaron realizándose recitales con entrada libre y gratuita en el espacio público, pero sin la regularidad en tiempo y espacio que tuvieron aquellos ciclos.

A algunos de los shows de Barrancas de Belgrano o del Velódromo llegaron a asistir más de 15.000 personas. Si se compara esa cifra con las 100.000 que reunieron Spinetta y Charly García en la avenida 9 de Julio (ciclo *Mi Buenos Aires Querido*, 1990), las 250.000 que reunió Soda Stereo en la misma avenida (ciclo *Mi Buenos Aires Querido*,

1991), o la misma cifra, que congregó Charly García en Puerto Madero (ciclo Buenos Aires Vivo 3, 1999) –todos organizados por el municipio–, puede apreciarse que aquellas especulaciones que realizaba la revista *Pelo* en 1984 no habían sido desacertadas, pues se comprobaba un incremento notable de asistentes para este tipo de espectáculos.

Abran canchas

Entre fines de la década del ochenta y principios de la del noventa, el crecimiento de la cantidad de público que asistía a recitales de rock vernáculo era tan constante como siempre pero, dada la magnitud que estaba alcanzando, se volvió más perceptible. De esta manera comienzan a abrirse o a utilizarse regularmente espacios alternativos con muchísima más capacidad que los pubs. Así, se suceden recitales en los teatros Fénix (Rivadavia y Pergamino) y el ya mencionado Pueyrredón, ambos del barrio de Flores, el cine-teatro Argos de Colegiales (Federico Lacroze y Álvarez Thomas), viejos teatros de los barrios San Telmo y Montserrat, como el Arlequines (Perú al 500), el Bambalinas (Chacabuco 947), o la discoteca Airport (Cabildo 4663), en Núñez.

Del mismo modo, antes del cambio de década, antiguos y gigantescos cines sin sus butacas se reconvierten en sitios para rock con capacidades que superan ampliamente las mil personas. Uno de ellos es el situado en Bernardo de Irigoyen al 1300, en el barrio de Constitución, que se transforma en Satisfacción (luego transformado en templo evangélico). Otro es el cine Cosmos,⁽²⁵⁾ de Corrientes 2046, que pasa a ser la nueva sede de la discoteca Halley.

No es casual que la mayoría de estos lugares hayan sido utilizados por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, un grupo cuya trayectoria está signada por la problemática de la falta de espacios adecuados para realizar recitales: desde antes de publicar su primer disco (*Gulp!*, 1985) hasta su último show (2001) su convocatoria no dejaría de crecer.

Así, a finales de la década, el grupo –que en principio se negaba a tocar en Obras– desfiló por todos los sitios de mayor capacidad (Paladium, Cemento, los teatros Fénix y Bambalinas, Airport, Satisfacción, Halley) hasta que finalmente, en diciembre de 1989, no le quedó otra alternativa que pasar por “la catedral del rock”, que en poco tiempo también le resultó insuficiente y conflictiva. Comenzados los años noventa el grupo debió incluso “experimentar” con lugares alternativos o atípicos, como parque Sarmiento (1990), Autopista Center (1991) o el Centro Municipal de Exposiciones (1992). Tras este último show, sin resultados positivos, Poli, mánager del grupo, empecinado en la producción independiente, declaraba a la revista *Humor* N° 328 que “ya no existen lugares para tocar”.

25 Varios años después el cine Cosmos reabrió sus puertas, aunque utilizando sólo una pequeña parte de su antiguo local.

El crecimiento de la cantidad de público que asistía a recitales no sólo alcanzaba a los Redondos. El período abarcado entre fines del año 1990 y fines de 1992 aparece como un punto de inflexión en cuanto a magnitudes se refiere. El rock local debe entonces apelar a los estadios de fútbol, hasta entonces reservados casi exclusivamente a artistas extranjeros.⁽²⁶⁾

Así, a fines de 1990, Soda Stereo se presentó en el estadio de Vélez Sarsfield ante 40.000 personas. Al año siguiente Charly García lo hizo en el estadio de Ferrocarril Oeste, mientras en Vélez, en show conjunto, se presentaban Rata Blanca y Ataque 77. Finalmente, en diciembre de 1992, la reunión de Serú Girán convocó a dos funciones en el estadio de River Plate (al mismo tiempo que, a pocas cuadras de distancia, Soda Stereo realizaba ocho Obras, todo un récord).

Para entonces las cifras de asistentes a conciertos de rock se contaban de a decenas de miles y el crecimiento en cantidades es tan evidente como asombroso. El suplemento *NO! (Página/12)* informaba aquel diciembre que “esta noche, Fito Páez cerrará su sorprendente decena de presentaciones de *El amor después del amor*. De esta manera, el rosarino ocupará el tercer lugar de un arbitrario ranking de popularidad rockera porteña, elaborado oficiosamente en base a la cantidad de shows consecutivos en el temido Gran Rex.⁽²⁷⁾ Delante de él, como puede recordarse, están los 14 de Soda Stereo en el 91 y los 11 de Charly García en el 90”.

A partir allí ya no fue excepcional que solistas o grupos de rock argentinos tocaran en estadios de fútbol y en los teatros más grandes de la ciudad, como el Gran Rex o el Opera, que habían dejado definitivamente de funcionar como cines.

Los noventa: Buenos Aires invadida por el rock

La convertibilidad del peso argentino instaurada en 1991 posibilitó que a partir del año siguiente comenzaran las numerosísimas visitas de artistas internacionales, características de toda la década del noventa. A su vez, eso les permitió a muchos grupos locales presentarse en calidad de “soportes” de esos músicos y foguearse ante cantidades de público gigantescas.⁽²⁸⁾ Es posible que ese fenómeno haya contribuido a incrementar todavía más la cantidad de público del rock local, al provocar que espectadores que tradicionalmente no consumían rock argentino, pero que asistían a recitales atraídos por una figura extranjera, se informaran sobre lo que sucedía en la escena local, incorporándola a su gusto. Más allá de las especulaciones sobre los factores que contribuyeron a la

26 En 1972 Arco Iris había presentado su ópera *Sudamérica, o el regreso a la Aurora* en el estadio de River y en 1982 Charly García hizo lo propio con su álbum *Yendo de la cama al living* en el estadio de Ferro, ante 25.000 personas.

27 El teatro Gran Rex cuenta con 3.200 localidades.

28 Aunque nunca fueron confirmados, alrededor del año 1992 comenzaron a circular rumores acerca de cierta monopolización de los estadios de fútbol y Obras; también sobre condiciones leoninas exigidas a los músicos locales para presentarse como teloneros de los grupos internacionales.

formación de un público de rock argentino masivo, lo cierto es que los escenarios y los grupos de rock local se capilarizan especialmente en la década de los noventa.

