



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Historia

“Valores, tiempos y utopías de los jóvenes urbanos:  
imaginario y representaciones en el rock nacional,  
1966-1969”

Federico Alberto González



Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Federico Alberto González, en la orientación Historia Americana y Argentina, bajo la dirección de la Licenciada y Profesora en Historia, Adriana Susana Eberle.

## **Índice**

Introducción	1
<b><u>Capítulo I</u></b>	
Sobre las fuentes	2
Sobre los rockeros	4
Estado de la cuestión	7
Contexto político y económico nacional e internacional	9
Contexto socio cultural	12
Marco teórico metodológico	15
<b><u>Capítulo II</u></b>	
La búsqueda de valores, tiempos y utopías de los jóvenes urbanos	18
<b><u>Capítulo III</u></b>	
Arte de tapas (y contratapas)	41
<b><u>Capítulo IV</u></b>	
Palabras finales	47
Bibliografía	50

## Introducción

Indagar el pasado siempre implica una tarea compleja y fascinante al mismo tiempo. El estudio de cualquier período histórico presenta sus dificultades, obstáculos y problemas que se intentan solucionar, sortear y, fundamentalmente, contestar los interrogantes que se hacen los propios historiadores.

Con todas estas problemáticas se inicia la investigación sobre los “dorados años sesentas”. La pregunta obligada es entonces ¿por qué los sesenta? En principio es un período interesante por los importantes cambios sociales y culturales<sup>1</sup> que afectaron la vida cotidiana de las personas. Los estándares sobre los cuales se basaba el orden societal comenzaron a resquebrajarse y dieron lugar a patrones de comportamiento totalmente novedosos. En el nuevo orden, el actor social preponderante fue la juventud que se conformó como grupo social independiente entre la niñez y la edad adulta<sup>2</sup>.

En el mismo escenario, emergió el rock como fenómeno cultural aceptado solamente por una parte de los adolescentes para quienes este nuevo estilo musical sirvió como canal de expresión pero, sobre todo, contribuyó a la creación de identidad y sociabilidad entre los más jóvenes, que conformaron así, su lugar dentro de una sociedad a la cual pertenecieron pero no se sentían identificados con ella (ni con los valores que esta impartía). Aquí es donde el rock cumplió su papel de contracultura,<sup>3</sup> oponiéndose al mundo establecido bajo las pautas de los adultos, y más allá, desde el Poder. Pero no fue sólo oposición y crítica, sino también creación de nuevos valores que difirieron de los expresados por los sectores tradicionales y que conformaron una alternativa para transformar el presente y construir un futuro mejor.

En nuestro caso particular utilizamos las canciones de distintas bandas del rock nacional, considerando tanto la música a partir de la ejecución de los instrumentos como el contenido de las letras. No se trata, entonces, de hacer una historia del rock nacional donde el

---

1 Se refiere a los cambios que modificaron la estructura familiar como el aumento de los divorcios, las separaciones, como el aumento de la cantidad de personas que viven solas. También hace referencia a importantes cambios vinculados con las actitudes que tomaron los hombres de esa época en temas como la conducta sexual, la pareja y la procreación. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*. Crítica, Buenos Aires, 2006, pp. 322-325

2 Eric Hobsbawm, *idem*, p. 326.

3 Es un término que se aplica a las subculturas juveniles revolucionarias o de alternativa, politizadas, sobre todo de clase media, de la década del 60 y comienzos del 70. El concepto se ha utilizado para poder estudiar las ideologías, las prácticas y los objetivos de movimientos tales como los hippies y los estudiantes radicales en una amplia expresión unificada de protesta y resistencia política contra el antiguo orden establecido en ambas márgenes del Atlántico. Tim O'Sullivan y otros, *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amarrortu, Buenos Aires, 1995, p. 343.

objeto de estudio sea el rock como género musical, sino una investigación donde se valoren las letras de dicho género musical como fuentes para estudiar el pasado y, al mismo tiempo, reconocer su rica cultura. Mientras la historiografía del rock nacional hace hincapié en el relato cronológico de los hechos que marcan el desarrollo del género musical en el país, este trabajo pretende, como objetivo general, reconstruir parte de la historia reciente de la Argentina desde una perspectiva cultural, teniendo en cuenta el contexto social, cultural y político que atravesó el país durante los años sesenta.

### **Sobre las fuentes**

El presente estudio se funda en la utilización de fuentes, huellas o indicios<sup>4</sup>, que conforman lo que se denomina “discursos no tradicionalmente históricos”<sup>5</sup>, en tanto no son considerados por la historiografía tradicional, cuya prioridad son los documentos de carácter oficial, pues permiten ejercitar la objetividad necesaria para acceder a la Verdad sobre el pasado.

En lo que respecta al análisis de las fuentes, es necesario precisar que se incluyeron aquellas agrupaciones y temas que fueron editados y comercializados por discográficas entre 1966 y 1969, quedando afuera todo material inédito y/o editado posteriormente. Por otro lado se debe distinguir el “rock en castellano” con el que se hizo referencia al rock latino surgido a fines de los '50, cuyos exponentes fueron Los Cinco Latinos, Los Plateros, Palito Ortega, Johnny Tedesco, Sandro y Los de Fuego, entre otros, de lo que fue llamado “música progresiva” (no se debe confundir con rock progresivo), término utilizado para denominar a primeras bandas del rock nacional, principalmente al trío fundacional conformado por

---

4 Chartier prefiere utilizar el término indicio en vez de documento porque éste último es un concepto asociado a la historiografía tradicional, que sostiene que por medio de la documentación escrita (solamente) era posible acceder al conocimiento del pasado tal y como sucedió realmente. En cambio indicio hace referencia a relaciones conjeturales provisionales y vulnerables a modificaciones futuras, que no cargan con el peso de la objetividad pero tampoco pierden rigor científico. Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre la representación*. Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 78 y 79.

5 Adriana Eberle los define como todas aquellas producciones humanas que dan testimonio del pasado, pero no son producto de haber andado el camino metodológico teórico histórico, consultado fuentes escritas y oficiales, y/o divulgado en ámbitos académicos o de trascendencia pública. Dichos productos culturales pueden ser analizados en tanto brindan un mensaje que se corresponde con el contexto en el que se realizó la producción. Así una película, canción, imagen, evidencian una toma de posición frente al pasado. Adriana Susana Eberle, *A la patria los pueblos no la comprenden, la sienten...Análisis historiográfico de la literatura infantil destinada a la educación oficial primaria argentina, 1884-1930*. Editorial Académica Española, 2012, p.45.

## Manal, Almendra y Los Gatos.

Para la elaboración del trabajo se incorporó, en primer lugar, al ya mencionado trío fundacional<sup>6</sup>. En segundo lugar, aquellos grupos que fueron relegados y olvidados, como **Los Beatniks** y **La barra de chocolate**<sup>7</sup>. Por último, se consideraron obras de algunos artistas que grabaron para el sello local Mandioca, como **Moris**, **Miguel Abuelo** y **Los Brujos**. Algunos de ellos adquirieron trascendencia mientras que de otros no quedaron registros de grabaciones posteriores<sup>8</sup>.

Por último es oportuno advertir en este apartado la dificultad que implicó trabajar con las canciones. Destacamos un primer obstáculo a la hora de buscar dicho material, debido a que la única forma de acceder a él fue a través de Internet, pues la mayor parte de estas grabaciones no se reeditaron. Pudimos hacernos de ellas a partir de la generosidad de algún melómano que poseía el LP o los simples de la banda y se tomó el tiempo y el trabajo de subirlo a la web. Además, excluyendo a las agrupaciones más emblemáticas y reconocidas como fundadoras del “rock de acá”, fue una tarea dificultosa y azarosa poder conocer la existencia de otros grupos que muchas “historias del rock nacional” ni siquiera mencionaron.

El inconveniente que se presentó en el trabajo sobre las letras de las canciones vino dado por la inexistencia de otras fuentes de información que contribuyeran a la investigación, como revistas de rock y videos, los cuales hubiesen enriquecido el contenido de las canciones.

---

6 De Manal se usaron los simples *Qué pena me das/Para ser un hombre más* (1968) y *No pibe/Necesito un amor* (1969). De Los Gatos los siguientes LP: *Los Gatos* (1967), *Los Gatos (volumen 2)* (1968), *Seremos amigos* (1968) y *Beat nº1* (1969). Finalmente de Almendra se incluyeron sus primeros simples grabados entre 1968 y 1969: *Tema de Pototo/ El mundo entre las manos*, *Hoy todo el hielo en la ciudad / Campos verdes*, *Tema de Pototo / Final* y su primer LP llamado *Almendra* (1969).

7 Del primero se utilizaron los simples que editaron: *Rebelde/No finjas más* y *Soldado*, todos de 1966. De La barra de chocolate se usaron *Alza la voz* y *Vivir en las nubes* ambos de 1969 y su único LP, del mismo nombre, también de 1969.

8 El sello discográfico Mandioca editó *Mandioca Underground* (1969) y *Pidámosle peras a Mandioca* (1970). Eran álbumes de corte recopilatorio donde los artistas de la escena del rock interpretaron algunos de sus hits, muchos de los cuales consagraron a los artistas y fueron incluidos en futuros LPs. Por lo dicho, mandioca se convirtió en una empresa que contribuyó enormemente a la producción y difusión del rock nacional, no sólo por el material editado sino por los recitales que organizó durante su período de actividad. También editaron tres LP que marcaron los setenta: *30 minutos de vida*, Moris (1970), *Manal*, Manal (1970), *Caliente*, Vox Dei (1970).

De este sello discográfico se usaron las canciones que pertenecieron a *Mandioca Underground* (1969).

## Sobre los rockeros

Estas líneas pretenden caracterizar a los rockeros que escribieron las letras de las canciones que se utilizaron para la elaboración de la investigación. Es oportuno aclarar que no existe demasiada información al respecto, sin embargo, se trazaron los hilos fundamentales que permitan crear un perfil general de los protagonistas de esta historia.

Para comenzar se podría decir que lo que se conoce como “rock nacional” en ese momento fue un fenómeno circunscrito a la capital federal. Si bien es cierto que algunos integrantes de las bandas no fueron porteños como es el caso de la mayoría de los que integraron a **Los Gatos**<sup>9</sup>, iniciaron y continuaron su carrera musical en Buenos Aires. El caso de **Los Beatniks** es especial, porque la banda tuvo su origen en la ciudad bonaerense de Villa Gesell aunque sus miembros nacieron en la Ciudad de Buenos Aires.

Por otra parte es posible ubicar a los rockeros en un estrato etario que va, en promedio, desde los 20 a 24 años de edad. Según la Organización Mundial de la Salud<sup>10</sup>, entre esas edades tiene lugar la juventud plena, y por ello, se utilizó dicho término y no adolescente, ya que a este último grupo lo integran las personas cuyas edades abarcan los 15 a 20 años.

Desde el punto de vista socioeconómico Pablo Alabarces<sup>11</sup> afirma que estos rockeros son hijos de clases medias urbanas, que abandonaron su hogar materno para pasar sus días en pensiones o durmiendo en plazas. Además a ellos los unía el hecho de poseer “lugares sagrados” como La Cueva y el bar La Perla en Once, donde tocaron sus primeros acordes; compartir “periplos rituales”, vinculados con practicar un nomadismo que sólo se detenía en paradas específicas como las ya nombra Cueva y La Perla, la casa de alguno de ellos o simplemente “naufregar”, recorriendo las calles de la ciudad por varios días sin dormir por el efecto de las anfetaminas<sup>12</sup>. Finalmente su “vestimenta propiciatoria” conformada por sus ropas descuidadas y el pelo largo, constituyeron las características comunes que vincularon a

---

9 Tanto Litto Nebbia, Ciro Fogliatta como Oscar Moro son rosarinos.

10 Organización Mundial de la Salud, *La salud de los jóvenes: un desafío para la sociedad. Informe Salud para todos en el año 2000*, pp 31y 32.

11 Pablo Alabarces, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995, pp 47-49.

12 De la contratapa del único LP de La barra de chocolate se pudo extraer el siguiente fragmento que confirmó lo afirmado por el autor:

*“Todos, absolutamente todos, estábamos hermanados por el desamparo de nuestros naufragios divagatorios. Mil años sin dormir, ignorados, sin embargo esa orfandad nos provocaba placer como si fuera una suave droga de amor”.*

estos jóvenes rockeros. Sin embargo en este esquema quedaron afuera los integrantes de **Almendra** que, a diferencia de **Los Gatos**, **Manal** y otros músicos como **Moris**, **Miguel Abuelo** y **Pajarito Zaguri**, siguieron una trayectoria distinta, por fuera del ámbito “cuevero”, ya que, no sólo no poseían el mismo estilo de vida sino que también entraron en escena y pudieron grabar sus primeros simples de la mano del productor musical Ricardo Kleinman y firmando contratos con el sello multinacional RCA. En cambio, otros artistas y grupos (entre ellos Manal) lograron editar sus primeras canciones gracias al sello independiente Mandica.

La delimitación temporal a la década del sesenta (1966-1969) tuvo que ver con el hecho de que la década del setenta significó para el rock un cambio radical. Siguiendo a Sergio Pujol entendemos que a fines de los 60 y hasta 1976 (cuando el punk entra en escena), el rock en general ingresó en una etapa que se caracterizó por el “virtuosismo”, un deseo manifiesto de que este género musical fuese arte y se convirtiese en una profesión<sup>13</sup>. Este cambio se materializó con el surgimiento de las bandas de rock progresivo como Pink Floyd, Yes, King Crimson, Emerson, Lake & Palmer y Queen, las cuales abandonaron el estilo beat (tomado de The Beatles fundamentalmente), caracterizado por un sonido rústico y un tiempo lento, y comenzaron a elaborar armonías más complejas (incluyendo nuevos instrumentos como el melotrón y el sintetizador) con un sonido más cercano al blues y al jazz. Pero también los setenta significaron una modificación en la temática de las letras, alejándose de la cultura hippie y adquiriendo contenidos novedosos, con reflexiones filosóficas o referencias a mundos fantásticos.

En el caso del rock argentino estas modificaciones se hicieron patentes tanto en **Los Gatos** como **Almendra**. Los primeros se consagraron con el tema *La balsa* de 1967, considerado por muchos como el hito fundacional del rock nacional argentino. Después de editar cuatro álbumes de características similares, en 1970 sacaron a la luz su último LP, *El blues de la mujer perdida*, donde se aprecia tanto el cambio en el sonido como en las letras. Algo similar sucedió con **Almendra**, que luego de editar algunos simples y su primer LP en 1969, al año siguiente grabaron un segundo (*Almendra II*) con rasgos totalmente distintos. El caso de **Manal** fue excepcional porque sus primeros simples salieron a la luz a fines de los sesenta, con los que adquirieron notoriedad y éxito, mientras que su consolidación se daría

---

<sup>13</sup> Sergio Pujol, *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007, P. 103.

recién en los setenta. Si bien el sonido fue similar durante todo el periodo de actividad del grupo, el contenido de las letras se diferenció notablemente si se tienen en cuenta ambas décadas. En términos generales, los dos álbumes que siguieron a los primeros simples, Manal (1970) y El León (1971), adquirieron algunos rasgos existencialistas como puede observarse en *Informe de un día* o *Porque hoy nació*, que modificaron el contenido de las letras y, además, en el segundo LP se apreció la influencia de las nuevas bandas de rock progresivo que entraron en escena a comienzos de los setenta con la intención de renovar y enriquecer al género.

Como objetivos específicos, la investigación analizará la visión que estos jóvenes tenían del tiempo, ya sea del pasado, el presente como el futuro. Así, a partir de esas percepciones de la temporalidad, se examinará la felicidad como fin último de las acciones de los seres humanos, el intento de éstos por alcanzar su emancipación espiritual frente a la tendencia homogeneizadora del mercado en una sociedad capitalista. Asimismo, se examinará la dicotomía campo/ciudad y la concepción de libertad que poseen estos jóvenes, para concluir con la valoración de la vida expresada por ellos a través del antimilitarismo en el contexto de la Guerra Fría.

A continuación se incluirá el estado de la cuestión, donde se hará un recorrido por lo que se ha escrito en relación al tema de la investigación. Luego se reconstruirá el contexto político y económico así como el socio-cultural, tanto a nivel nacional como internacional. Posteriormente, en el apartado correspondiente al marco teórico metodológico, se analizará la evolución de la historia cultural tradicional hasta el surgimiento de la nueva historia socio cultural en la cual se enmarca nuestra investigación. En lo que resta, se examinarán y analizarán las fuentes seleccionadas, correspondientes a las canciones de las bandas que dieron origen al rock nacional. Por último, se trabajará con el arte de tapas de algunos LP's, y finalmente se expondrán las conclusiones a las que se arribó.

Es importante aclarar que la presente investigación es la primera aproximación al tema desde esta perspectiva y que, por lo mismo, sus conclusiones no son definitivas.

## Estado de la cuestión

La historiografía tradicional privilegió, a la hora de acercarse al pasado, la documentación escrita y, en general, de carácter oficial, ya que por medio de ella era posible conocer tal y como habían sucedido los acontecimientos en tiempos pretéritos. Entonces, esa clase de documentación poseía características similares a las de un espejo, en tanto se creía que al utilizarlos para investigar, el historiador accedería a conocer los hechos tal y como sucedieron en la época estudiada. De esta manera, se omitía que todos los documentos o fuentes utilizados por el investigador no eran neutrales, sino que se escribieron desde un lugar concreto, una perspectiva determinada y no desde la objetividad absoluta.

Posteriormente, en los '60 y '70, con el aporte de la Escuela de Annales y el giro cultural de los estudios históricos, el abanico de documentación se abrió notablemente, incorporando fuentes no utilizadas anteriormente, como testimonios orales, pinturas, imágenes, que permitieron la realización de un tipo de historia distinta, no ya desde la perspectiva del poder ni enfocada en los “grandes hombres”, sino desde la vida cotidiana de las personas comunes y corrientes. Con ello se dejó de lado la historia político-militar que había tenido preeminencia hasta aquel entonces, para hacer una historia donde la cultura y las costumbres ocuparon un lugar más importante.

En principio, es importante decir que ésta investigación viene a completar un vacío dejado por los estudios culturales que abordaron los sesentas desde la vida cotidiana, la mujer, la familia y la sexualidad pero no se dedicaron especialmente a la juventud. Cuando se la estudió, se lo hizo vinculándola con otros fenómenos como las relaciones de pareja o sexuales, o bien se la relacionó sólo con el género femenino y el rol que tuvo la mujer en una sociedad machista y patriarcal. Para estos trabajos, se utilizaron distintas fuentes, desde la prensa, tanto diarios como revistas, hasta manuales de pedagogía<sup>14</sup>.

Por otro lado, desde la historiografía tradicional del rock se escribieron trabajos estrictamente fácticos y cronológicos, los cuales enfocaron su interés en el surgimiento y ocaso de las bandas de rock locales, sin contextualizar ni problematizar el rock como

---

14 Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010.

Isabella Cosse, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar (1945-1955)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.

Isabella Cosse, Felitti Karina, Manzano, Valeria (ed.), *Los '60 de otra manera: Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012.

fenómeno cultural y su relación con la juventud<sup>15</sup>. Sin embargo existieron otras investigaciones que partieron del rock como género musical y establecieron vinculaciones entre éste y el clima social y político de la época, como es el caso de las llevadas a cabo por Sergio Pujol en *Rock y dictadura. Crónica de una generación*<sup>16</sup>; *Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes*<sup>17</sup> y *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*<sup>18</sup> y Melanie Plesch y Gerardo Huseby en *La música argentina en el siglo XX*<sup>19</sup>. De esta manera, para estos autores, el rock no sólo fue considerado como un estilo musical, sino que también fue entendido como un producto de la sociedad<sup>20</sup>.

Mención aparte merece el libro *Hijos del rock: Una mirada psicoanalítica sobre los adolescentes y el rock*, escrito por Eva Giberti, quien relacionó a los adolescentes y el rock desde una perspectiva psicoanalítica. Para ello se usaron entrevistas y opiniones de padres, jóvenes y músicos de distintas épocas, así como también algunas canciones populares del género<sup>21</sup>.

Finalmente, la investigación que se llevará a cabo en estas páginas, intenta no sólo vincular el rock como fenómeno social y cultural con el reciente surgimiento de la juventud, sino que también, a partir del uso de las canciones como fuentes, pretende reconstruir una parte del panorama cultural nacional de los años sesenta. Con este *modus operandi* se revalorizará el trabajo con fuentes no tradicionalmente históricas, no consideradas por la tradición historiográfica, para abordar temáticas del pasado reciente del país.

- 
- 15 Marelo Bitar, *Historia del rock en Argentina: 30 años de rock*. Distal, Buenos Aires, 1997.
  - Miguel Grinberg, *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008.
  - Juan Kreimer y Carlos Polimeni, *Ayer nomás: 40 años de rock en la Argentina*. Musimundo, Buenos Aires, 2006.
  - Marcelo Oliveri, *Éramos tan Hippies: otra historia del rock argentino*. Corregidor, Buenos Aires, 2007.
  - 16 Sergio Pujol, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Booket, Buenos Aires, 2011.
  - 17 Sergio Pujol, *Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes* en James, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.
  - 18 Sergio Pujol, *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007.
  - 19 Melanie Plesch y Gerardo Huseby, *La música argentina en el siglo XX* en Julio Emilio Burucúa, *Arte, sociedad y política*, Vol. II. Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
  - 20 Otras investigaciones que siguieron un camino similar fueron: Claude Chastagner, *De la cultura rock*. Paidós, Buenos Aires, 2012; Darío Marchini, *No toquen, Músicos populares, gobierno y sociedad/ De la utopía a la persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*. Catálogos, Buenos Aires, 2008; Pablo Alabarces, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995 y A.A.V.V. *Treinta años de música para jóvenes*. Buenos Aires, Fundación octubre: Ediciones de la Flor, 1998.
  - 21 Eva Giberti, *Hijos del rock: Una mirada psicoanalítica sobre los adolescente y el rock*. Buenos Aires, Losada, 1996.

## **Contexto político y económico nacional e internacional**

La segunda posguerra dejó en evidencia un mundo dividido en dos bloques, el soviético y el estadounidense, los cuales representaban, a su vez, a los hemisferios oriental y occidental respectivamente. El fin de la Segunda Guerra Mundial dio inicio a lo que se conoce como Guerra Fría, donde las dos superpotencias se disputaron la supremacía en el mundo, con mayor o menor intensidad, hasta la disolución de la URSS en 1990. Durante este largo período se llevó a cabo, también, el proceso de descolonización por el cual las potencias europeas se desprenden de sus últimas posesiones en África y Asia. Al mismo tiempo se desarrollaron conflictos armados como la Guerra de Corea (1950) y Vietnam (1955) que deben analizarse a la luz de esa polarización política mundial y que escapan al presente análisis.

Según María Dolores Béjar durante los años dorados (1945 – 1973)<sup>22</sup> existieron tres escenarios distintos: un primer mundo capitalista con una notable autonomía de las economías nacionales; un segundo mundo comunista con una economía basada en la planificación centralizada y al margen del mercado mundial; y un Tercer Mundo en el que la mayoría de los países encararon un proceso de industrialización por sustitución de importaciones a partir de gobiernos de corte populista.

La expansión económica observada durante estos años se debió a la hegemonía económica de Estados Unidos. La base de este proyecto estuvo signado por la industrialización bajo la base del fordismo, la expansión del mercado consumidor y la intervención estatal tanto para disminuir el impacto de la crisis económica de los primeros años de posguerra como para garantizar la provisión de bienes y servicios básicos para la población bajo la planificación del Estado de Bienestar. Con este modelo económico y político, EEUU se consolidó como potencia mundial desplazando definitivamente a Inglaterra y al resto de las potencias europeas a un segundo plano.

Mientras tanto América Latina estuvo marcada por gobiernos de corte populista, cuyo objetivo principal fue sacar del estancamiento y atraso económico a los países de la región a través de la industrialización por sustitución de importaciones (ISI), apoyándose en una estructura de poder autoritaria y verticalista, a partir de la relación directa líder – masas,

---

<sup>22</sup> María Dolores Béjar, *Historia del siglo XX: Europa, América, Asia y Oceanía*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, p. 217.

siendo el primero el conductor y constructor del nuevo Estado, mientras que las masas disciplinadas (la clase obrera fundamentalmente) fueron el motor productivo necesario para la concreción del modelo.

En Argentina, luego de la experiencia populista de los gobiernos peronistas (1946 – 1952 y 1952 – 1955), con la llegada al poder de Arturo Frondizi en 1958, se puso en marcha el modelo económico desarrollista. El objetivo fundamental del gobierno fue el desarrollo e integración social y económica para lograr una balanza comercial favorable, fomentando las exportaciones de productos industriales terminados. Paralelamente el gobierno aplicó un proteccionismo moderado para los sectores productivos que podrían competir con productos extranjeros, como así también la sustitución de importaciones en las ramas de la siderúrgica, industria química y celulosa<sup>23</sup>.

En este contexto, las compañías discográficas estadounidenses CBS y RCA ingresaron gracias a las políticas económicas aplicadas por Frondizi en los primeros años de la década del sesenta. Con ellas se intentaba incentivar el ingreso de capitales extranjeros necesarios para el desarrollo de las industrias nacionales. Aprovechando dicha oportunidad, las discográficas se lanzaron a la búsqueda de talentos para ocupar el espacio vacío que existía en el mercado local. En un principio se vincularon al fenómeno de los “nuevaoleros” y el ciclo televisivo “El Club del Clan” del cual surgieron figuras destacadas que continuaron su carrera luego de finalizado el programa. Lo interesante a destacar es que gracias a este programa de televisión la música se distribuyó masivamente permitiendo el surgimiento de una “cultura de masas juvenilizada”, sin entrar en colisión con los valores tradicionales<sup>24</sup>.

El primer gobierno democrático luego del exilio de Perón llegaba a su fin cuando el sector castrense derrocó al presidente radical y eligió a José María Guido (vicepresidente del senado) para ocupar el sillón presidencial de forma interina hasta la convocatoria a elecciones nacionales para 1963, cuyo vencedor fue el referente del Radicalismo del Pueblo, Arturo Illia. Su mandato, que correría la misma suerte que el de su antecesor, estuvo marcado por la debilidad, ya sea por los enfrentamientos con las distintas líneas partidarias dentro del radicalismo, como por la ausencia de alianzas con los sectores económicos y sociales preponderantes. Al mismo tiempo, Illia tuvo que soportar las presiones del frente sindical,

---

23 Moisés Ikonikoff, *La industrialización y el modelo de desarrollo en la Argentina* en Waldo Ansaldi, y José Luis Moreno, *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Cántaro, Buenos Aires, 1996.

24 Isabella Cosse, Karina Felitti, Valeria Manzano, (editoras), op. cit, pp. 34-36 y 60.

constituido en actor político, y del sector empresario, quienes exigían la instauración del Estado de sitio que preserve sus intereses y garantice la gobernabilidad.

En el plano económico, el objetivo del líder radical fue la expansión de la economía y crecimiento equilibrado sin necesidad del capital extranjero. Para ello se lanzaron créditos especiales para la reactivación industrial, capitalización del agro y construcción de viviendas.

Sin embargo el proyecto de Illia tuvo corta duración porque por medio de un golpe de Estado los militares se hicieron nuevamente del poder, en lo que se conoció como la Revolución Argentina. Asumió en 1966 el cargo de presidente el general Onganía dando inicio lo que O'Donnell llamó "estado burocrático autoritario"<sup>25</sup>. Este implicó un cambio sustancial en el orden social, económico y político respecto a la etapa inmediatamente anterior. Según la Junta Militar en el gobierno, existían tres etapas o "tiempos" por los cuales debía atravesar el país para alcanzar el orden social y la modernización. El "primer tiempo" era el económico y tenía como objetivo sacar al país del desorden económico, liberándolo de la ineficiencia, la inflación y el estatismo. Ésta fase prepararía el terreno para la siguiente, llamada "tiempo social", en la cual se organizaría la participación de la comunidad con la intención de despolitizar a las clases y los sectores más conflictivos, para luego sí, llegar al "tiempo político", en donde se reorganizaría el Estado para hacerlo más eficiente, mejorando la capacidad de recaudación y realizando obras de infraestructura. Estas etapas no marcaban plazos temporales para la Revolución Argentina, sino más bien, objetivos que debían cumplirse antes del restablecimiento de sistema democrático.