A los pequeños pubs sobrevivientes de los ochenta, como Medio Mundo Varieté (Corrientes 1872), La Luna (Cabrera 3769), Boa Vista (Costa Rica y Armenia), Babilonia (Guardia Vieja al 3300), se suman locales como Hillock (Cabrera 2927) y otros un poco más grandes que dejarían su marca en el rock local. Algunos de ellos son Die Schule⁽²⁹⁾ (Alsina 1671), Arpegios (Cochabamba al 400), New Order (Cabildo 4663) y El Galpón del Sur (Humberto I° 1739). Estos locales albergaron a grupos que renovarían nuevamente el género, como Babasónicos, Tía Newton, Martes Menta, Juana la Loca, Fun People, y a otras bandas nuevas que llegarían a ser masivas, como La Renga, Los Piojos, Las Pelotas, Los Caballeros de la Quema y la Mississippi Blues Band, por citar sólo algunos ejemplos.

Otro sitio inaugurado a principios de la década que merece ser destacado es el Samovar de Rasputín, especializado en blues y ubicado en un pequeño local de Del Valle Iberlucea casi Caminito, en el corazón del barrio de La Boca. Por su escenario desfilan pioneros del rock local, como Alejandro Medina, Jorge Pinchevsky, Javier Martínez y “Pajarito” Zaguri. Ante el auge del rock en general y del blues en particular, en 1992 debió trasladarse a un local más grande, en Almirante Brown al 100. Sus “banquetes de blues” de los días jueves son toda una leyenda. Actualmente en su sitio original, se encuentra impedido de realizar recitales por disposiciones municipales.

Confirmando aquella fuerte tendencia expansiva, en 1992⁽³⁰⁾ se inauguran cuatro locales con capacidad para más de mil personas donde se realizan recitales de rock local en forma regular, todas las semanas: The Roxy (Rivadavia al 1900), El Viejo Correo (Rivadavia 7728), la nueva sede de Prix d’Ami (Cabildo y Monroe) y Stadium (Rivadavia 3636).

Este último sitio funcionó en lo que había sido El Palacio del Cine, ya sin butacas. Los medios anunciaron que su capacidad era de 5.000 espectadores, pero es muy probable que sólo alcanzara a la mitad de esa cifra (así y todo, para un lugar que prometía ser utilizado exclusivamente por el rock, esa cantidad era toda una novedad para la época). Fue inaugurado el 30 de octubre de 1992 por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en otro intento fallido por encontrar un lugar adecuado para sus shows en Capital. Fue inmediatamente clausurado ante denuncias de vecinos. Reabierto tiempo después, por su escenario desfilaron bandas de convocatoria ascendente, como Bersuit Vergarabat,

29 Die Schule fue otro de los emprendimientos de Omar Chabán. Se lo llamó “el hermano menor de Cemento” y además de recitales solían realizarse espectáculos de teatro *under*. Hacia 1998 se transformó en La Flor, una suerte de peña folclórica.

30 En 1992 también aparecen el suplemento *No!* de *Página/12*, radios que transmiten sólo rock nacional (FM La Boca), se reeditan viejos clásicos del rock local en el novedoso formato CD, salen al aire programas de TV abierta sobre historia del rock nacional y surgen numerosos sellos independientes. En 1993 el fenómeno se profundizaría con el estreno de la película *Tango feroz*. Medios como *La Nación*, la revista *Gente* y otros publican fascículos con la historia del género y comienzan a editarse discos de rock nacional para niños.

La Renga, 2 Minutos y Las Pelotas. Llegaron a realizarse allí shows de grupos de rock extranjeros, hasta que hacia fines de 1994 fue definitivamente clausurado. Hoy funciona allí una pista de bowling, y un pequeño sector del antiguo pullman está destinado a auditorio para bandas nuevas.

Como dato curioso de aquel auge del rock local y de su historia, cabe agregar que en agosto de aquel 1992 abrió sus puertas una nueva versión de La Cueva, en un pequeño local del barrio de Constitución (Bernardo de Irigoyen 1516). Los primeros shows estuvieron a cargo de leyendas del rock nacional, como Alejandro Medina (ex Manal) y Willy Quiroga (ex Vox Dei), pero debido a sus reducidas dimensiones pronto se convirtió en lugar de fogueo para bandas noveles. Este tipo de sitios, que constituyen una categoría en sí mismos, empezaron a florecer por toda la ciudad para dar cabida a los cientos de grupos que, absolutamente desconocidos, buscaban un lugar donde mostrar su música. En algunas ocasiones tocaban cinco en una sola noche, ante amigos y familiares, como todas las bandas que alguna vez serán masivas.

Dejaremos por ahora de lado la enumeración de lugares. Queda claro que poco antes de cumplir 30 años de vida, el rock local se había expandido por la ciudad ocupando con continuidad y contundencia todos los espacios físicos posibles: desde los sótanos y sitios pequeños para grupos desconocidos recién formados, hasta las canchas de los clubes de fútbol –instituciones profundamente arraigadas en la sociedad–, pasando por el espacio público –propiciado por el Estado– y los grandes teatros de la calle Corrientes. Sin embargo, ello no significó que cesaran los problemas.

En este punto debemos volver al paradigma protagonizado por los Redondos, que, dada la falta de espacios adecuados para tocar en Capital, prácticamente dedican los últimos diez años de su existencia a intentar soluciones, tan diversas como imaginativas, al problema que planteaba la organización de shows de manera independiente tanto de las grandes empresas productoras de espectáculos como del Estado.

Así, a fines de 1993 inauguran el uso para el rock del estadio del club Huracán (años después también lo usarán otros grupos, como La Renga y Los Piojos, admiradores del estilo de producción de los Redondos).⁽³¹⁾ En 1994 repiten la experiencia. Y no vuelven a tocar en la ciudad de Buenos Aires sino hasta seis años después (River, abril de 2000), en lo que sería su último show porteño.

Los Redondos fueron hasta su separación (en agosto de 2001 se presentaron por última vez en público en Córdoba) la banda más popular y convocante en la historia de la música rock hecha en la Argentina. Todavía se discute y analiza el fenómeno que generaron, pero aquellos seis años sin tocar en esta ciudad merecen ser tenidos en cuenta dentro del tema que nos ocupa.

31 Del mismo modo, aunque eventualmente, más adelante se sumarían para el rock las canchas de Atlanta, Excursionistas y All Boys.

Respecto de esa problemática urbana que aqueja a Buenos Aires podemos citar declaraciones de grupos más cercanos en el tiempo. En diciembre de 1999 el estadio Obras se hallaba cerrado por reformas a raíz de denuncias de vecinos por ruidos molestos. No era la primera vez que cerraba (en 1997 también había sucedido lo mismo), ocasionando importantes problemas a los grupos. Por ejemplo, a la banda Viejas Locas, que le decía a la revista *La García*: “Se nos empezó a hacer complicado tocar en Buenos Aires. En ese sentido, este fue un año difícil. Y más en el punto en el que estamos nosotros, que por el momento no podemos hacer grandes estadios, pero a la vez lugares más chicos no nos alcanzan. En este sentido no tenés lugares como para hacer shows ante, más o menos, 7.000 personas. Así que el problema no es que sólo cierren o clausuren locales. No hay una infraestructura armada para que toquen bandas de rock. Bah, en realidad el problema no es sólo para el rock; no hay espacios para nada. Ponele que hubiera otro deporte, tipo básquet, que convocara mucha gente. Tampoco habría lugar. Tenés lugares para llevar una luca de gente, o una luca y media, y de ahí saltás a lugares para quince lucas. Nosotros estamos en un punto de cinco, seis lucas, y se nos complica”.