El nombramiento de Adalberto Krieger Vasena como ministro de economía implicó la emergencia de los tecnócratas liberales a la escena política. La consecuencia directa de este proceso fue la concentración del capital industrial extranjero, quedando fuera las corporaciones del capitalismo nacional. Así se elaboró un proyecto hegemónico por parte de los grupos más concentrados conjuntamente con la tecnoburocracia estatal, las Fuerzas Armadas y la burocracia sindical, dejando de lado a los partidos políticos<sup>26</sup>.

Otra de las aristas que componen al onganato fue el carácter autoritario, que se manifestó de manera patente sobre distintos sectores de la sociedad, especialmente, en el ámbito universitario. La Noche de los Bastones Largos<sup>27</sup> es un ejemplo del clima represivo

---

25 Guillermo O'Donnell, *El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Ed. Belgrano, Buenos Aires, 1996.

26 Juan Carlos Portantiero, op. cit. pp. 320 y 321.

27 Se llamó así a la represión de profesores y alumnos de las facultades de la Universidad de Buenos Aires,

iniciado por el régimen, cuyas víctimas fueron estudiantes, profesores y autoridades universitarias que, en su mayoría, debieron exiliarse tras la represión brutal de aquella noche y la posterior intervención de la casa de altos estudios por parte del gobierno de turno. Paralelamente las acciones de censura, conjuntamente con el accionar de los grupos tradicionalistas, trajeron como consecuencia la prohibición de películas, revistas y libros, allanamientos a hoteles y detenciones en los bailes<sup>28</sup>. Así, el aparato estatal se erigió como estandarte de las “buenas costumbres”, en alianza con sectores conservadores y tradicionales<sup>29</sup>.

En el plano internacional la ideología del gobierno de facto se expresó a través de la adhesión a la Doctrina de Seguridad Nacional<sup>30</sup> propuesta por Estados Unidos tras la Revolución Cubana y en el marco general de la Guerra Fría. Ante el avance del “peligro rojo” los gobiernos latinoamericanos debían, por un lado, garantizar el orden y disuadir a todo movimiento u organización que pudiese infiltrar ideas comunistas en el continente, y por el otro, preservar los valores de la cultura occidental y cristiana.

### **Contexto socio cultural**

Desde el punto de vista social y cultural las décadas del 50 y del 60 implicaron cambios muy profundos e irrevocables que Eric Hobsbawm reúne bajo la denominación de Revolución Cultural<sup>31</sup>. Los mismos se aprecian claramente en la familia, el hogar y en las relaciones entre las generaciones y ambos sexos.

A principios del siglo XX, la inmensa mayoría de la humanidad compartía una serie de características. En primer lugar, la existencia del matrimonio formal con relaciones

por la oposición de éstos a la intervención del gobierno en dicha institución, violando la autonomía universitaria del poder político que confería la Reforma de 1918.

28 Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, p. 44

29 La iglesia, en éste caso, debe ser entendida como un aparato ideológico del Estado (AIE), que en alianza con el aparato represivo del estado (ARE) intenta construir una sociedad bajo la ideología de la clase dominante que detenta el poder. Lois Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. En: Beatriz Rajland y Daniel Campione, *Estado, política e ideología, Buenos Aires*, Ediciones Letra Buena, 1996.

30 Fue diseñada por Estados Unidos en el contexto de la guerra fría y establecía que cualquier amenaza a la Seguridad de ese país originada en cualquier lugar del mundo, constituía una acción a favor de la potencia enemiga de los EEUU, la URSS. Con esta doctrina se intentó limitar el avance del bloque socialista en el marco de la puja entre ambos bloques por la preeminencia en el mundo. Además bajo este corpus ideológico, el país del norte de América consiguió unificar el accionar de todas las dictaduras latinoamericanas que tuvieron lugar a partir de la década del sesenta.

31 Eric Hobsbawm, op. cit., pp. 322.

sexuales privilegiadas para los cónyuges (el adulterio se considera una falta en todo el mundo). En segundo lugar, la superioridad del marido sobre la mujer (patriarcalismo) y de los padres sobre los hijos, además de la de las generaciones más ancianas sobre las más jóvenes. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX este esquema básico y duradero empezó a cambiar con gran velocidad. Los matrimonios redujeron sus números, los divorcios y separaciones aumentaron y se registraron mayores porcentajes de personas viviendo solas. Esto evidencia que la familia nuclear de principios de siglo estaba en franca retirada, producto de importantes cambios en las actitudes públicas sobre la conducta sexual, la pareja y la procreación, los cuales acontecieron precisamente entre los años sesenta y los setenta.

En cuanto a las relaciones entre las generaciones más ancianas y las nuevas, es preciso mencionar, siguiendo a Hobsbawm, la aparición de la juventud como grupo social independiente (consciente de ello), vinculado con el fenómeno cultural del rock y la radicalización política (restringida pero presente), cuyo ejemplo emblemático fue el Mayo Francés. Al mismo tiempo el surgimiento del estrato juvenil permitió la conformación de un mercado con poder adquisitivo para nada despreciable, que contribuyó a la formación de la cultura juvenil, regida por las pautas de consumo en masa propias del capitalismo. Su poder adquisitivo también facilitó a los jóvenes el descubrimiento de señas materiales o culturales de identidad que les permitió definirse como jóvenes y al mismo tiempo separarse de las generaciones anteriores. Como señala Cosse, si bien antes de los sesenta los jóvenes se distinguieron de los mayores y desafiaron sus valores, es en ésta época cuando aquellos desafíos adquirieron el carácter de rupturas generacionales en el mismo momento en que los adolescentes delinearon su identidad por oposición a los adultos y se situaron en el centro de la vida social, política y cultural<sup>32</sup>.

Por su parte Lipovetsky<sup>33</sup> argumenta que los sesentas marcaron el fin del modernismo como la última manifestación de los valores puritanos y utilitaristas, al mismo tiempo iniciaron una cultura posmoderna donde primó la lógica hedonista. Sin embargo, hay que aclarar que el posmodernismo fue la radicalización de los valores modernistas que se impusieron luego de la Segunda Guerra Mundial, basados en:

a) La revolución del consumo.

---

32 Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, p. 40

33 Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1996. pp 105 – 118.

b) El control de la sociedad por la penetración burocrática en la intimidad del individuo y su contrapartida.

c) La constitución de una esfera privada cada vez más personalizada e independiente.

Como consecuencia de todo este proceso se produjo una reducción de las diferencias entre los sexos y los roles, acompañado de una hiperdiversificación de los comportamientos individuales y un “neonarcisismo” expresado en el estallido de la personalidad y la coexistencia pacífica con los demás.

Bajo estas condiciones se llevó a cabo lo que el autor llama “proceso de personalización” donde predominaba lo individual por sobre lo universal, condición *sine qua non* para alcanzar la liberación y la autonomía personal<sup>34</sup>. Por otro lado, la renovación espiritual que tiene lugar durante el proceso de personalización, es el resultado del individualismo posmoderno y es inseparable de la desubstancialización narcisista, del individuo flexible en busca de sí mismo, sin referencias ni certezas.

El aporte de Lipovetsky permite comprender las circunstancias generales en las cuales se intentó la búsqueda de la identidad personal, de la esencia de cada individuo. La sociedad posmoderna fue, entonces, el marco en el cual el individuo se definió y alcanzó la liberación. Logró liberarse de las ataduras, de la censura, la prohibición y los dogmas sobre los cuales se asentaba la sociedad.

Ahora bien, esta cultura juvenil se visibilizó, identificó y nutrió de valores de la cultura Hippie provenientes de la Generación Beat<sup>35</sup>. El mayor exponente de este grupo de escritores fue Jack Kerouac, quien escribió *On the road* (En el camino), editada en 1957<sup>36</sup>. En el texto se narra la historia de un grupo de amigos que se echan a andar por las rutas de Estados Unidos y México sin un destino determinado, pues el viaje era considerado una experiencia en sí mismo que servía para la búsqueda “interior” con la ayuda de drogas y música.

Lo interesante es que esta novela, como otros textos de los integrantes de la escuela beat, aportaron ciertos elementos que definieron la cultura Hippie que posteriormente influyó sobre los rockeros y gran parte de la juventud tanto a nivel internacional como nacional,

---

34 Gilles Lipovetsky, *idem*. p. 116.

35 El término designa a un grupo de escritores estadounidenses de la década del 50 entre los cuales podemos nombrar a Allen Ginsberg, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, etc. Entre los temas que se ocuparon encontramos referencias a la libertad sexual, el uso de drogas, críticas al consumismo capitalista y al militarismo.

36 La novela data de la década del 40, pero fue publicada posteriormente luego de múltiples rechazos de distintas editoriales por su apología a las drogas y al sexo libre.

creando valores propios que los definieron y los diferenciaron de las generaciones anteriores<sup>37</sup>.

### **Marco teórico**

La investigación se enmarcó dentro de la historia socio-cultural que estudia “la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que ésta se rodea, y las diversas formas en las que percibe e imagina el mundo”,<sup>38</sup> alejándose de la historia intelectual de las grandes ideas producidas por las elites dominantes. Asimismo tomó distancia de la historia político-militar que se enfocó en los grandes hombres, basándose en documentación escrita y preferentemente oficial, pues éste tipo de fuente era la única que podía ofrecer la objetividad necesaria para alcanzar rigurosidad científica que ellos aspiraban.

La *nueva historia cultural* implicó también un retorno al sujeto, dando prioridad al estudio del sentido y de la acción simbólica desde el plano singular de la experiencia vivida. De esta manera, se dejó de lado la historia analítica y cuantitativa basada en leyes universales, y se optó por una historia singular, narrativa de los pequeños grupos con sus redes, interrelaciones y estrategias singulares. Entonces, se puede afirmar que la *nueva historia socio cultural* no sólo aportó nuevas temáticas sino que también incorporó una nueva perspectiva de análisis que se ocupó de las representaciones, símbolos y prácticas de los individuos de una época, evitando una historia teleológica elaborada de forma abstracta en el discurso del historiador<sup>39</sup>.

---

37 Monica Bartolucci define la cultura Hippie como una derivación de la Generación Beat, que terminó influyendo directamente sobre los jóvenes argentinos, conjuntamente con la llegada de Onganía al poder en 1966. Véase Mónica Bartolucci, *Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía*. en biblioteca virtual de [www.historiapolitica.com](http://www.historiapolitica.com) del Programa Buenos Aires de Historia Política, pp. 7 y 8, 2006.

Por otro lado, en el plano internacional, músicos y bandas de la talla de Bob Dylan, David Bowie y The Beatles (cuyo nombre proviene justamente de la palabra Beat, en alusión a la Generación del mismo nombre), sufrieron la influencia de los escritos de distintos autores Beat, especialmente Kerouac. Miguel Grinberg, *Beat days = Días beat: visiones para jóvenes incorregibles*. Galerna, Buenos Aires, 2003, p. 80.

También Pujol afirma que varias de las ideas de la generación beat calaron en la cultura joven de los 60 y 70. Sergio Pujol, *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007, p. 20.

38 Peter Burke, *La nueva historia socio-cultural*, Revista Historia social, N°11, 1993. En: Martínez Martín, Jesús, *Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura*. Revista Jerónimo Zurita N° 82, Barcelona, 2007, p. 237.

39 Jesús Martínez Martín, *Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura*, Revista Jerónimo

## Préstamos conceptuales

Para la realización de la investigación resultan útiles una serie de conceptos aportados por distintos autores para analizar las fuentes seleccionadas. El primero de ellos es el concepto de “Obra”. En el ensayo de Roland Barthes titulado *De la Obra al Texto*<sup>40</sup>, el autor argumenta que el uso del concepto **Obra** es inadecuado y anticuado porque implica pensar la literatura dentro de los límites genéricos y disciplinarios establecidos, cuando en realidad se llevan a cabo estudios interdisciplinarios desde hace más de un cuarto de siglo<sup>41</sup>. Pensar la literatura en términos de Obra implica considerar que cada producción tiene un significado y un mensaje específico otorgado por su autor (padre), el cual debe ser desentrañado por el lector, que adopta así, una tarea pasiva, de mero consumidor.

Como concepto superador Barthes sugiere el de **texto** como una forma novedosa de pensar la literatura, en tanto es un nuevo modo de leer que implica un proceso, un trabajo por parte del lector y no ya para decodificar el mensaje del autor, sino para la construcción de su propia interpretación, en tanto el texto es concebido como una red sin principio ni fin que contiene significados múltiples proporcionados por quien lo lee.

Por otro lado, Barthes plantea en otro ensayo<sup>42</sup> que el modo de escuchar también se debe modificar. Lo que se escucha ya no es un significado que debe ser descifrado o reconocido. Por el contrario es la escucha la que produce, sin cesar, significantes nuevos que necesariamente no contienen el sentido “original”. De ésta forma las leyes que rigieron la escucha quedan sin efecto, y el acto de escuchar adquiere, entonces, la libertad deseada y tan importante como la libertad de la palabra.

El aporte que realiza Barthes ha sido una herramienta importante para la realización del trabajo pues permite trabajar con las fuentes desde el lugar de lector como constructor de significados e interpretaciones, sin estar “atado a imposiciones” del autor (cantautor).

Tres últimas consideraciones sobre las fuentes utilizadas. Primero, hay que aclarar que a la hora de utilizar la música como indicio para conocer el pasado no sólo se debe prestar atención a las letras sino también a los tonos, acordes, en fin a las melodías, que constituyen una canción y que sin dudas forman parte del significado. Es decir que las letras son

---

Zurita N° 82, Barcelona, 2007, P. 239.

40 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona, 1987.

41 En el marco de los intercambios interdisciplinarios que se vienen llevando a cabo, fue interesante vincular estos conceptos provenientes de la literatura con los de la disciplina histórica, permitiendo el enriquecimiento de la esta investigación.

42 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986.

inseparables de la “música” pues ambas componen la canción en su conjunto. Este planteo sintetiza lo que Lotman define como estructura e idea (o forma y contenido)<sup>43</sup>. El autor plantea que la estructura (los aspectos formales) y la idea (el significado) en un texto literario son indivisibles y si se modifica alguna de ellas se modifica el texto original y el resultado es un escrito totalmente distinto. Si se toma una canción cualquiera y se alteran algunas palabras o se cambia la melodía, el resultado es una canción nueva porque se modifica la versión original que poseía un contenido distinto al producido por el cover. Entonces, la música y las letras de una canción no pueden analizarse por separado, ya que en su conjunto representan un producto o trabajo en sí y por lo tanto debemos tener en cuenta ambos aspectos al momento de escuchar.

En segundo lugar, es menester hacer uso del concepto de representación aportado por Roger Chartier<sup>44</sup>. Para el autor, las representaciones son esquemas intelectuales incorporados para que el presente, el otro y el espacio sean inteligibles. Sin embargo, aunque estas representaciones del mundo social pretenden universalidad, en realidad responden a intereses del grupo que las crea. Por lo tanto, surge la necesidad de poner en relación los discursos con la posición de quien los emite, que es ni más ni menos, que la visión de un grupo o clase sobre el mundo que lo rodea. En este contexto se llevan a cabo las luchas de representación, ya que entran en conflicto las distintas imágenes que los grupos o los poderes dan de sí mismos y, las que contra su voluntad, son impuestas por sus competidores, en la puja por imponer una dominación hacia los otros, justificando prácticas y conductas.

Para esta investigación, el concepto de representación aportado por Chartier es clave a la hora de analizar cómo se definen los rockeros y los jóvenes, y a su vez, cómo ven y son vistos por la sociedad en general y, fundamentalmente, por las autoridades del Estado y otros sectores vinculados a ellas.

Por último es interesante el aporte que realiza Miguel Rojas Mix, con el concepto de imaginario. Si bien se aplica directamente al trabajo con imágenes, bien podría usarse en otro soporte discursivo como las canciones. Es que una imagen también se puede construir a partir de palabras, y con ellas, representar (en términos de Chartier) los intereses de aquellos grupos que las crean. Así el término imaginario remite a un mundo, una cultura, y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de íconos físicos o virtuales, se difunden a través

---

43 Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*. Itsmo, Madrid, 1988. pp. 22 y 23.

44 Roger Chartier, *La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones*. Punto de vista, Buenos Aires, año 3, N° 39, Dic. 1990. pp. 44 y 45.

de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales.

Así el método que se propone en la investigación es abordar las canciones desde el ángulo de la significación y la producción de sentido. Un signo no es un signo sino en la medida que expresa ideas, y esas ideas configuran contextos de época, que descubren su polisemia por la forma en la que se los interroga desde diversas disciplinas<sup>45</sup>. Al mismo tiempo ninguna de las producciones sonoras carece de intencionalidad, sino que por el contrario, reflejan una forma de pensar y pararse frente al mundo. Es por ello que el concepto de imaginario puede usarse en este trabajo, pues viene a echar luz sobre los sesenta en la Argentina a partir de las canciones de las primeras bandas de rock, con la finalidad de interpretar la cosmovisión del mundo que poseían estos jóvenes urbanos.

### **La búsqueda de valores, tiempos y utopías de los jóvenes urbanos**

En las páginas que restan se abordarán distintas temáticas planteadas por las bandas antes mencionadas<sup>46</sup> y los que, a su vez, representan la cosmovisión socio cultural que poseían los jóvenes urbanos a mediados de los sesenta. Por tal motivo, se escogieron aquellos que conformaron la identidad de este nuevo actor social, definiendo sus pautas, conductas y valores.

### **Conformación de la identidad del sujeto en el mundo capitalista**

Los rockeros argentinos de los sesenta heredaron de la generación beat una postura anticapitalista, la cual se manifestó en la crítica al consumismo, motor del sistema capitalista, ya que los artistas de rock consideraban que este sistema económico hacía que los seres humanos se aferraran a los bienes materiales, a lo terrenal, mientras que lo espiritual, considerado por ellos como lo más importante para una persona, quedaba de lado. Por consiguiente, pregonaron un desprendimiento de los bienes materiales que les permitiera alcanzar la libertad espiritual y la consumación del ser, y así, constituir su identidad individual.

---

45 Miguel Rojas Mix, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, pp.18-20.

46 Las bandas son **Manal**, **Los Gatos**, **Almendra**, **Los Beatniks**, **La barra de chocolate**, **Los Brujos**, **Moris** y **Miguel Abuelo** (estos últimos solistas).

A pesar de lo dicho, se debe tener en cuenta que existió una contradicción entre el anticapitalismo pregonado por las bandas de rock y la necesidad que tuvieron las mismas de vender discos para poder subsistir. Parece que la crítica al sistema fue más un gesto de rebeldía que un sentimiento real.

Así expresó su cuestionamiento al capitalismo el grupo **Manal** cuando escribió las siguientes estrofas:

*“No hay que tener un auto  
ni relojes de medio millón  
cuatro empleos bien pagados,  
ser un astro de televisión.  
No, no, no, no pibe,  
para que alguien te pueda amar,  
porque así sólo tendrás  
un negocio más”<sup>47</sup>*

En la cita anterior quedaron plasmadas algunas ideas claves para entender la postura anticapitalista de estos jóvenes. Por un lado, las posesiones materiales quedaban en un segundo plano con respecto a sentimientos como el amor. Éste representó un conjunto de sentimientos sobre el prójimo por encima de las relaciones de pareja. Tenía que ver con el respeto y la valoración del otro, sin condenar las diferencias que eran las que hacían a las personas únicas. En tal sentido y siguiendo también a **Manal**, los siguientes versos fueron elocuentes a la hora de determinar la importancia que tuvo el proceso de conformación de la identidad de las personas para estos jóvenes.

*“No debes cambiar tu origen  
ni mentir sobre tu identidad.  
Es muy triste negar de dónde vienes  
lo importante es adónde vas”<sup>48</sup>.*

En esta estrofa quedó expresada la importancia de la búsqueda y construcción de la identidad, así como también la preservación de la personalidad frente a la imposición de las modas de cómo hay que vestirse, actuar, relacionarse y vivir en general. Esta canción, por el contrario apostó a la originalidad del ser, ante una tendencia cada vez más fuerte hacia la homogenización cultural que borró las diferencias individuales, quitando a su vez, la

---

47 *No pibe*, Mandioca Underground, 1969.

48 Ídem.

identidad a las personas que, como se dijo, era lo más importante que poseían. Asimismo, *Para ser un hombre más*<sup>49</sup> puede ser citado como ejemplo para la situación en la cual los hombres se convirtieron en un producto moldeado por el sistema capitalista, hasta llegar a ser uno más del montón. Después de todo, “se es lo que se consume”.

A todo esto debe sumarse otro elemento a la hora de analizar la cuestión de la personalidad. Fingir o aparentar ser algo que no se es implicó, para los rockeros, una traición a la esencia del individuo. En *Qué pena me das*, **Manal** lo definió como la creación de “*una historieta paralela de tu ser*”<sup>50</sup>, mientras que **Los Gatos** aconsejaron:

*“Tendrías que buscar la solución,  
no traicionarte más”*<sup>51</sup>.

A pesar de los esfuerzos por crear una personalidad diferente, tales intentos fueron en vano pues lo que se logró fue una traición a la identidad del individuo que era su bien máspreciado, porque sin identidad no hay individuo.

*“Y nunca trates más  
de copiar a los demás  
Debes buscar autenticidad  
Eso te dará  
la felicidad”*<sup>52</sup>

Entonces, ser auténtico conformaba la verdadera identidad del individuo y perderla o cambiarla implicaba no sólo traicionarse así mismo, sino también, perder la posibilidad de ser feliz.

Es interesante observar cómo se constituyó una dicotomía material/espiritual, donde primó el segundo elemento por sobre el primero. Es decir, que la esfera espiritual fue

---

49 Simple incluido en Mandioca Underground, 1969.

50 Manal, *Qué pena me das (simple)*, Mandioca Underground, 1969.

51 Los Gatos, *El otro yo del señor de los negocios*, Beat nº1, 1969.

52 Los Beatniks, *No finjas más (simple)*, 1966.

Beatnik es un término inventado en 1958 por el periodista estadounidense Herb Caen con el fin de parodiar y referirse despectivamente a la generación beat y sus seguidores, apenas meses después de que se publicara *En el camino (On the Road)*, la novela-manifiesto del movimiento escrita por Jack Kerouac. Los escritores beat rechazaron el término por despectivo, sin embargo el mismo fue adoptado y difundido ampliamente por los medios de comunicación, aplicándolo a un estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda, y relacionándolo con una actitud proclive a la holgazanería, el desenfreno sexual, la violencia, el vandalismo y las pandillas de delincuentes. Con el tiempo la denominación terminó siendo aplicada de manera indiscriminada, tanto al estereotipo, como a los artistas de la generación beat y sus seguidores.

revalorizada por estos grupos de rock por encima de todas las posesiones materiales. En tal sentido **Los Gatos** narraron en *El rey lloró* la historia de un rey, que a cambio de riquezas y placeres, le pedía a un “hombre humilde” que le enseñase a ser feliz. Sin embargo, la petición no podía cumplirse por parte de éste último porque la felicidad no se puede comprar.

*“El humilde hombre  
le dijo no puedo  
no puedo enseñarte  
yo a vivir feliz,  
tú con tu dinero,  
lujos y placeres  
jamás ya podrás vivir feliz”<sup>53</sup>*

De manera similar en *Ese dinero*<sup>54</sup>, **Los Brujos** establecieron una ecuación en la cual la posesión de dinero equivale a la soledad. La posibilidad restante fue resignar el vil metal y así conseguir amigos y ser feliz. Entonces, nuevamente, la balanza se inclinó hacia los afectos por sobre lo mundano.

En el mismo sentido se pronunció **La barra de chocolate** con la canción *Beatnik waltz*<sup>55</sup>:

*“El amor es lo más importante  
para no vivir en soledad  
en mi canto yo lo estoy diciendo  
aprendamos todos a amar...”*

En otra canción, **Los Gatos** dijeron “*Hoy soy muy pobre, nadie me quiere*”.<sup>56</sup> Con esa frase quisieron significar la realidad: si una persona no tenía una buena posición económica, tampoco tendría amistades. Por el contrario, para estos rockeros, la riqueza se midió por los afectos que rodean a cada individuo y no por los billetes en los bolsillos. Por tal motivo, en la canción *El gigante*<sup>57</sup>, **La barra de chocolate** destacó en sus versos los valores más nobles como saber perdonar, ser amable y bueno, poder amar, entre otras cualidades que hacen a los hombres verdaderos gigantes. También en *La canción del hombre feo* se atestiguó que lo más valioso del ser humano se encontró en su corazón y no en el aspecto físico como el

---

53 Los Gatos, *El rey lloró*, Los Gatos, 1967.

54 Los Brujos, *Mandioca Underground*.

55 La barra de chocolate, *La barra de chocolate*, 1969.

56 Los Gatos, *Hoy soy muy pobre*. Viento dile a la lluvia, 1968.

57 La barra de chocolate, *la barra de chocolate*, 1969.

consumismo mandaba:

*“Era un hombre muy feo, tan feo  
que a ninguna mujer pudo amar  
la mujer que un día lo amó  
vio su rostro y lo dejó  
se olvidó de mirar en su corazón”<sup>58</sup>.*

Por otro lado, como se hizo mención anteriormente, el cuestionamiento a la idea progreso de la sociedad capitalista fue una variante más para criticar a dicho sistema económico y de vida, ya que el capitalismo traía progreso material pero no espiritual, representado, fundamentalmente, por el amor. En otra estrofa, la misma canción de **La barra de chocolate**, afirmaba:

*“Hace ya, hace ya mucho  
tiempo que este mundo dejó de avanzar  
el progreso, amor no ha traído  
y es inútil así progresar”<sup>59</sup>”*

Como se observa, la canción apostó al amor como motor de cambio para alcanzar una sociedad donde prime el amor, y de esta forma progresar. Así, el tema se refirió a un progreso subjetivo y no objetivo. Es decir, que estos jóvenes sólo creían en el progreso de la persona, fruto de la consolidación de su identidad y personalidad, y no en el progreso material que ofrecía la sociedad capitalista que transforma lo que nos rodea en mera mercancía.

### La construcción del tiempo: pasado, presente y futuro

El tiempo fue y será la gran limitación del hombre, pues no sólo determina su finitud, sino que también regula todas las actividades que el género humano lleva a cabo a lo largo de la historia. Por tal motivo, la preocupación por el paso del tiempo fue un tema recurrente para los seres humanos de todas las épocas. Sin embargo, como el tiempo es una construcción cultural<sup>60</sup>, y por lo tanto variable de una sociedad a otra, es fundamental establecer cómo

---

58 Los Gatos, *La canción del hombre feo*, Viento dile a la lluvia, 1968.

59 La barra de chocolate, *La barra de chocolate*, 1969.

60 Paul Ricoeur estableció dos dimensiones del tiempo: el “tiempo objetivo o del mundo”, aquel que trasciende al sujeto, y la “temporalidad” referido al tiempo vivido, es decir, a su percepción subjetiva. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Vol. III. Siglo XXI Editores, México DF, 2009, pp. 819 y 820.

entendían el tiempo los hombres de los sesenta (más específicamente los adolescentes). Para ello se seleccionaron aquellas canciones que contribuyeron a desentrañar esa difícil tarea.

Para comenzar, es interesante destacar la frase “*no quiero durar, sólo quiero vivir*” que se reprodujo tanto en *Fuera de la ley*<sup>61</sup> como en *Ríete*<sup>62</sup> porque diferencia vivir de durar. Mientras que el primer término se relacionó con la acción, mantenerse en movimiento, aprovechar la vida, el segundo implicó consumirse, dejar que todo pase sin más. Ambos vocablos se vincularon con la temporalidad en tanto está en discusión qué modo de vida seguir para aprovechar el tiempo al máximo. Así, la preocupación por su paso quedó reflejada en *No hay tiempo que perder*, no sólo en el título de la canción, sino también en sus versos finales:

*“Las hojas del calendario se caen  
Y nadie, nadie las pueden parar...”*<sup>63</sup>.

Al mismo tiempo, **Manal** contribuyó con la frase “*cada minuto es un minuto menos*”<sup>64</sup>, en la que expresó la finitud y estrechez de la vida, pues cada minuto que pasa, es un minuto menos de vida. A pesar de ser jóvenes, los rockeros fueron conscientes de esta situación, lo que conllevó, por un lado, a sentirse angustiados por el inevitable transcurrir del tiempo, mientras que por otro lado se mostraron inquietos por la incertidumbre de qué hacer con él. Estos dos sentimientos contradictorios, la quietud de la angustia y la impaciencia de la incertidumbre, lograron convivir aunque no se conciliaron.