Al problema que denunciaba el testimonio sobre la capacidad de los espacios, en el caso del rock se suma —especialmente tras la serie de clausuras posterior a la tragedia de Cromañón— el endurecimiento de las condiciones necesarias para habilitar un local. En la actualidad los músicos reclaman soluciones a la falta de lugares para tocar rock, casi del mismo modo en que lo hacía Claudio Gabis más de treinta años antes (en 1973): “No hay lugares donde tocar, porque no hay lugares donde el músico pueda tocar sin el eterno problema del «ruido», de la represión a la vida del músico”.

El caso Cromañón. Conclusiones

Tras la crisis política y económica de fines de 2001, el año 2002 terminó con una actividad creciente y buenos pronósticos para el rock local. Para ello confluyeron varios factores. Por un lado cesó la llegada de artistas extranjeros, sin que por ello disminuyera la demanda de recitales del público local, beneficiándose así las bandas argentinas, en un curioso proceso de “sustitución de importaciones musicales”. Además, la convertibilidad del peso argentino había durado más de diez años, lo que dejó a las empresas de sonido y de iluminación y a los propios músicos muy bien equipados técnicamente, en condiciones óptimas para producir recitales. Así las cosas, la industria del rock, como otras ramas del espectáculo local, estuvo entre las primeras en recuperarse de la recesión y la crisis. Por otra parte, tras tantos años de neoliberalismo se produjo una suerte de reivindicación de lo local y popular, lo que potenció la convocatoria de algunas bandas. Recitales y festivales (con importantes auspiciantes) se multiplicaron junto con la cantidad de público, tanto en Capital como en el interior.

En ese renovado marco surge un nuevo sitio para el rock, República de Cromañón (Bartolomé Mitre 3060), casualmente muy cerca de La Perla del Once. Antes había sido El Reventón, un local de música tropical. En abril de 2004 su inauguración fue muy celebrada: el lugar era amplio para los estándares del rock y se le había ganado un espacio a la bailanta. Funcionó hasta que el 30 de diciembre de 2004 un incendio acabó con la vida de 194 personas.

Además de consecuencias políticas de diversa índole, la tragedia generó numerosos debates y reclamos que exigían mayor control social sobre los espectáculos públicos en la ciudad. Vale decir, mayores controles por parte del Estado local (inspectores) y del Estado nacional (Policía y Bomberos). Ese reclamo –paradójico en el caso del rock– se hizo extensivo a los propios músicos y encargados de locales. Otra consecuencia fue que poco a poco cayera en desuso la práctica ampliamente extendida en los recitales (desde fines de la década del noventa) de utilizar fuegos artificiales, ya sea en sitios abiertos o cerrados.

La clausura masiva de locales posterior a los hechos dejó sin espacio a músicos de todos los géneros, así como a actores, poetas, titiriteros, bailarines y toda clase de artistas y profesionales técnicos, porque aquellos sótanos y pequeñas salas, además de darles la posibilidad de expresarse, constituían también su fuente de trabajo.⁽³²⁾ Al mismo tiempo, los locales que lograron mantener sus puertas abiertas, para protegerse de las clausuras debieron enfrentar mayores costos, que finalmente terminó pagando el público. En algunos casos las restricciones llegaron a extremos ridículos (como impedir el acceso a los asistentes que “portaran” biromes o encendedores).

La disminución de los locales hizo que para algunos grupos fuera cada vez más difícil tocar sin asociarse a empresas productoras de espectáculos. Para las bandas más chicas lo hizo directamente imposible.

De la investigación que dio lugar a este artículo surge claramente que la existencia de la casi totalidad de los lugares donde se desarrolló el rock local fue efímera, lo que en muchos casos es atribuible a una labilidad normativa evidente. Sólo persistieron aquellos ámbitos que fueron proyectados desde sus cimientos para albergar espectáculos o deportes: desde los estadios de fútbol hasta Obras, pasando por el Luna Park y los grandes teatros de la calle Corrientes, sin olvidar al teatro Coliseo, un viejo amigo del rock. Así las cosas, no resulta casual que actualmente, entre “los lugares del rock” de mayor actividad, dos de ellos sean viejos cines-teatros, como El Teatro (ex Argos) y su sucursal de Flores (ex Fénix).

Es deseable que, pese al dolor provocado por la tragedia, se logre asimilar la experiencia acumulada en tantos años de recitales y que las autoridades competentes

³² Al cierre de este artículo se acaba de producir la clausura definitiva de un local –El Marquee, Scalabrini Ortiz 666– legendario y de larga trayectoria en la escena del rock local.

reelaboren finalmente un código de habilitaciones realista que al mismo tiempo no impida la existencia de los pequeños sótanos y aquellos locales que, como La Cueva, permitieron el desarrollo de nuevas miradas del mundo. Miradas que, pese a todos los pronósticos, lograron transformarlo.

Conclusión y memoria de la investigación

La atención puesta en el vínculo entre la ciudad de Buenos Aires y el rock argentino nos ha traído hasta aquí. En el camino, hemos tratado de dar cuenta de una cantidad de consideraciones de diversa índole que surgen a partir de la observación de lo que las letras de rock han dicho explícita o implícitamente de la metrópoli que le ha dado cobijo, pero también de otros aspectos que se impusieron a lo largo de la investigación y que exceden el cancionero, como los espacios públicos y privados que el rock necesitó y necesita para manifestarse, y la manera en que se abordó el uso de la lengua.

Los primeros rechazos ante lo urbano y la reivindicación de los “campos verdes” dieron paso primero a una relación contradictoria con la ciudad en la que esta pudo ser espejo, mujer amada o encarnación de la persecución y la violencia urbanas. Cuando la ciudad se mira a sí misma, se compara con otros paisajes y traza líneas que atraviesan los mares y los continentes para armar una cartografía en la que llama la atención la presencia preponderante del viejo mundo y no tanto de los Estados Unidos, como podría suponerse dado el origen del ritmo que sacudió al planeta. Tal vez por ello, el rock argentino se hace eco de la estirpe que vino con los barcos y hace de la zona portuaria un espacio privilegiado para retratar a Buenos Aires, y, de la avenida Rivadavia hacia el sur, su lugar de pertenencia predilecto. Así retoma también la tradición del tango: lejos de los primeros encontronazos, el rock no reniega de la tradición que lo antecedió y, por el contrario, son muchas las comuniones que reúnen hoy al tango y al rock.

Pero la ciudad fue también atravesada por los cambios políticos y económicos que el país ha vivido a lo largo de estas últimas cuatro décadas. Esas experiencias han dejado indudablemente sus marcas en las canciones y también en los espacios físicos destinados al encuentro entre los músicos y su público, con los que la ciudad ha mantenido una relación problemática, agravada en estos tiempos, tras la tragedia de Cromañón.

Para arribar a estas observaciones, fue necesario hacer un relevamiento de las letras de rock que mantuvieran relación con la ciudad. En esta búsqueda, nos encontramos con un primer problema, las fuentes de consulta, dado que no hay un archivo centralizado y completo del rock, sino que los lugares de consulta están atomizados, dispersos e incompletos.