Por otro lado, existió, en las canciones antes mencionadas, cierto fatalismo en la visión sobre el tiempo por parte de estos adolescentes, al considerar que cada minuto o día que pasó implicó necesariamente un paso más hacia el fin de sus días.

El carácter efímero del tiempo quedó explicitado en *Ayer nomás*, pues lo que ayer existía, hoy ya no está.

*“Ayer nomás  
pensaba yo si algún día  
podría encontrar  
alguien que me pudiera amar...”*

---

61 Los Gatos, Beat N° 1, 1969.

62 Los Gatos, Los Gatos, 1967.

63 Los Gatos, *No hay tiempo que perder*, Seremos amigos, 1968.

64 Manal, *Necesito un amor* (simple), 1969.

*Hoy desperté  
pensado en ella  
y me di cuenta  
que estábamos equivocados  
ninguno ya sabía amar.”*

Si bien es cierto que fue una canción de amor producto de la alteración de la versión original<sup>65</sup>, a partir de ella fue posible observar el carácter efímero del tiempo y con ello, la velocidad con la cual se modifican las condiciones de vida de las personas. Es decir, que la rapidez con la que transcurre la vida generó la sensación de fragilidad de la realidad y, al mismo tiempo, llevó a los individuos a valorar cada momento. Como dijo Don DeLillo en su novela “*Libra*”, “*La precariedad acrecienta el valor de los momentos*”<sup>66</sup>.

Para estos artistas el pasado fue nostálgico y el futuro incierto. De comparaciones entre un pasado alegre y próspero, un presente poco prometedor y un futuro lleno de interrogantes y dudas (pero también esperanzador), estos jóvenes compusieron algunas de sus canciones intentando expresar sus sentimientos en ellas.

En *Campos verdes*, **Almendra** atestiguó de forma metafórica las consecuencias que el paso del tiempo trajo a su tierra natal, y así, estableció con claridad que nada es inmutable. Esos campos, otrora verdes, florecidos y llenos de luz, ahora se han secado y el sol que los iluminaba se ocultó tras las nubes.

*“Campos verdes en mi tierra natal  
ya se han ido nunca más volverán  
Los juglares en mi tierra natal  
se han perdido, nunca más volverán.”<sup>67</sup>*

De manera similar, en *Que el viento borró tus manos*<sup>68</sup>, **Almendra** dio testimonio del paso del tiempo, pero esta vez de forma metafórica. Aquí la acción de distintos agentes naturales y el cambio climático hicieron que las frutas no brillaran más y que el sol se

---

65 La versión original fue realizada por Pipo Lernoud y Moris. Sin embargo debió ser modificada por su contenido por “inapropiado”, para que la compañía CBS la aceptara y así Los gatos pudieron grabar sus dos primeros simples, *La Balsa/Ayer nomás*, considerados el hito fundacional del rock nacional. Finalmente la canción en su carácter original se editó en el primer disco solista de Moris llamado 30 minutos de vida de 1970.

66 DeLillio, Don, *Libra*. Seix Barral, Barcelona, 1998.

67 Almendra, *Campos verdes* (simple), 1968.

68 Almendra, *Almendra*. 1969.

escondiera. Por otra parte, el personaje a quien fue dirigida la canción cambió su aspecto personal; su cara palideció y sus manos desaparecieron por la acción del viento. Esto evidenció que todo lo que rodea a las personas y las personas mismas se modifican a través del tiempo. Entonces se podría decir que existe una identificación entre el medio natural y el ser humano y, al mismo tiempo, lo que fue ya no vuelve a ser lo que era.

El tema *Mañana*<sup>69</sup> de **Los Gatos**, recorrió un camino similar de comparaciones con la canción anterior de **Almendra**. Ayer y hoy encerraron lo mejor y lo peor de la vida; y bien pudo aplicarse la frase de “todo pasado fue mejor”, contrariamente a lo que Spinetta dijo unos años después<sup>70</sup>. También quedó manifestado en la siguiente estrofa la duda y la incertidumbre de la que se habló anteriormente:

*“Mañana,  
del mañana qué puedo esperar  
y quién sabe qué puedo encontrar,  
del mañana qué puedo esperar”*<sup>71</sup>.

Hay algo de contradictorio en haber caracterizado el presente de forma tan negativa, a la vez que se tuvo esperanza en un futuro mejor porque por lo general el futuro se proyecta a partir del presente. Sin embargo, éste no fue el caso y el futuro se definió positivamente, aunque también, como se mencionó, por la duda y la incertidumbre. *Cuando llegue el año 2000*, está conformada por una larga serie de preguntas acerca de cómo serán las cosas en ese año, en ese tiempo que parecía tan lejano y que en realidad no lo era tanto.

*“Cómo será el amor  
Cómo será el dolor  
Existirá la fe  
Existirá la paz...  
Yo no sé  
No sé si viviré  
No sé dónde estaré  
En el año 2000.”*

Estas preguntas representan los grandes interrogantes de estos jóvenes y los de gran parte de esta generación, en relación a cómo será el futuro y qué sorpresas tendrá reservadas

69 Los Gatos, Seremos amigos, 1968.

70 En *Cantata de puentes amarillos*, perteneciente al disco Ataud (1973), Spinetta afirmaba,  
*“Aunque me fuercen yo nunca voy a decir  
que todo tiempo por pasado fue mejor  
mañana es mejor”*.

71 Los Gatos, *Mañana*, Seremos amigos, 1968.

para cada uno de nosotros.

También hay que agregar que, a pesar de la inquietud que generaba pensar en el futuro, se lo esperaba con ansias y se lo evaluaba positivamente.

*“Año 2000  
Todos te esperaran  
Año 2000  
Te querrán conocer”<sup>72</sup>.*

En resumen, el pasado fue añorado, el presente para el olvido y el futuro esperanzador y auspicioso. Entonces, el hecho de poner grandes esperanzas en el futuro y desacreditar el presente, evidenció, por un lado, el deseo de los rockeros por cambiar la realidad en la cual vivían y al mismo tiempo trabajar para que ese futuro, visto con ojos optimistas, llegara lo antes posible y cumpliera con todas las expectativas puestas en él. Allí, en el futuro, se proyectaron los deseos y sueños de una parte de la juventud Argentina, en medio del clima represivo del onganato.

### La búsqueda de la felicidad

La felicidad fue un tema recurrente que atravesó prácticamente todo el repertorio musical comprendido en esta investigación. En términos generales fue considerada como la meta a conseguir. De manera tal, que todas las acciones realizadas por los hombres tenían como objetivo último alcanzarla, y con ello, lograr la satisfacción personal.

En los versos y estrofas de las canciones pertenecientes a las bandas con las cuales se trabajó, la felicidad se obtenía por distintos medios. La compañía de una chica pudo ser uno de los caminos para alcanzarla, como lo retrataron *Ya no quiero soñar*<sup>73</sup>, *Ayer nomás*<sup>74</sup> y *Esperando a Dios*<sup>75</sup>, por poner algunos ejemplos<sup>76</sup>. Por otro lado, como veremos más

---

72 Los Gatos, *Seremos amigos*, 1968.

73 Los Gatos, *Los Gatos*, 1967.

74 Ídem.

75 Los Gatos, *Seremos amigos*, 1968.

76 *“Si una mujer  
A un hombre puede hacer feliz”*  
Los Gatos, *Esperando a Dios*, *Seremos amigos*, 1968.

*“Ayer nomás  
una mujer en mi camino  
me hizo creer*

adelante, la misma libertad pudo ser el medio por el cual las personas lograron ser felices, tal como quedó plasmado en el tema *El oso*<sup>77</sup>. También pudo encontrársela en los sueños (*Plegaria para un niño dormido*<sup>78</sup>), viajando (*Cuatro meses*<sup>79</sup>) o tras haber abandonado el hogar paterno (*Laura va*<sup>80</sup> y *Quizás no comprendan*<sup>81</sup>). Ser auténtico y vivir de la manera deseada fueron considerados, también, como vías seguras que los llevaron a la tan ansiada felicidad (*No finjas más*<sup>82</sup> y *El divagante*<sup>83</sup>)

Al mismo tiempo se dejó testimonio en las canciones de aquellos caminos que no debían seguirse si se quería ser feliz. Según el criterio de estos jóvenes, fue imposible lograr una vida feliz viviendo en la ciudad (*Mi ciudad*<sup>84</sup>). Más bien recomendaron vivir en el campo o estar en contacto con la naturaleza para estar en paz y respirar aire puro (*Yo vivía en las montañas*<sup>85</sup>).

Con estas canciones quedó demostrado, como se verá en las páginas siguientes, que la felicidad fue un tema recurrente y trascendente para los jóvenes de los sesenta. En un contexto nacional complejo bajo el signo del onganiato y un panorama internacional plagado de conflictos bélicos y amenazas de ataques nucleares, los rockeros argentinos levantaron los estandartes del amor, la paz y la felicidad. Estos términos, vale la pena aclararlo, no fueron palabras vacías, sino una filosofía de vida predicada por jóvenes para jóvenes como *modus operandi* para enfrentar la realidad y revertirla.

### La antinomia campo – ciudad y la idealización de la naturaleza

La vinculación entre el campo y la ciudad que se pudo observar en las letras no debe ser tomada en forma literal, sino más bien metafórica, ya que ambos vocablos tuvieron un contenido simbólico y portaron con una valoración que inevitablemente los contraponen. En primer lugar, el término “campo” se lo relacionó directamente con la naturaleza,

---

*que amándola sería feliz”.*

Los Gatos, *Ayer nomás*, Los Gatos, 1967.

77 Moris, Simple, Mandioca Underground, 1969.

78 Almendra, Almendra, 1969.

79 Los Gatos, Seremos amigos, 1968.

80 Almendra, Almendra, 1969.

81 Los Gatos, Seremos amigos, 1968.

82 Los Beatniks, simple, 1966.

83 La barra de chocolate, La barra de chocolate, 1969.

84 Los Gatos, Los Gatos, 1967.

85 Los Gatos, Seremos amigos, 1968.

idealizándola al concebirla como una sucursal del “paraíso” en la tierra, y con ello, el lugar más deseado para vivir. Allí hay paz, libertad y sobre todo, es un sitio impoluto, pues el hombre (y el capitalismo) todavía no posaron sus manos sobre ella.

En segundo lugar, la “ciudad” poseía, como creación del hombre, todos sus defectos. En contraposición al campo, la ciudad era la sede del “infierno” en la tierra. Dicha caracterización de la ciudad, de cariz bíblico, se debió en parte a las consecuencias del “progreso material”, como es el caso de la contaminación que corrompió el estado puro inherente a la naturaleza y también el ritmo de vida frenético de las grandes ciudades, que atentó contra la paz y la tranquilidad que ofrecía el campo.

*“Chimeneas no me engañen más  
quiero ver cielos de verdad  
sin humo ni hollín  
quiero madrugar  
con los grillos y las plantas...”*.<sup>86</sup>

En la cita anterior se aprecia el deseo de vivir en un lugar limpio, libre de la contaminación de las ciudades, y así valorar los encantos de la naturaleza. Además ésta era, por esencia, indómita y libre, lo que la transformaba en un sitio magnífico para pasar los días en la tierra, como lo demostró el siguiente fragmento correspondiente a *Yo vivía en las montañas*:

*“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”*.<sup>87</sup>

Del mismo modo, **Los Gatos** vincularon la ciudad con la tristeza. Así en *Mi ciudad*, la recordaron como un lugar habitado por seres infelices.

*“Oh ciudad  
ciudad donde yo nací  
siempre me acuerdo de ti  
al ver alguien infeliz  
pues allí nadie*

---

86 Almendra, *Final* (simple), 1969.

87 Los Gatos, *Seremos amigos*, 1969.

*puede vivir feliz”<sup>88</sup>.*

Como se observó en los temas citados previamente, el ambiente natural que ofrecieron los paisajes, otorgaron paz y libertad, lo que no se encontraba presente en las urbes; es por ello que en muchas ocasiones, en búsqueda de ese lugar deseado, se organizaron viajes, que en sí, constituían una experiencia para los adolescentes, ya que no sólo les permitió el encuentro con la naturaleza, sino que también sirvieron para salir de la rutina, los horarios y las leyes que reinaban en la ciudad.

*“Ya no quiero soñar  
no quiero recordar  
que mi vida siempre será igual  
volver a trabajar  
volver a descansar  
y volver otra noche a soñar”.<sup>89</sup>*

Así se puede observar la alienación que sufre el individuo en la ciudad, donde su vida se encuentra signada por la rutina y los horarios estrictos que debe cumplir para poder subsistir y también para que el sistema continúe funcionando. De esta manera la persona pierde su identidad, personalidad, y con ello, la vida en su totalidad.

En términos generales la ciudad simbolizaba todo aquello que cercenaba la libertad, que a su vez se asoció con la naturaleza, constituyéndose, la ciudad y la naturaleza, en un par de opuestos irreconciliables. Por tal razón, no es azaroso que Moris haya escrito la fábula de *El oso* dentro del esquema ciudad/naturaleza. Así mientras el animal era feliz y libre en su hábitat natural donde había nacido, cuando fue enjaulado y llevado a la ciudad, perdió todo lo que poseía. Sin embargo, luego de unos años de cautiverio, logró escapar y volvió a su hogar.

*“Ahora piso yo el suelo de mi bosque,  
otra vez el verde de la libertad.  
Estoy viejo, pero las tardes son mías,  
vuelvo al bosque, estoy contento de verdad”<sup>90</sup>.*

En resumen, la naturaleza reunió todos los requisitos para ser el lugar predilecto para que los hombres vivieran el resto de los días. Es por ello que estos rockeros entendían que los seres humanos tenían la obligación de protegerla de los “males” del progreso que se

88 Los Gatos, *Mi ciudad*, Los Gatos, 1967.

89 Los Gatos, *Ya no quiero soñar*, Los Gatos, 1967.

90 Moris, *El oso* (simple), Mandioca Underground, 1969.

asociaron directamente con las ciudades donde reinaba el caos y la contaminación producto del accionar humano.

### Los caminos de la libertad

En el apartado anterior se observó la vinculación estrecha entre la libertad y la naturaleza, ya que la vida al aire libre proporcionaba una especie de sentimiento liberador y, a la vez, la tranquilidad permitía desligarse de las ataduras de la rutina y los horarios, característicos de la ciudad. Así los jóvenes se acercaron al entorno natural para, de alguna manera, desprenderse también de los modos de vida impuestos por las costumbres de los grupos más conservadores.

Sin embargo existieron otras alternativas de alcanzar la libertad, o mejor dicho, intentar alcanzarla. **Los viajes** constituyeron una buena opción para escapar de la forma de vida convencional, de romper las reglas y de conformar un estilo de vida propio. En “*Cuatro meses*”, quedaron atestiguadas las travesías por las rutas y las experiencias recolectadas en ese andar.

*“Ya llevo cuatro meses  
de caer y caer  
de ciudades en ciudades  
sin parar y parar  
Por mi mente han pasado  
y en mi rostro han quedado  
recuerdos que nunca me olvidaré”*

En “*Madre escúchame*”<sup>91</sup> se coincidió con ese gusto por viajar sin tiempo ni rumbo preestablecido. Aunque la madre no estuvo de acuerdo con la forma de vida de su hijo de “*andar rodando y rodando*” (como dice la canción), ella lo entendió y él, como promesa, aseguró que regresaría.

Se estableció, además, un nexo entre los viajes y el vagar. Especialmente se resignificó la figura del vagabundo, aquél fuera del sistema que no posee más de lo que tiene puesto y lleva una vida “nómada”, sin destino, sin reglas, sin leyes. Esta fue también una forma de romper con los moldes establecidos por los valores tradicionales. Así lo narró

---

91 Los Gatos, Los Gatos, 1967.

“Pajarito” Zaguri<sup>92</sup> en *Si supiera esta niña*:

*“Si supiera esta niña  
cuantas veces me escondí  
con mi amigo Tango en la plaza,  
por no tener donde dormir.”*<sup>93</sup>

El no tener un lugar donde pasar la noche está hablando del estilo de vida marginal que algunos de estos rockeros eligieron, dejando de lado la familia y el hogar (y todo lo que ello significa, incluyendo la seguridad, contención y protección), mientras pasaban el tiempo junto a sus amigos<sup>94</sup>. Parece que el grupo familiar perdió la función contenedora que desempeñaba anteriormente, mientras que ese lugar fue ocupado, paulatinamente, por las amistades con las cuales se compartía la forma de vivir, de pensar y de ver el mundo que los rodeaba. Aquí es donde se evidencia la ruptura generacional de la cual hablaba Hobsbawm, en donde los adolescentes comenzaron a regirse por sus propias pautas y reglas, alejándose cada vez más de las adoptadas por sus padres<sup>95</sup>.

*El vagabundo*<sup>96</sup>, canción escrita por **Los Gatos**, dejó en evidencia que esta forma de vida era una práctica corriente y a veces también un deseo. Además el vagabundo fue definido como un símbolo que intentaba demostrar que se puede vivir contrariando las normas establecidas o vivir por fuera de ellas sin que esto atentara contra la existencia del individuo. Es decir, que a partir de la figura del vagabundo se construyó un modo de vida distinto a los propuestos por sectores tradicionales, con los cuales chocó inevitablemente. Se trata de vivir “a mi manera”, sin ataduras, sin rendir cuentas, pues aunque desde el Poder<sup>97</sup> o las “costumbres” (aceptada y aprobada) quisieron imponer una única forma de vivir bien, los individuos poseen la libertad de decidir cuál camino seguir. En *Fuera de la ley* quedó bien explícito :

---

92 En la década del sesenta integró **Los Beatniks** junto con Moris y fue líder de **La barra de chocolate** y Los Naufragos. Luego en los setenta integró dos bandas (Piel del pueblo y Rockal y cría) con las cuales editó un disco con cada una de ellas. En los años que siguieron hasta su muerte en abril del 2013, su carrera continuó como solista, grabando cinco discos, destacándose En el 2000....también (1994) y Sexogenario (2009).

93 La barra de chocolate, La barra de chocolate, 1969.

94 El estilo de vida marginal se observó mayormente en la poesía de **La barra de chocolate** y también, aunque en menor medida, en **Los Gatos**. Ambos provenían del grupo de “los cueveros” que llevaron ese estilo de vida marginal y desestructurado del cual se habló en el apartado “sobre los rockeros”.

95 Eric Hobsbawm, op. cit. P. 323.

96 Los Gatos, Los Gatos, 1967.

97 Nos referimos a la dictadura de Onganía (onganiato) que se caracterizó por sus prácticas represivas en distintas esferas de la sociedad civil.

*“Siempre hice todo lo que otros querían,  
hasta que un día logré despertar;  
me pregunté, qué puedo hacer,  
no quiero durar, sólo quiero vivir.  
Fuera de la ley,  
fuera de la ley,  
siempre hasta el final”<sup>98</sup>.*

En *El divagante*<sup>99</sup>, quedó reflejada la vida de un “fuera del sistema” que vagaba por las calles de la ciudad con su guitarra y su voz sin importar lo que la gente dijera de él. A su vez, la letra sirvió para caracterizar a un músico de la época, y también, un testimonio autorreferencial sobre el estilo de vida de una parte de la juventud, ya que no se debe olvidar que los artistas de rock eran jóvenes, al igual que quienes los escuchaban.

*“Agente no lo lleve y lo trate de comprender  
mi amigo no molesta con su forma de ser  
déjelo que cante,  
déjelo que viva  
él es feliz”*

Nuevamente quedaron expresadas la felicidad y la libertad como los deseos máximos a los cuales los seres humanos pueden aspirar. Por ello, la canción enfatizó la idea de dejar al divagante vivir a su manera porque de esa forma logrará la felicidad y libertad tan anheladas.

Es interesante observar que no sólo existió un rechazo hacia este estilo de vida “desestructurado” por parte de la sociedad en general, sino que también el Estado, en este caso la policía, actúa para reprimir el “accionar malsano” de la juventud. Isabella Cosse señala que tanto el Estado como aquellos sectores conservadores vinculados a él, actuaron de manera mancomunada al momento de prohibir libros, películas y realizar allanamientos y detenciones en aquellos sitios donde tenían lugar actividades que no eran consideradas “saludables” para una sociedad<sup>100</sup>. Es preciso aclarar que la represión hacia los “jóvenes revoltosos” estuvo a cargo de la fuerza policial ya que ellos no fueron considerados como una verdadera amenaza. En cambio la fuerza militar se ocupó de los intelectuales, porque este sector revestía de mayor peligrosidad ideológica que el gobierno se vio obligado a combatir,

---

98 Los Gatos, Beat nº 1, 1969.

99 La barra de chocolate, La barra de chocolate, 1969.

100 Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010, P. 44

tal como sucedió en la “noche de los bastones largos”.

En relación con el **deambular** y el **divagar** mencionados en las canciones anteriores, *La balsa* de **Los Gatos** suma “**naufragar**” como expresión que guarda relación con la libertad. En el medio de la soledad de un mundo vacío, la mejor opción fue partir hacia otro lugar, aunque sin demasiada precisión.

*“Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado  
Tengo una idea, es la de irme al lugar que yo más quiera  
Me falta algo para ir pues caminando yo no puedo  
Construiré una balsa y me iré a naufragar”<sup>101</sup>*

En ese contexto, la balsa fue el medio para evadir la realidad. Se debe recordar que ese naufragar expresó una conducta común y generalizada de los rockeros de llevar una vida nómada recorriendo las calles vacías sin dormir gracias al consumo de sustancias químicas como las anfetaminas. Por lo tanto, las drogas podrían ser consideradas como un camino para ser alcanzar la libertad. Sin embargo, exceptuando esta mención no existió otra referencia al tema por lo que no se incluyó en estas páginas.

Otro de los caminos posibles para alcanzar la libertad consistió en **huir de casa**. Es una decisión que no se tomaba bajo presión, pues formalmente los padres no echaban a los hijos de sus casas. Sin embargo, la huida significaba, muchas veces, escapar de las reglas que imponían los padres por medio de las cuales moldeaban las formas de vida de los hijos de acuerdo a las expectativas que ellos poseían sobre los mismos. Si bien los motivos puntuales no quedaron evidenciados en las canciones, lo cierto es que se atestiguan estos abandonos del hogar y, en general, tuvieron que ver con la necesidad de los jóvenes de vivir a su manera, tener sus propias reglas, satisfacer sus deseos, aunque tuviesen que confrontar con los ideales y normas de la época. Observamos, entonces, cómo se visibilizó la ya mencionada brecha generacional entre padres e hijos.

Además del choque generacional entre jóvenes y adultos, los sesenta también implicaron una reconfiguración en las relaciones de pareja, donde los pasos convencionales de flirteo, cortejo y sistemas de citas bajo la estricta vigilancia de los padres se fueron flexibilizando, así como también lo hizo el noviazgo que ya no configuraba la etapa anterior al casamiento, sino que se regía más bien por un vínculo espontáneo y contingente,

---

101 Los Gatos, *La balsa*, Los Gatos, 1967.

diferenciándose de los patrones de conductas seguidos por sus padres décadas atrás<sup>102</sup>.

En *Laura va*<sup>103</sup> se narra la historia de una chica, Laura, que decidió abandonar el hogar paterno en busca de nuevos horizontes junto a su novio. Inspirada en la célebre “She leaving home” de The Beatles, recorrió un camino similar para dar cuenta de esta práctica cada vez más común entre los jóvenes. Lo interesante de la letra de esta canción fue que dejó en claro que abandonaba una vida de penas y dolor para comenzar una nueva. Quizás esta nueva etapa significaba empezar a vivir.

**Los Gatos** también trataron la temática en *Quizás no comprendan*. Al parecer se trató de una historia similar a la anterior, pero aquí los padres no entendían por qué la joven se iba del hogar; sin embargo la canción mencionaba algunos de los motivos vinculados a una relación de pareja y la posibilidad de ser feliz fuera de su familia.

*“En tu rostro una sonrisa  
demostrando tu felicidad.  
Tienes a quien te acompañe,  
tú con ellos ya no volverás.  
Quizás no comprendan  
por qué feliz estás;  
será que ahora piensas  
para amar”<sup>104</sup>.*

Existieron distintas canciones que abordaron la temática de la juventud, y al mismo tiempo mostraron el conflicto generacional entre padres e hijos. Tal es el caso de *Ya soy un hombre*, donde quedó claro que las costumbres y hábitos se habían modificado notablemente:

*“Hoy he crecido ya no soy el mismo,  
me voy de noche y vuelvo con el sol.  
En casa quieren que vuelva temprano  
y que no beba ni fume a la vez.  
Como pretenden que cambie de vida  
si soy muy joven y quiero vivir”<sup>105</sup>.*

En estos versos se hicieron presentes el espíritu de rebeldía que se manifestó a la hora de oponerse a las directrices paternas que intentaban cuidar la integridad de sus hijos a través de prohibiciones y reglas, que en realidad, más que pertenecerles a los padres, eran producto

---

102 Isabella Cosse, op. cit P. 40.

103 Almendra, Almendra, 1969.

104 Los Gatos, Seremos amigos, 1968.

105 Los Gatos, Viento dile a la lluvia, 1968.

de la sociedad en su conjunto. En este caso particular, se condenó rotundamente los vicios (fumar y beber) así como la vida nocturna.

En síntesis, la rebeldía choca contra el *status quo* de los valores y las costumbres, que no son otra cosa, que el ideario de una sociedad. *Rebelde* muestra cuanto venimos diciendo sobre la libertad en todo sentido, cuando los jóvenes alzaban su voz para decir,

*“Rebelde me llama la gente  
rebelde es mi corazón  
soy libre y quieren hacerme  
esclavo de una tradición”*.<sup>106</sup>

En *Alza la voz*<sup>107</sup> se incitaba a los jóvenes a que expresaran sus ideas aunque no fueran escuchados, pues esa era la única forma de que los mayores supieran cómo pensaban y deseaban vivir.

*“Alza la voz que te van a escuchar,  
aunque no la escuchen  
álzala igual”*.

En otro orden, cuando se piensa en los **sueños** también hay que incluirlos dentro del ideario libertario, ya que es allí donde se expresaron las ideas, los deseos y los pensamientos que nadie puede censurar ni prohibir porque es un territorio privado de cada persona. Es decir, el recurso onírico no debe ser entendido como una evasión de la realidad, sino como un camino para alcanzar la liberación personal. Asimismo, los sueños también funcionaron como el primer nivel de materialización de la realidad y, en definitiva, si no se pensaba ni siquiera tenía oportunidad de existir y **Los Gatos** nos lo recordaron en esta estrofa:

*“Sueña, sueña, sueña,  
sueña y nunca dejes de soñar.  
Sueña que algún día  
tu sueño puede ser realidad”*<sup>108</sup>.

Al mismo tiempo quedó sentado que en el futuro esas utopías podrían volverse realidad, porque tenían la esperanza en que todo podía cambiar. Por esta razón es fundamental afirmar que para estos rockeros los sueños fueron el puntapié inicial para

---

106 The Beatniks, *Rebelde* (simple), 1966.

107 La barra de chocolate, La barra de chocolate, 1969.

108 *Sueña y corre*, Beat N° 1, 1969.

modificar el mundo en el cual se nació y vivió los primeros años.

Almendra en cambio, introdujo al oyente en el mundo de las fantasías y los sueños, donde cada canción creaba un universo de ilusión y de irrealidad, estableciendo un juego entre lo ficticio y lo real. *Figuración*<sup>109</sup> fue un ejemplo de este vaivén entre ambos mundos al expresar cómo vive el hombre en cada uno de ellos.

Detrás de una letra compleja, se esconde la propuesta de Spinetta de que, como oyentes, “figuremos”, es decir, que nos transportáramos a un escenario ficticio para poder experimentar sensaciones nuevas que no percibimos en el mundo real.

En *Ana no duerme*, **Almendra** propuso como protagonista para recorrer el mundo irreal a una niña inquieta que si bien no duerme tampoco deja de soñar e imaginar.

*“Ana no duerme  
juega con hadas  
tal vez mañana  
despierte sobre el mar, el mar  
sobre el mar, el mar”<sup>110</sup>”*

Así quedó expuesto el potencial para crear un lugar de ensueño, aunque éste fuera el producto de un juego de niños, porque, en definitiva, todos pudieron y debieron tener sueños. Esta letra, al igual que *Plegaria para un niño dormido*<sup>111</sup>, intentaron demostrar a los adultos que ellos, al igual que los niños, fueron capaces soñar y dejarse llevar por la imaginación, para en definitiva, alcanzar la felicidad y libertad tan anheladas.