Como referencia de la producción discográfica del rock argentino, consultamos las discografías existentes hasta el momento: la de Marcelo Fernández Bitar,⁽¹⁾ la de Eduardo de la Puente y Darío Quintana,⁽²⁾ la página de Internet www.rock.com.ar y la *Enciclopedia rock nacional 30 años, de la A a la Z*.⁽³⁾ Teniendo en cuenta las características de cada una y comparando y complementando estos archivos más la consulta de colecciones privadas, elaboramos una lista con las bandas y los discos de rock argentino desde sus inicios hasta febrero de 2005, aunque renunciando a la exhaustividad absoluta, dada la proliferación de ediciones independientes que en los últimos tiempos fue posible gracias al fácil acceso a las nuevas tecnologías (un problema de fuentes que obviamente supera al rock y a la música). También aquí cabe mencionar que la determinación de lo que se denomina “rock nacional” –una categoría que excede el concepto de género musical– ha variado a lo largo del tiempo y, en todo caso, sus límites nunca fueron del todo claros, ni en sus inicios ni en la actualidad.

Llegados a este punto, resolvimos volver sobre las letras. Aquí surgieron otros inconvenientes: por un lado, hay discos –especialmente de las primeras décadas del rock local– que son hoy inconseguibles; por otro, en muchas oportunidades las letras cantadas no han sido reproducidas en forma escrita en ningún lado, lo que implicó su desgrabación (y no siempre son completamente audibles), y en los casos en que sí se encuentran en tapas o sobres internos de los discos, hay ocasiones en las que la letra escrita no coincide exactamente con lo cantado.

Para iniciar el estudio de las letras, confeccionamos un corpus de más de quinientas canciones de temáticas netamente urbanas. De ese gran conjunto, recortamos luego aquellas que mencionan a Buenos Aires. La lectura atenta de ese conjunto nos permitió establecer ejes de análisis a través de la observación de algunas recurrencias y/o aspectos destacables: entre otros, las referencias al tango, la conformación de mapas a partir de las menciones a otras ciudades, las representaciones de Buenos Aires; y también las menciones a barrios, bares, esquinas y otros lugares concretos; los climas y horarios en que la ciudad aparece retratada, las marcas del habla rioplatense, las referencias históricas, la oposición campo/ciudad, etc. Las quinientas canciones del primer corpus funcionaron como fuente secundaria: nos permitieron confirmar las líneas de pensamiento surgidas a partir de la lectura del primero.

El recorrido resultó apasionante: permitió descubrir aquello que no se esperaba, o leer lo que estaba como flotando en el aire, y comprobar con la fuerza imborrable de las citas las marcas que la historia ha dejado en las letras. En definitiva, que Buenos

1 Fernández Bitar, Marcelo: *Historia del rock en Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, Ediciones El Juglar, 1987 y siguientes ediciones (actualizadas hasta 1997).

2 De la Puente, Eduardo y Darío Quintana: *Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*, Buenos Aires, 1988 y siguientes ediciones (actualizadas hasta 1996).

3 VV.AA.: *Enciclopedia Rock nacional 30 años de la A a la Z*, Buenos Aires, Mordisco, 1996.

Aires es una ciudad del rock y que ni siquiera en aquellos primeros tiempos de tensión y desconfianza mutua la ciudad y el rock fueron universos ajenos, sino que se han acompañado en una relación indisoluble en estos cuarenta años. La ciudad está aquí, varias veces centenaria pero viva y creciendo, y el rock sigue cantándole, haciéndola suya, manteniéndola viva y cambiante en el imaginario y la vida cotidiana de sus habitantes.

Lista de temas (y citas) en los que se menciona a Buenos Aires^(a)

Liverpool at B.A.*	<i>The Seasons (1966)</i>	Desde Corrientes a Buenos Aires un señor lo vino a buscar cuando estacionó su auto vino el barrio a saludar.	<i>Cachito, el campeón de Corrientes</i> <i>León Gieco (1978)</i>
Buenos Aires se adormece Corrientes es un billar.	<i>Buenos Aires beat</i> <i>La Barra de Chocolate (1970)</i>		
Coleccionista de los malos aires que Buenos Aires tira en un rellano.	<i>Che, ciruja</i> <i>Pedro y Pablo (1970)</i>	Te canto capitán enojado pirata de las calles colectivero de mi Buenos Aires.	<i>Tema del colectivero</i> <i>Cantilo y Punch (1981)</i>
Buenos Aires blues*	<i>La Pesada (1972)</i>	Que Buenos Aires que 15 de noviembre. que esto que el otro que te extraño y estoy solo y una ginebra por favor con hielo...	<i>Carta... (Buenos Aires 15 de noviembre)</i> <i>Alejandro del Prado (1982)</i>
Voy bajando a Buenos Aires quiero ver qué pasa por ahí.	<i>Bajando a Buenos Aires</i> <i>Claudio Gabis (1974)</i>		
Y Buenos Aires sólo es piedra.	<i>Buenos Aires sólo es piedra</i> <i>Alas (1976)</i>	El ritmo en dos por cuatro más que tristón mueve a Buenos Aires sin ton ni son.	<i>Ochentango</i> <i>Zas (1982)</i>
Cuando huye la tarde También van los pájaros de Buenos Aires	<i>Pájaros de la tarde de Buenos Aires</i> <i>Litto Nebbia (1977)</i>	Te siento Buenos Aires mordiéndome un pie.	<i>Buenos Aires, ¿quién sedujo a quién?</i> <i>María Rosa Yorio (1982)</i>
Canciones de Buenos Aires*	<i>Saloma (1977)</i>	Candombe en Montevideo milonga de Buenos Aires los años te van cambiando fuelle y tambor la música del Río de la Plata.	<i>La música del Río de La Plata</i> <i>Juan Carlos Baglietto (1982)</i>
White trash right here in Buenos Aires town.	<i>Teléfonos / White Trash</i> <i>Sumo (1981)</i>		

a. Se menciona el tema, el intérprete y el año de edición.

Temas de Patrimonio Cultural 18

No bombardeen Buenos Aires
no nos podemos defender.

No bombardeen Buenos Aires
Charly García (1982)

La poesía no la tiene Buenos Aires
sino los que la viven, la sufren y la gozan.

Una vuelta más
Juan Carlos Baglietto (1982)

En Buenos Aires se ve
que ya no hay tiempo de más
la alegría no es sólo brasilera.

Yo no quiero volverme tan loco
Charly García (1982)

Voy respirando el smog
de esta sucia Buenos Aires.

Buenos Aires smog
Virus (1983)

Mientras Buenos Aires se divierte
estoy de vuelta (exilio)
estoy aquí (auxilio).

Exilio en París
Miguel Mateos / Zas (1983)

En Buenos Aires
todo me duele, hasta el amor.

Trabajo de pintor
Emilio del Guercio (1983)

Mientras Buenos Aires
me ató de pies y manos.