*“Se ríe el niño dormido  
quizás se sienta gorrión esta vez  
juguetearlo inquieto en los jardines de un lugar  
que jamás despierto encontrará  
Que nadie, nadie, despierte al niño  
déjenlo que siga soñando felicidad...”*

Ambas canciones fueron, también, un mensaje para los jóvenes y los mismos rockeros para que mantuvieran las esperanzas y no abandonaran sus ideales y deseos de un mundo mejor. Ciertamente era que el lugar “modelo” de la juventud tenía epicentro en los sueños, sin embargo, fue en esa instancia onírica donde se dieron los primeros pasos para la concreción de los proyectos en el mundo real. Entonces en los sueños se desarrollaron y concretaron las

---

109 Almendra, Almendra, 1969.

110 Ídem.

111 Ídem.

utopías de un futuro mejor.

Si los anteriores fueron intentos por alcanzar la libertad, se debe hacer mención a la existencia de una instancia represiva y de censura que coartó el proyecto libertario, o por lo menos, le impuso serios obstáculos. *Fermín*<sup>112</sup> fue un ejemplo claro de esa situación. La canción, perteneciente al primer LP de **Almendra**, relataba la vida de un paciente psiquiátrico en un hospicio. Ésta última debe ser entendida como una institución que restringía la libertad de las personas al no poder abandonar el lugar por voluntad propia.

En este punto es preciso detenerse para dejar sentado que existe un lenguaje libertario encerrado en muchas palabras incluidas en las canciones y que, al mismo tiempo, contienen un significado simbólico y metafórico vinculado con los deseos de liberación. Es así que fue posible registrar ciertos símbolos/palabras reconocidos casi universalmente como sinónimos de libertad, como pudo ser el caso de las aves, los paisajes o fenómenos naturales como el viento, la acción de volar, en fin, todo un conglomerado semántico que patentizó la pretensión de desafiar a la opresión y la censura. Como ejemplo pudo citarse el tema *Proyectos de un ladrón pordiosero*<sup>113</sup>. En la misma se incluyó una introducción en la cual se enfatizó el privilegio que tuvieron las aves de poder surcar los cielos y las nubes con total libertad, como así también su capacidad para apreciar, desde lo alto, la tierra y el mar. Lo interesante es que la descripción anterior fue realizada por el autor del tema mientras observaba una paloma tras las frías rejas de una comisaría o cárcel. Así se estableció una paradoja entre el ave y su libertad y el hombre y su encierro.

*El oso*<sup>114</sup> de **Moris** vino a completar la idea de representar la libertad a través de la analogía con el mundo animal. Mientras el oso vivía en el bosque, su entorno natural, era feliz y libre, sin embargo, cuando fue capturado por los hombres para trabajar en el circo, no sólo perdió su libertad sino que también dejó de ser animal para convertirse en un mero objeto de entretenimiento para los chicos.

Tanto *Fermín* como *El oso* representaron de alguna manera el clima represivo del cual fueron víctimas los rockeros y los jóvenes en general, ya sea por su aspecto, conductas o comportamientos. En respuesta a ello, **Los Beatniks** en su canción *Rebelde* afirmaron:

---

112 Almendra, Almendra, 1969.

113 La barra de chocolate, La barra de chocolate, 1969.

114 Si bien la canción fue editada en 1969 por el sello Mandioca e incluida en el primer disco solista de Moris, volvió a tener éxito con la vuelta de la democracia y, posteriormente, en los 90 gracias a la reversión que hizo Fito Páez.

*“Rebelde me llama la gente  
rebelde es mi corazón  
soy libre y quieren hacerme  
esclavo de una tradición.”<sup>115</sup>*

### La valoración de la vida humana

Bajo el signo de una época marcada por conflictos bélicos en el contexto de un mundo dividido en dos polos antagónicos que se disputaron el control del planeta, los jóvenes rockeros se opusieron categóricamente a la opción militar de ambas superpotencias, al tiempo que prefirieron adoptar una posición neutral frente a los distintos conflictos, lo que equivalía a optar por la paz.

La muestra más patente de la postura tomada por las bandas de rock fue la canción *Soldado* de **Los Beatniks**. Más precisamente en el tema se cuestionó la figura del soldado porque éste es definido como una “máquina de matar”, que perdió su humanidad al asesinar a otras personas inocentes como él.

*“Mátalos sin temores  
nadie te juzgará  
te ampara el uniforme  
todo es legal”<sup>116</sup>*

Como se vio, la mira se posó sobre el soldado, que en última instancia, era el eslabón más débil en la cadena de responsabilidades, mientras que no se apuntó a las autoridades de los países quienes verdaderamente tomaron las decisiones. Lo que sí es cierto, es que el uniforme amparó las acciones propiciadas por la milicia, otorgándoles impunidad, aunque no les quitó responsabilidad ni dejaron de ser asesinos a los ojos de los pacifistas.

Por otro lado, se hizo un llamado generalizado a los soldados que participaban en las guerras para que desistan y regresen a su hogar, ya que por medio de la violencia nunca se solucionaron los problemas. Por tal motivo el tema repitió la siguiente estrofa:

*“Soldado ya regresa  
ven y no luches más*

---

115 *Rebelde*, Los Beatniks, 1966.

116 *Soldado* (simple), Los Beatniks, 1966.

*no ves que en dos mil años  
no ha habido paz*<sup>117</sup>.

Es interesante observar no sólo la enseñanza de que las guerras no dieron soluciones a los problemas, sino que también estas canciones evidenciaron la sensación que tuvieron las personas de vivir bajo la amenaza de un conflicto bélico que terminara con el mundo entero.

*“Sabes bien  
que inventaron las guerras  
para que  
algún día todo esto va a estallar”*<sup>118</sup>.

En otro sentido, el tema *Fermín* de **Almendra** también puso en cuestión el militarismo como forma de resolver los conflictos suscitados por el choque de intereses entre distintas naciones. Sin embargo, el contenido de tal crítica no se encontró presente en la letra misma de la canción, sino por el contrario en la música. Para ello hay que retomar lo dicho por Lotman<sup>119</sup> en lo que respecta a que no es posible separar la estructura y la idea en un texto literario. En particular, fue imposible tomar la letra de una canción por un lado y la música por el otro, ya que ambos conformaron la canción en su totalidad. Así, fue posible observar que al final del tema *Fermín* se introdujo parte de la melodía y un juego de palabras con la canción infantil *Mambrú se fue a la guerra*, para acompañar los versos descritos a continuación:

*“Fermín se fue a la vida,  
no sé cuando vendrá”*.

Con todo esto quedó manifestado el antimilitarismo pregonado por la cultura hippie y expuesto por los primeros rockeros argentinos en sus canciones, en las cuales se condenó a la guerra por ser un método ineficaz para poner fin a problemas de toda índole, además de las muertes que ésta causa. Finalmente quedó expresado en las letras el temor que padecieron las generaciones que vivieron la guerra fría ante la inminencia de un conflicto con armamento nuclear que puso en riesgo toda vida sobre la faz de la tierra.

Tampoco se debe olvidar que los ideales fundamentales de esta juventud se fundaron en la vida y la libertad, y por lo tanto, todo mandato que coarte estos derechos era equivalente

---

117 Ídem.

118 *Riete*, Los Gatos, Los Gatos, 1967.

119 Yuri Lotman, op cit. pp. 22 y 23

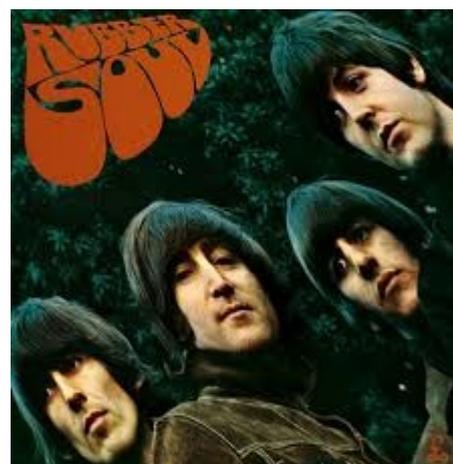
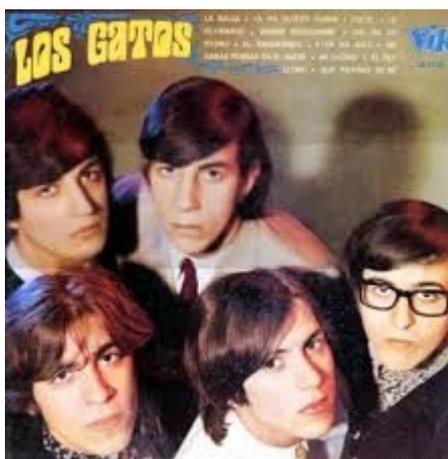
a la muerte del individuo.

### Arte de tapas (y contratapas)

Este apartado intentó ser un complemento del análisis de las canciones, sin quitarle la importancia asignada a la poesía contenida en las letras. De manera tal que las imágenes presentes en las tapas y las contratapas de los LP's sólo serán las apoyaturas que fortalecerán las ideas que fueron propuestas páginas atrás<sup>120</sup>.

En términos generales se agrupó a las imágenes de los LP's en tres grupos, que si bien poseen sus características distintivas que los diferencian a unos de otros, esto no invalida la existencia de vinculaciones entre ellos<sup>121</sup>.

El primero de estos grupos corresponde a los Long Plays pertenecientes a **Los Gatos**, los cuales presentaron una fuerte impronta de The Beatles, ya sea en la ropa, en los peinados e inclusive en la gráfica psicodélica de las letras usadas para nombrar a la banda o al disco, similares a las de “Rubber Soul”, el sexto álbum de The Beatles editado en 1965.



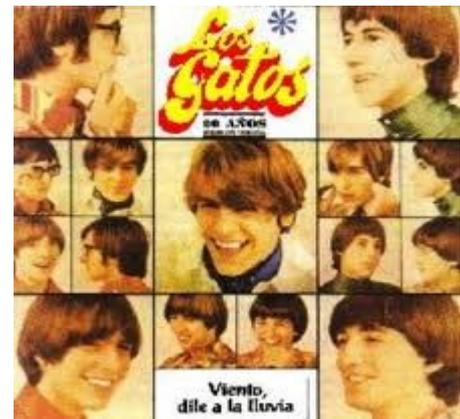
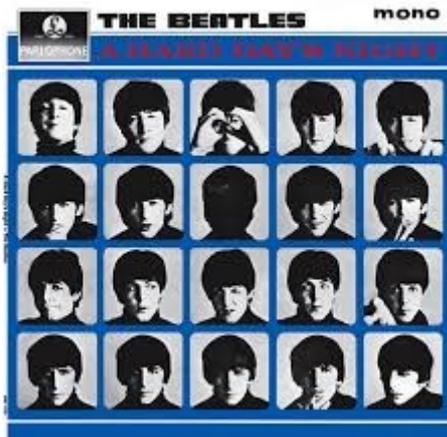
También pudo notarse la influencia del grupo británico en “Viento dile a la lluvia”, tercer trabajo de **Los Gatos**, ya que la portada imitó a la de “A hard day's night” (tercer

---

120 Vale la pena precisar que no se utilizaron todas las tapas, sino aquellas que fueron útiles y guardaron relación con las temáticas exhibidas anteriormente.

121 En general, los primeros trabajos de tapas de los simples o LP's tuvieron como protagonistas a los integrantes de la agrupación y su nombre como signo de reconocimiento. Lo que se podía modificar era el escenario que acompañaba al grupo pero no mucho más. La excepción a esta regla general fue, como se verá, el arte de tapa y contratapa que acompañó al primer LP de Almendra, ya que introdujo un dibujo hecho por el propio Spinetta, en reemplazo de la clásica fotografía de los integrantes de la banda.

álbum editado en 1964), en lo que respecta a la disposición y formato de las fotos de los integrantes de la banda en forma de pequeños autorretratos que ocupan toda la caratula del disco.



Por todo esto, llegamos a la conclusión que el “estilo Beatle o beat” no sólo estuvo presente en la música sino también en la estética de las bandas de rock nacional de los sesenta.

En relación a las problemáticas planteadas anteriormente en el trabajo, la naturaleza se hizo presente en las portadas de dos álbumes de **Los Gatos**: “Beat N° 1” y “Seremos amigos”. Así quedó registrado, a partir de las imágenes, la devoción de estos jóvenes por la naturaleza, considerada como el mejor lugar para vivir porque allí encontraban la paz y la felicidad. En el primero de los LP's mencionados, los integrantes de la banda se encontraban sentados y arrodillados en el pasto de lo que pareciera ser un jardín, mientras que en el centro de la tapa del álbum emergió la imagen de una rosa que desvió la atención del observador hacia ella, dejando de lado a los protagonistas de la fotografía y resaltando, al mismo tiempo, el ambiente natural y amigable que predominó en la imagen.

La ilustración que acompañó al álbum “Seremos amigos” mostró a los integrantes del grupo en la inmensidad de paisaje campestre, como incorporados al escenario natural,

mientras tocan sus respectivos instrumentos. Como en la portada anterior, el medio natural se impuso, aunque esta vez lo hizo con mayor fuerza hasta el punto tal que Los Gatos desaparecieron de la escena entre los grandes árboles y pastizales.



El segundo grupo estuvo compuesto por el LP de **La barra de chocolate**, donde se manifestó, a diferencia de los anteriores, el espíritu de rebeldía de los adolescentes. En la tapa del álbum se apreció a los miembros de la banda en la vereda de un bar fumando y sentados en forma “desestructurada”<sup>122</sup>.



Comparando ambos escenarios, el campo (presente en los trabajos de **Los Gatos**) y la

---

122 Uno de los integrantes del grupo estaba sentado sobre un antiguo transformador de electricidad.

ciudad (en el LP de **La barra de chocolate**), se reprodujo la dicotomía desarrollada anteriormente, aunque en esta oportunidad a través de las imágenes. Entonces, el espíritu rebelde vivió en la ciudad, mientras que en el campo o el ambiente natural reinó la paz y la tranquilidad. Pese a esto, se debe recordar que la naturaleza también fue vista como rebelde, por ser impredecible e indómita, y a su vez, estas características confluyeron, en cierto sentido, para relacionarla con la libertad.