Chico marginado
Miguel Mateos / Zas (1984)

En tu piel empezó Buenos Aires
y en tu boca de rojo promesa
y en tu andar Buenos Aires de luces
y en tu olor Buenos Aires de hembra.

Dónde vas, mariposa de lujo
Alejandro del Prado (1984)

Japón estalla en ruidos y artefactos
la noche da su sexo a Buenos Aires.

Viejo mundo
Fito Páez (1984)

Los locos de Buenos Aires
latiendo por todas partes
llenando de sol la noche
con su fuerza, con su arte.

Los Locos de Buenos Aires
Alejandro del Prado (1984)

En Buenos Aires los zapatos son modernos
pero no lucen como en la plaza de un pueblo.

Carito
León Gieco (1985)

Los aires ya no eran Buenos Aires

Por qué cantamos
Juan Carlos Baglietto (1985)

¿Qué está pasando ahora
con Buenos Aires, en realidad?
Es como una muchacha
que ya no es más menor de edad
le crecen nuevas formas
y se le agranda la libertad
la miran diferente
y ella se siente más ciudad.

Ciudad mujer
Pedro y Pablo (1986)

Hoy en Buenos Aires
bajo un lindo día de sol
ella se perdió.

Ella se perdió⁽¹⁾
Charly García (1986)

Hay tantas cosas que me hacen acordar de vos
no puedo

vivir en Buenos Aires sabiendo que no te tengo.
En todas partes te veo
María Rosa Yorio (1986)

Un abismo, tabla de ajedrez,
en blanco y negro, Buenos Aires,
me llevabas toda la risa,
y eras frágil como yo.

En blanco y negro
Silvina Garré (1986)

Hace frío en Buenos Aires
música en los automóviles
caen del walkman gotas de humedad.

Instantáneas
Fito Páez (1986)

Ya pasaron las bombas
el hambre y el tren
aquí en Baires las cosas no marchan bien.

Carta para mí desde el 2086
Fito Páez (1986)

1 Inédito. Letra agregada a la música del tema "Agua y piano" (*Terapia intensiva*, 1984), interpretada durante la presentación del disco *Tango* (Paladium, 1986).

Buenos Aires y el rock

Buenos Aires, La Habana, Nueva York,
me pregunto quien empezó el fuego.

Solos en América
Miguel Mateos (1986)

Buenos Aires siempre la hizo llorar
con sus lágrimas podría lavar toda la ciudad.

Los olvidados
Los Fabulosos Cadillacs (1990)

Buenos Aires se ve tan susceptible.

En la ciudad de la furia
Soda Stereo (1988)

When the New York girls came to Buenos Aires
they dance the tango all night long.

Sólo un poquito nomás
Charly García (1990)

Buenos Aires me resistirá.

Extraño pasajero
Identi-kit (1988)

Buenos Aires te ha marcado duro.

Buenos Aires blues
La Mississippi (1991)

Qué bueno es ser turista en Buenos Aires
mirar las cosas por primera vez.

Ser turista
Man Ray (1988)

Celeste Carballo en Buenos Aires *

Celeste Carballo (1991)

Sigo vivo hoy en Buenos Aires
sobrevivo y me falta el aire.

Tango traidor
Todos Tus Muertos (1988)

Una esquina desigual y un rayo al caer,
Buenos Aires tiene la respuesta.

Cruzarás
Luis Alberto Spinetta (1991)

En Baires, en Londres o en Rusia
todo es una pelea sucia.

Canción de amor mientras tanto
Fito Páez (1988)

Buenos Aires se quedó,
llena de nostalgias.

La otra orilla
Celeste Carballo (1991)

Anduve caminando por calles al azar
por calles vacías
Buenos Aires, Buenos Aires, humedad.

Cae el sol
Soda Stereo (1990)

Y yo escapé por la ciudad
sola en Baires
sola en Baires
es un mundo frío este si no estoy con vos.

Llego tarde
Fabiana Cantilo (1991)

Una chica sube a un taxi Caballito-Buenos Aires.
Muere un tipo en Mataderos
un balazo en un aguante.

Carabelas nada
Fito Páez (1990)

Era muy tarde,
en Buenos Aires
la Luna se dormía.

Tu amor es lila (1991)
Celeste Carballo

Dulce, dulce, dulce Carol, hay tanta niebla en
Buenos Aires.

Dulce Carol
Los Pericos (1990)

Último rap en Buenos Aires**

Charly García / Pedro Aznar (1991)

Gustavo en Buenos Aires (*instrumental*)**

Litto Nebbia

La ciudad va a reventar
el camino es largo,
y Buenos Aires arde.
Arde de sirenas y de canas
Buenos Aires.
Arde de violencia ya se quema
Buenos Aires.

Arde Buenos Aires
Los Fabulosos Cadillacs (1992)

Hay ruido en todas partes
hay ruido en Buenos Aires.

Hay ruido a ruido
Alejandro Lerner (1990)

Temas de Patrimonio Cultural 18

Ella se vuelve carmesí,
no sé si es Baires o Madrid,
nada te importa en la ciudad si nadie espera.
Pétalo de sal
Fito Páez (1992)

Qué esconden detrás de aquel muro
quién ha muerto en la pared
Buenos Aires y un recuerdo oscuro.
Sin luz
Hasta las manos (1994)

Cuando tenía sólo 18
llegaba a Buenos Aires
era marzo de neblinas
del tren bajé temblando.
Del mismo barro
León Gieco (1992)

Hijo porteño, de provincianos
que llegaron a Buenos Aires
con la ambición de cosechar
un fruto de metal
de darte a vos un buen pasar
(...)
Porteñito del campo
que te comiste el asfalto de Buenos Aires.
Porteñito de campo
Pajarito Zaguri (1994)

Soledad vas a marcharte
en un día frío de Buenos Aires.
Soledad
Los Fabulosos Cadillacs (1992)

Como en Melincué
agua en Buenos Aires.
Como en Federación
agua en Buenos Aires.
Agua en Buenos Aires
Divididos (1995)

Buenos Aires adiestra cretinos
Buenos Aires pega por la espalda.
Buenos Aires esquina Vietnam
Los Caballeros de la Quema (1993)

Che, Buenos Aires, sos igual que yo
tus dos caminos: tango y rock.
Che, Buenos Aires
Moris (1995)

Santa María de los Buenos Aires
si todo estuviera mejor.
Matador
Los Fabulosos Cadillacs (1993)

En vivo en Buenos Aires *
Los Fabulosos Cadillacs (1995)

Da la media luz en París
en Buenos Aires las seis
volando sobre Berlín.
Media luz en París
Juan Carlos Baglietto (1993)

Luna de miel en Hawaii
el sueño realizado
ahora volvemos y está todo mal
ya no es Hawaii, es Buenos Aires.
Hawaii
Las Pelotas (1995)

Cuánto cuesta una llamada
si yo vivo en Buenos Aires
y ella vive en Aragón.
Vaya una vida
Juan Carlos Baglietto (1993)

No muy lejos de Buenos Aires
en un modesto hogar
hay almas que están llorando
porque Paquito el menor
contrajo este terrible mal.
Paquito
Los Fabulosos Cadillacs (1995)

Que se maten nomás, que se maten nomás
que se maten nomás en el Gran Buenos Aires
en la parte de atrás.
Pistolas
Los Piojos (1994)

Él sólo quiere respirar
aquellos viejos buenos aires
aquellos viejos buenos aires que te
secan la voz.
Viejos Buenos Aires
Hasta las manos (1994)

Buenos aires van a venir
tengo tiempo para elegir
las leyes del juego.
Ya fue (Nos vemos luego)
Fabiana Cantilo (1995)

Piso dieciséis
hoy miro a Buenos Aires
desde aquí.
América del Sur
Los Gardelitos (1996)

Buenos Aires y el rock

O cuando llueve en Buenos Aires
cuando se pone el sol en la imaginación.
Como la lluvia en Buenos Aires
Juan Carlos Baglietto (1996)

Aunque nos tapen las luces del día
con mil carteles vendiendo en inglés,
mi Buenos Aires será todavía
ciudad de tango en la sangre y los pies.
Ciudad de tango
Ignacio Copani (1996)

Caminaré por Buenos Aires
con mi guitarra y mi gabán.
Criado por lobos
Miguel Mateos (1996)

Que se abra Buenos Aires.
Que se esparza por la tierra.
Que se abra Buenos Aires
y que abra bien las piernas.
Que se abra Buenos Aires
Los Visitantes (1996)

En Buenos Aires también
algo está pasando tal vez.
Necesito un gol
Charly García (1996)

Porque chumban perreras
en Buenos Auschwitz.
Hay tufo a perrera
en Buenos Auschwitz.
Perreras (2.57 am)
Los Caballeros de la Quema (1996)

Che, Buenos Aires, sos igual que yo
tus dos caminos: tango y rock.
(...)
¿Y vos querés acá parado en la esquina
que yo te represente?
¿que yo sea el puerto, la noche,
el día, Buenos Aires?
Buenos Aires shuffle
Claudio Gabis (1997)²⁾

Quién otro sino vos desnudó la ciudad
y los versos del café, Corrientes de Buenos Aires
quemando frases de aires de bandoneón
Buenos Aires quemando frases de aires de
bandoneón.
Piazzolla
Los Fabulosos Cadillacs (1997)

"No tiene que haber muchachitos en las calles
de Buenos Aires a las 5 de la mañana."
Yo soy anarquista, Duhalde me mandó a dormir
El Otro Yo (1997)

Buenos Aires con su magia
se metió en mi memoria.
Alas de tango
León Gieco (1997)

Parque Lezama de diablos, calavera del maestro
de Buenos Aires, melancólica.
Sabato
Los Fabulosos Cadillacs (1997)

Te busqué en Buenos Aires,
en los bosques de Palermo.
No eran buenos esos aires
y acabé bastante enfermo.
Te busqué
Ariel Rot (1997)

En Buenos Aires brilla el sol y un par de pibes,
en la esquina, inventan una solución...
Buenos Aires
Fito Páez / Joaquín Sabina (1998)

Etapas de la vida,
ciudad de Buenos Aires.
Presas fáciles
Almafuerte (1998)

Buenos Aires es tan cruel,
la nostalgia es corazón
en este estúpido lugar.
El desengaño
Pez (1998)

México me atormenta, Buenos Aires me mata.
Yo me bajo en Atocha
Fito Páez / Joaquín Sabina (1998)

Costumbrismo en Buenos Aires.
Es otoño y la lluvia cae.
Y otra vez más de lo mismo.
Y la imagen se deshace.
Y supongo el sol, el cielo,
esta gris ciudad otra vez.
Pelos de gato
Pez (1998)

Una vez en Buenos Aires me di cuenta
que existen las fantasías.
Negrita
Andrés Calamaro (1999)

² El tema "Buenos Aires Shuffle" retoma la letra de "Che, Buenos Aires" (ya citada) cambiando algunos versos y agregando nuevas estrofas.

Vuelvo a tomar aire
para saludar a Buenos Aires
vuelvo al palo,
a una ciudad del palo.

(...)

Mi Buenos Aires querido
yo te quiero desde lejos
y desde cerca te extraño

(...)

Vuelvo a tomar aire
para saludar otra vez
a Buenos Aires mi cloaca preferida.

No tan Buenos Aires
Andrés Calamaro (1999)

Buenos Aires se despierta
cuando todavía no sale el sol.

Caballito de hierro
Attaque 77 (2000)

Blues de Buenos Aires (*instrumental*)**

David Lebón (2000)

Libertad de llanto, Buenos Aires
y yo no pretendo más que ayer.

Cada vez
La Función (2000)

Le dice un amigo que las noches de Buenos
Aires
no llevan estrellas.

Salvador y los cordones flojos
Los Fabulosos Cadillacs (1999)

Buenos Aires amanece otra vez
y me quedo y me apago.
Acá todo sigue igual.

El grito
Tren Loco (2000)

Atravieso la Pampa
lejos de la ciudad
mi Buenos Aires querido
ya me alejé de la alta suciedad

(...)

Sweet Home Buenos Aires
donde el cielo es tan gris
Sweet Home Buenos Aires
condenado país

(...)

Mr. Charly García
fundó esta ciudad.

(...)

Sweet Home Buenos Aires⁽³⁾
Charly García / Javier Calamaro (1999)

Buenos Aires igualito que en los tiempos de
Roberto Arlt

(...)

Narrador: Y en Buenos Aires los amaron las
mucamas, el Clarín
los basureros, los ministros y las putas
y paranoica fierita terminó fregando pisos
en Devoto, se hizo amigo de la yuta.

The paranoica fierita suite
Fito Páez (2000)

Y yo acá ahogándome en un fernet
porque en Buenos Aires se largó a llover.

La esquina del cometa
La Heréjia (2000)

Es por decirlo que a este canto doy mi voz
soy nacido en Buenos Aires
con tango robado a la imaginación
o al recuerdo no lo sé.

Tangolpeando
Almafuerte (1999)

Que estás perdido en Buenos Aires
y te quejás de la humedad
y si Belgrano no se abre,
vas y agarrás por San Juan.
Es enero y se derrite Buenos Aires.

La estética del resentimiento
Pez (2000)

Cae la noche en Buenos Aires
otro día más
mirando alrededor
todo sigue igual.

Buenos Aires
Ur-vano (2000)

Ey, qué te pasa, Buenos Aires
es con vos
no es la techno ni el rock
es tu parte que vos no conocés
cuidado, la conozco yo...

(...)

Buenos Aires hoy te falta mambo,
te sobra muerte y pasarela

(...)

Buenos Aires, sí, cortá la mufa de tu corazón
Buenos Aires, sí, vayamos juntos a patear el sol,
sacate el diablo de tu corazón.

El diablo de tu corazón
Fito Páez (2000)

Buenos Aires se ve
como vianda de ayer.
(...)
Buenos Aires naufraga
por Perón.com.

La ñapi de mamá
Divididos (2000)

3 Versión en castellano del tema "Sweet Home Alabama".

Buenos Aires y el rock

Buenos Aires, ciudad del sino,
duende de un destino.