En la contratapa del álbum de **La barra de chocolate**, Zaguri escribió unas palabras que sintetizaron una cosmovisión del mundo desde la perspectiva juvenil:

*“...vuelco en esta larga “divagatta” los temas que compusimos cuando **andábamos a la deriva** (los que soñábamos con una expresión beat netamente Argentina en el contenido de sus letras) por La Cueva de Pueyrredón, Plaza Francia, el viejo café La Perla de Once, y otra plaza cualquiera. Total en esa época **todas las plazas eran nuestras** (único lugar donde descansábamos de la curiosidad burguesa y la desconfianza policial). Los temas que cantábamos con Lito Nebbia, Moris, Pippo, Miguel Abuelo, Javier Martinez y el máximo divagante “Tanguito”. **Todos nosotros sobre la tierra en total goce de sentirnos libres. En aquel entonces también la Tierra era nuestra**”<sup>123</sup>. (el destacado nos pertenece)*

Se observa en estas líneas la búsqueda de libertad a partir de un modo de vida desestructurado. Ese divagar sin rumbo fijo por las calles y plazas de la ciudad, con la guitarra y sus canciones, caracterizó a los jóvenes y su espíritu rebelde contra la “curiosidad burguesa y la desconfianza policial”.



123 Fragmento que se encontraba en la contratapa del único LP de **La barra de chocolate** que lleva el mismo nombre.

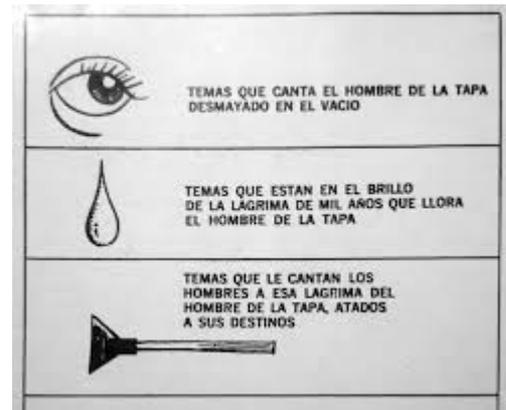
Finalmente el arte de tapa del disco homónimo de **Almendra** tuvo una carga simbólica más importante que las anteriormente mencionadas y por ello mereció un tratamiento particular. Sobre un fondo blanco emergió la figura de un hombre<sup>124</sup> con una remera rosa que llevaba estampado el nombre de la agrupación en color blanco y con un pañuelo de tela a rayas verticales atado debajo de su mentón. Además de su vestuario llamativo, y por qué no ridículo, se destacó su rostro triste y la lágrima de gran tamaño que recorre su mejilla, así como la flecha con punta de sopapa clavada en su cabeza.



En la contratapa se agruparon las canciones según fueran: “*temas que canta el hombre de la tapa desmayado en el vacío*”; “*temas que están en el brillo de la lágrima de mil años que llora el hombre de la tapa*”; “*temas que le cantan los hombres a esa lágrima del hombre que está en la tapa, atados a sus destinos*”. A su vez a cada uno de estos conjuntos se los vinculó con íconos que guardaban relación con la figura humana presente en la tapa. Así, el primer grupo de canciones se las identificó con el ojo del hombre de la tapa, el segundo con la lágrima y al tercero con la flecha. Entonces en la contratapa, los nombres de las canciones fueron reemplazados por los íconos correspondientes.

---

124 Algunos creen que el personaje corresponde a Fermín, el arlequín, a quien el grupo le dedicó una canción que lleva su nombre y también fue nombrado en el simple *Final*.



De esta manera, sostenemos que tanto la tapa como la contratapa del álbum fueron una verdadera obra de arte vanguardista<sup>125</sup>, que al momento de su lanzamiento al mercado sufrieron varias críticas. Sin embargo, en la actualidad, debe considerarse como uno de los mejores trabajos gráficos de la industria musical.

---

125 Peter Bürger entiende el arte de vanguardia como un fenómeno de ruptura con la tradición, el pasado y la función del arte en la sociedad en la sociedad burguesa. En este sentido, el diseño de tapa creado por el propio Spinetta fue una obra de arte que rompió con los cánones estéticos del momento, atravesando los límites de lo esperable para una el arte de tapa de un LP, según la visión de los representantes de las discográficas. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península, Barcelona, 2000, pp. 6-9.

## Palabras finales

A lo largo de las páginas que formaron parte de nuestra investigación, se abordó el estudio de la cultura juvenil en la Argentina durante los años 1966 y 1969, utilizando las canciones editadas por bandas de rock del momento con la finalidad de estudiar los valores, conductas y costumbres de los adolescentes urbanos.

En primer lugar se realizó el estado de la cuestión donde intentamos tomar distancia de la historia tradicional, al tiempo que optamos por la historia socio cultural como marco teórico y metodológico para la elaboración del presente estudio, porque creemos que se ajusta más a nuestra propuesta porque permitió acercarnos a los protagonistas (los rockeros) y sus producciones (las canciones) desde una perspectiva cotidiana, ya que estos jóvenes no eran ni intelectuales ni superestrellas del rock como pueden ser considerados en la actualidad, sino más bien un grupo de amigos que formaban una banda sin instrucción musical, y que con fortuna, lograron grabar algunas de sus canciones o un disco. Asimismo y a partir de la presentación de los contextos nacional e internacional desde una perspectiva política como también desde lo socio-cultural, rescatando los hechos y conceptos más relevantes que contribuyeron a enmarcar la investigación en tiempo y espacio, hemos reconstruido el ambiente en el cual vivieron los jóvenes de los sesenta, con la intención de generar la atmósfera que respiraron aquellos jóvenes y que los llevaron a posicionarse ante el mundo, la familia y el arte de una manera muy especial y que fue precisamente el tema de nuestro trabajo.

Desde lo metodológico, estas páginas se adscriben a la historia socio cultural, heredera de la antigua historia cultural alemana del siglo XIX. La misma estudia “la vida cotidiana de la gente común, los objetos materiales de los que ésta se rodea, y las diversas formas en las que percibe e imagina el mundo”,<sup>126</sup> alejándose de la historia intelectual de las grandes ideas producidas por las elites dominantes. Asimismo tomó distancia de la historia político-militar que se enfocó en los grandes hombres, basándose en documentación escrita y preferentemente oficial, pues éste tipo de fuente era la única que podía ofrecer la objetividad necesaria para alcanzar rigurosidad científica que ellos aspiraban. En este sentido, desde nuestra propuesta se debe revalorizar el uso de las canciones como fuentes, huellas o indicios, que conformaron lo que se denominan “discursos no tradicionalmente históricos” al no ser

---

<sup>126</sup> Peter Burke, op. cit, p. 237.

considerados por la historiografía tradicional para sus investigaciones en tanto y en cuanto no integran el conjunto de documentos oficiales y –por lo mismo- no permiten acceder y conocer el pasado de manera objetiva. Al mismo tiempo, vale aclarar que esta propuesta teórico-metodológica podría aplicarse a otras épocas para intentar descubrir cómo fueron fluctuando esos valores, creencias y aspiraciones de los jóvenes a través del tiempo y, por otro lado, la viabilidad de la misma para ser aplicada en otros contextos ideológicos culturales.

A partir de lo dicho, las canciones –como productos culturales que conservan memoria del pasado- permitieron un acercamiento a los rockeros y también a sus jóvenes seguidores, de manera tal que fue posible reconstruir parte de su cosmovisión vinculada con los valores, sueños, costumbres y conductas, que conformaron su identidad como grupo social independiente. En este sentido se analizaron distintas temáticas que los músicos plasmaron en sus producciones artísticas, y que formaron parte del universo cultural en el cual estaban inmersos. Así la temporalidad, la búsqueda de la felicidad como fin último, la construcción de la identidad del sujeto en el mundo capitalista a partir de la crítica al sistema, la dicotomía campo-ciudad y la idealización de la naturaleza, los caminos para alcanzar la libertad y, finalmente, la valoración de la vida expresada en un antimilitarismo que condenaba categóricamente cualquier manifestación bélica, fueron las percepciones, certidumbres y credos que entendemos caracterizaron y definieron a los rockeros urbanos en el período estudiado.

Para concluir, sería importante plantear algunos temas sugerentes que no fueron desarrollados -o se lo hizo vagamente- y que podrían ser el inicio de investigaciones futuras. El primero de ellos es el de la valoración de la vida, pues en este trabajo sólo se lo relacionó directamente con la postura antimilitarista en el marco de la Guerra Fría, cuando en realidad sería valioso establecer otros vínculos que manifiesten el aprecio y el deseo de los jóvenes por vivir.

Por otro lado sería más que interesante llevar a cabo un análisis pormenorizado sobre el arte de tapas y contratapas de los discos, ya que constituyen una fuente de información invaluable que puede enriquecer el enfoque de una investigación futura.

Finalmente se debería tratar en una investigación futura la relación entre la vida y la muerte, o mejor dicho, la juventud y la muerte, ya que se vislumbra en algunas canciones, no solamente el deseo de vivir, sino también la “eternidad” de la vida. En este sentido, habría que analizar además la contradicción que existió entre la preocupación de los rockeros por el

paso del tiempo (y qué hacer con él para aprovecharlo) y esa “imposibilidad de morir” que se expresó en la canción *El Vagabundo* de Los Gatos:

*“Dicen que un vagabundo  
no puede subsistir  
por eso creen que voy a morir.  
No saben que jamás,  
jamás puedo morir,  
nunca moriré, nunca moriré,  
yo jamás puedo morir”*.<sup>127</sup>

En esta última cita se refleja claramente la idea de que el rockero no muere, que – de algún modo- sobrevive o en su obra, o en aquellos que levanten sus valores y creencias, o porque al fin de cuentas, la vida es –en parte- cíclica, vuelve, retorna, nos subyuga, nos seduce. En fin, esta estrofa retoma gran parte de los valores analizados en la tesina, y a un tiempo, sintetiza la aspiración del joven que, vaga, deambula, reacciona, y, en el fondo, pervivirá en cuantos se apropien de sus creencias y, en distintas épocas, le emulen.

---

<sup>127</sup> Los Gatos, *El vagabundo*, Los Gatos, 1967.

## **Bibliografía**

- A.A.V.V. *Treinta años de música para jóvenes*. Buenos Aires, Fundación octubre: Ediciones de la Flor, 1998.
- Abalos, Ezequiel, *Historias del rock de acá: primera generación*. AC, Buenos Aires, 1995.
- Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919 – 2003*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2012.
- Alabarces, Pablo, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura Argentina*. Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1995.
- Altamirano, Carlos, *Bajo el signo de las masas. 1943-1973*. Ariel, Buenos Aires, 2000.
- Althusser, Lois, *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. En: Beatriz Rajland y Daniel Campione, *Estado, política e ideología*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1996.
- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós, Barcelona, 1986.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Bartolucci, Mónica, *Juventud rebelde y peronistas con camisa. El clima cultural de una nueva generación durante el gobierno de Onganía* en biblioteca virtual de [www.historiapolitica.com](http://www.historiapolitica.com) del Programa Buenos Aires de Historia Política, 2006.
- Béjar, María Dolores, *Historia del siglo XX: Europa, América, Asia y Oceanía*. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2012.
- Bitar, Marelo, *Historia del rock en Argentina: 30 años de rock*. Distal, Buenos Aires, 1997.
- Burke, Peter, *La nueva historia socio-cultural*, Historia social, N°11, 1993. En: Martínez Martín, Jesús, *Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura*, Jerónimo Zurita N° 82, Barcelona, 2007.
- Cattaruzza, Alejandro. *El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta*. Entrepasados, N° 13, 1997.
- Cavarozzi, Marcelo, *Autoritarismo y democracia (1955-1983)*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa, Barcelona, 1995.
- Chastagner, Claude, *De la cultura rock*. Paidos, Buenos Aires, 2012.
- Cosse, Isabella, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2010.
- Cosse, Isabella, Felitti, Karina, Manzano, Valeria (editoras), *Los '60 de otra manera: Vida*

- cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012.
- Cosse, Isabella, *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar (1945-1955)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- DeLillio, Don, *Libra*. Seix Barral, Barcelona, 1998.
- Eberle, Adriana Susana, *A la patria los pueblos no la comprenden, la sienten...Análisis historiográfico de la literatura infantil destinada a la educación oficial primaria argentina, 1884-1930*. Editorial Académica Española, 2012.
- Gayol, Sandra y Madero, Marta. *Formas de historia cultural*. Prometeo Libros, Buenos Aires 2007.
- Giberti, Eva, *Hijos del rock: Una mirada psicoanalítica sobre los adolescentes y el rock*. Buenos Aires, Losada, 1996.
- Grinberg, Miguel, *Beat days = Días beat: visiones para jóvenes incorregibles*. Galerna, Buenos Aires, 2003.
- Grinberg, Miguel, *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Gourmet Musical, Buenos Aires, 2008.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Crítica, Buenos Aires, 2006.
- Ikonicoff, Moisés, *La industrialización y el modelo de desarrollo en la Argentina* en Ansaldi, Waldo y Moreno, José Luis, *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Cántaro, Buenos Aires, 1996.
- Kerouac, Jack, *En el camino*. Anagrama, Buenos Aires, 2012.
- Kreimer, Juan, Polimeni, Carlos, *Ayer nomás: 40 años de rock en la Argentina*. Musimundo, Buenos Aires, 2006.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- Lotman, Yurii, *Estructura del texto artístico*. Itsmo, Madrid, 1988.
- Marchini, Darío, *No toquen, Músicos populares, gobierno y sociedad/ De la utopía a la persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*. Catálogos, Buenos Aires, 2008.
- Martínez Martín, Jesús, *Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura*, Jerónimo Zurita N° 82, Barcelona, 2007.
- Melanie Plesch y Gerardo Huseby, *La música argentina en el siglo XX* en Julio Emilio Burucúa, *Arte, sociedad y política*, Vol. II. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- O'Donnel, Guillermo, *El estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Ed.

Belgrano, Buenos Aires, 1996.

Oliveri, Marcelo, *Eramos tan Hippies: otra historia del rock argentino*. Corregidor, Buenos Aires, 2007.

O'Sullivan Tim y otros, *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amarrortu Editores, Buenos Aires, 1995.

Pujol, Sergio, *Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes en James, Daniel, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2003.

Pujol, Sergio, *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007.

Pujol, Sergio, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Booket, Buenos Aires, 2011.

Portantiero, Juan Carlos, *Economía y política en la crisis Argentina. 1958-1973* en Ansaldi, Waldo y Moreno, José Luis, *Estado y sociedad en el pensamiento nacional. Antología conceptual para el análisis comparado*, Cántaro, Buenos Aires, 1996.

Rojas Mix, Miguel, *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.