Ante la luz de tus amores, de tu misterio divino,
hoy no sé, mañana tal vez, caiga rendido.
Buenos Aires (de tus amores)
León Gieco (2001)

Buenos Aires no es el mundo, nena.
Buenos Aires no es el mundo, nena
Flavio Cianciarulo (2001)

Sin saber de Buenos Aires
llevaré mis horas muertas.
Cercanamente lejano
M-19 (2001)

Sueño ir por Buenos Aires
y con Sábat tomar un café
para volar un ratito con las alas de Gardel.
Ídolo de los quemados
León Gieco (2001)

El escudo de Mendoza
(...)
El sol poder y luz
los laureles, fe y esperanza
representan el centro-oeste
del Gran Buenos Aires.
La Matanza
Claudio Marciello (2001)

Buenos Aires tan fría,
Madrid se está quemando.
Siete sueños
Espías Secretos (2001)

El cantar de las malas lenguas
pone triste a Buenos Aires.
Vidas perfectas
Biónica Electrónica (2001)

Nadie dijo que lo nuestro era solamente el tango.
La alegría vivió siempre en manos del Carnaval.
En Rosario, en Buenos Aires, en Morón, Monte-
video.
La voz clarita del barrio otra vez nos va a cantar.
El mar de Solís
Octubre Rojo (2001)

Golpe de suerte
y caen malas noches para Buenos Aires.
Suerte
Biónica Electrónica (2001)

Recorrimos Buenos Aires,
curiosos visitantes.
Me fui con ella
Antonio Birabent (2002)

Acá las penas se las lleva el viento
Liniers, Versailles, Flores o San Telmo
Buenos Aires reina de los lamentos.
El camino
Aztecas Tupro (2002)

En alguna cumbre de las cumbres,
en algún hogar de los hogares,
entre paredes, un techo y en algún lugar de
Buenos Aires, allí está... **Bhaires Rapsoddya.**
Bhaires Rapsoddya
Bhaires Rapsoddya (2002)

Buenos Aires la lluvia cae
Buenos Aires casitas inundadas, a votar.
Casitas inundadas, a votar
Divididos (2002)

En un lugar neutral, creo que por Buenos Aires
Bandidos rurales
León Gieco (2003)

Y te vi excitante y encendida!
mi querida Buenos Aires
(...)
y te vi
(misteriosa Buenos Aires).
Buenos Aires
La Portuaria (2003)

Pateo en Buenos Aires
navego por tu sangre
te saco todo el aire.
Lennoninconclu
Lautaro Brenes (2003)

La ciudad transpira, la carne me inspira
que todo Buenos Aires es como una parrilla.
Morbo-porno
Ataque 77 (2003)

Diablo está en Buenos Aires
y el Congreso corrompido.
Por el camino de tierra
Séptima Ola (2003)

Tu cometa pone un caño en la sien
Buenos Aires que se escapa otra vez.
Saeta nasal
El Grito (2004)

Temas de Patrimonio Cultural 18

Amanece en Buenos Aires
entre el humo y la razón
(...)
misteriosa Buenos Aires
(...)
soplan aires desde el río.

*Buenos Aires
Antonio Birabent (2004)*

Buenos Aires no tiene la culpa
no me digas que un rencor te hizo huir
(...)
Buenos Aires no tiene la culpa
distancia el corazón no va a pedir.

*Buenos Aires no tiene la culpa
Celeste Carballo (2004)*

Buenos Aires alma de piedra
nadie nos está esperando
(...)
es la ciudad que se quedó vacía

*Buenos Aires, alma de piedra
Luis Alberto Spinetta (2004)*

No es un bar, no es un pub,
es el Buenos Aires Anti-Social Club.
(...)

Porque acá lo que te mata es la humildad.
¡Lo que mata es la humildad por acá!

*Buenos Aires Anti-Social Club
Kevin Johansen (2004)*

El olorcito a mate amargo
ya se olfatiaba de Los Andes
dejando al gran Buenos Aires
se nos erizó la piel
besando Montevideo.
Mi continente que nunca olvidé.

*Cabalgando
Kuko (2004)*

Buenos Aires alma de piedra
nadie nos está esperando
creo ver que bailan en la calle azul
y no es verdad.

*Buenos Aires alma de piedra
Luis Alberto Spinetta (2004)*

Decime... ¿qué hago yo acá,
como un boludo, en el mar?
Pudiendo estar en Buenos Aires,
donde falta el aire,
y se sufre de verdad.

*Como un bolú
Bersuit Vergarabat (2004)*

Amor, en Buenos Aires no hay mar.

*Lembranzas
Casco (2004)*

Se espanta Buenos Aires
y ya no ves.

*Cenizas de paz
Audire (2004)*

Hecho en Buenos Aires
amor, pura sangre,
somos mucho más que dos.

*Hecho en Buenos Aires
Bersuit Vergarabat (2004)*

Contraseña me pediste,
dos palabras fueron suficientes
Buenos Aires, para mí, es para siempre.

*Sos verano
Antonio Birabent (2004)*

Nuestros ídolos alcohólicos
no suelen morir en Buenos Aires
como el hero Cage hizo en *Leaving Las Vegas*.

*San Rocanrol
Valerio Rinaldi (2004)*

Las calles y los edificios
de mi Buenos Aires prendido fuego.

*Todo eso
Callejeros (2004)*

Es tarde en Buenos Aires
no tengo una moneda.
(...)

Se cae Buenos Aires
sobre mi fantasía.

*Una herida
La Caja (2004)*

El francesito es un rocker de Baires.

*La sintonía de Gardel
Flavio Cianciarulo (2004)*

Otro festival de la sangre en Buenos Aires
un paraíso de magia errante de inagotable
poder.

*Psicodealer
Zumbadores (2005)*

Y Buenos Aires está muerta.

*Ansiedad
Leandro Viernes (2005)*

Qué sería de los Clash sin Buenos Aires.

*Seguro es por mi culpa
Massacre (2005)*

Buenos Aires y el rock

Cuando dices que vienes a buscar los buenos
aires
En principio preguntate qué querés.
(...)

A transformar esa ilusión que respiro en el aire,
Es que huele, todo huele, a Buenos Aires.

Buenos Aires
Dora Brown (2005)

En Buenos Aires yo quisiera ahora estar
México me mata más que el Luna Park.

Ecos
Carlos García López (2006)

Buenos... Aires**

Vondir (2005)

Voy a dejarme llevar por mi instinto animal
Voy a tratar de olvidarme
que vivo en Buenos Aires,
lo voy a intentar.

Decime
Carámbula (2005)

Tengo un grupo en Buenos Aires con amigos,
tengo que volver, debería volver.
Pero esto es perfecto.

Niña de Tilcara
Intoxicados (2005)

Montevideo duerme
Buenos Aires me mata
Santa Marta no tiene tren
y vos te vas a Berlín
Te vas a Berlín sin hacer trampa.

Te vas a Berlín
Richter (2005)

Una vez hubo un glamour
Hoy tan difícil de explicar
Una vez tuvimos otro
Buenos Aires que cuidar
Pero en mi tierra florida
Donde mis días terminaré
Nadie puede perdonar.

El Fénix
Richter (2005)

Soy la Reina del Plata
Soy la dosis fatal
Soy todo eso que queremos ver
Soy la otra verdad
La otra...

Soy la Reina del Plata
Richter (2005)

De Buenos Aires Piedrabuena blues.
Buenos Aires Piedrabuena blues
Barrios Bajos (2006)

* Es título de disco.
** Es título de tema.

Bibliografía específica

- Ábalos, Ezequiel: *Historias del rock de acá. Primera generación*, Buenos Aires, Editora AC, 1995.
- Ábalos, Ezequiel: *Pequeños anécdotas del rock de acá. Los primeros 10 años*, Buenos Aires, edición de autor, 2004.
- Aguirre, Javier; Roveta, Mariana; Correa, Martín y Tijman, Gabriela Alejandra: *Diccionario del rock argentino*, Buenos Aires, Musimundo, 2005.
- Alabarces, Pablo: *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1993.
- Álvarez Núñez, Gustavo (comp.): *Antología Poetas Rock*, Buenos Aires, La Marca, 2003.
- Antonelli, Mario: *Los Gatos Salvajes. 1965-2005. 40 años de rock de autor en castellano*, Buenos Aires, Catálogos, 2005.
- Arboleya, Sergio: *La trova rosarina*, Buenos Aires, Homos sapiens, 1998.
- Berti, Eduardo: *Rockología. Documentos de los 80*, Buenos Aires, Beas Ediciones, 1994.
- Berti, Eduardo: *Spinetta, crónica e iluminaciones*, Buenos Aires, Editora/12, 1988.
- Camerlo, Marcelo: *The Magic Land. A guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock, 1966-1977, Volume I Argentina Uruguay*, Madrid, Kliczkowski Publisher, 1998.
- Cantilo, Miguel: *¡Chau loco! Los hippies en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Galerna, 2000.
- Cantilo, Miguel: *Todo Miguel Cantilo*, Buenos Aires, Mutantia, 1983.
- Carmona, Juanjo: *El paladín de la libertad: Biografía de Miguel Abuelo y sus Abuelos de la Nada*, Buenos Aires, Compañía General de Ideas / Conexión Tierra, 2006.
- Cuccioletta, Guillermo y Cuccioletta, Martín: *Soda Stereo. La historia*, Buenos Aires, Galerna, 1997.

- De la Puente, Eduardo y Quintana, Darío: *Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*, Buenos Aires, Buenos Aires, El Juglar, 1988.
- De la Puente, Eduardo y Quintana, Darío: *Todo Vale. Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*, Buenos Aires, Distal, 1996.
- Dente, Miguel Ángel: *Transgresores. Spinetta / García / Páez*, Buenos Aires, Distal, 2000.
- Diez, Juan Carlos: *Martropía. Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires, Aguilar, 2006.
- Fernández Bitar, Marcelo: *Historia del rock en Argentina. Tercera edición actualizada. 30 años de rock*, Buenos Aires, Distal, 1997.
- Fernández Bitar, Marcelo: *Historia del rock en Argentina. Una investigación cronológica*, Buenos Aires, Ediciones El Juglar, 1987.
- Gobello, José y Oliveri, Marcelo H.: *Tangueces y lunfardismos del rock argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- Gobello, Marcelo: *Tanguito. El amor es mas fuerte*, Buenos Aires, Distal, 1993.
- González, Horacio: *Fito Páez. Napoleón y su tremendamente emperatriz. Conversaciones con Horacio González*, Buenos Aires, Punto Sur, 1988.
- González, Horacio; Symns, Enrique; Chitarroni, Luis; Polimeni, Carlos; Panozzo, Marcelo; Fernández Bitar, Marcelo; Curto, Daniel; Pérez, Martín; Reyes, Ángeles: *Los Redondos*, Editora AC, 1992.
- Grinberg, Miguel: *25 años de rock nacional*, Buenos Aires, Promundo, 1992.
- Grinberg, Miguel: *Como vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Distal, 1993.
- Grinberg, Miguel: *La música progresiva argentina (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Convergencia, 1977.
- Guerrero, Gloria: *Indio Solari. El hombre ilustrado*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
- Guerrero, Gloria: *La historia del palo. Diario del rock argentino 1981-1994*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1995.
- Kreimer, Juan Carlos: *Agarrate!!! Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
- Kreimer, Juan Carlos; Polimeni, Carlos; Álvarez Núñez, Gustavo y Pintos, Guillermo: *Ayer nomás. 40 años de rock en la Argentina. 1966-2006*, Buenos Aires, Musimundo, 2006.
- Lozza, Arturo Marcos: *El Cristo del rock*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

- Lunardelli, Laura: *Alternatividad, divino tesoro. El rock argentino en los 90*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- Marchi, Sergio: *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2005.
- Marchi, Sergio: *No digas nada. Una vida de Charly García*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.
- Marzullo, Osvaldo y Muñoz, Pancho: *El rock en la Argentina, la historia y sus protagonistas*, Buenos Aires, Galerna, 1986.
- Moris: *Ahora mismo*, Buenos Aires, Editores de Hoy, 1973.
- Muñoz, Oscar: *Serú Girán. No llores por mí*, Buenos Aires, Distal, 1992.
- Nebbia, Litto: *Una mirada. Reflexiones & anécdotas de vida*, Buenos Aires, Catálogos, 2004.
- Piazzolla, Diana; Chavero, Roberto; Fuentes Rey, Guillermo: *Astor Atahualpa. Los caminos de la identidad*, Buenos Aires, CPPHC-GACBA, 2002.
- Pintos, Víctor: *Tanguito. La verdadera historia*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
- Polimeni, Carlos: *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos, 2001.
- Pujol, Sergio: *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia: *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*, Buenos Aires, Aguilar, 1991.
- Riera, Daniel y Sánchez Fernando: *Virus, una generación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Rozitchner, Alejandro: *Escuchá qué tema*, Buenos Aires, Planeta, 2003.
- Rozitchner, Alejandro: *Tirados en el pasto*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- Symns, Enrique: *El señor de los venenos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.
- Vila, Pablo: “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en Jelín, Elizabeth (comp.): *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.
- VV.AA.: *Enciclopedia Rock nacional 30 años de la A a la Z*, Buenos Aires, Mordisco, 1996.
- Warley, Jorge y Toscano y García, Guillermo (comps.): *El rock argentino en cien canciones. Antología*, Buenos Aires, Colihue, 2003.

Diarios y revistas consultados

Cantarrock

Cerdos & Peces

Clarín (especialmente el suplemento Sí)

El Musiquero

El Porteño

Expreso Imaginario

Humor

Inrockuptibles

La García

La Maga

La Mano

La Nación (especialmente los suplementos Espectáculos y Vía libre)

Página/12 (especialmente el suplemento No!)

Pelo

Rock & Pop

Rock & Pop Superstar

Rock en blanco y negro

Roll

Rolling Stone

Soy rock

Toco y canto

Twist y gritos

Sitios de Internet

www.rock.com.ar

www.dospotencias.com.ar

www.magicasruinas.com.ar

www.lahistoriadelrock.com.ar

www.progresiva70s.com.ar