



## Entre La Cueva y La Perla del Once: ciudad y memoria en los croquis del primer rock argentino

Between La Cueva and La Perla del Once: City and Memory in the Sketches of Argentina's First Rock Movement

Helena Antunes de Moraes

Universidad del Estado de Santa Catarina, UDESC

<https://orcid.org/0000-0003-0874-2829>

[karin.helena@gmail.com](mailto:karin.helena@gmail.com)

Recibido: 31/10/2025

Aceptado: 17/12/2025

**Resumen:** Este artículo analiza la relación entre el incipiente rock argentino y la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1960, destacando cómo la música y las prácticas urbanas juveniles se entrelazaron en un contexto de inestabilidad política y cercenamiento bajo la autoproclamada “Revolución Argentina” (1966-1973). En ese contexto, los “naufragios”, prácticas de caminatas nocturnas realizadas por los jóvenes, se inscriben como una forma de experimentación de la ciudad y son reconocidos como uno de los pilares de la construcción del rock cantado en castellano en la Argentina y de las cartografías simbólicas mediadas por la música. De este modo, el estudio se centra en dos espacios emblemáticos para las coordenadas roqueras de los 60; La Cueva de Pasaratús y La Perla del Once. Con el aporte de conceptos como *croquis* (Silva 2006) y *activadores de memoria* (Gonçalves 2015), el artículo comprende el rock como una práctica urbana que articula música, espacios, memorias y afectos, y busca demostrar cómo estos lugares, aunque desaparecidos físicamente, permanecen vivos en la memoria colectiva y en la identidad cultural del rock argentino.

**Palabras-clave:** rock argentino, ciudad, memoria, afectos, juventud.

**Abstract:** This article analyzes the relationship between the emerging Argentine rock scene and the city of Buenos Aires during the 1960s, highlighting how music and youth urban practices became intertwined within a context of political instability and repression under the self-proclaimed “Argentine Revolution” (1966–1973). In this setting, the so-called *naufragios* – nighttime walks undertaken by young people – are framed as a form of urban experimentation and are recognized as one of the pillars in the construction of Spanish-language rock in Argentina, as well as in the symbolic cartographies shaped by music. The study focuses on two emblematic spaces within the rock coordinates of the 1960s: La Cueva de Pasaratús and La Perla del Once. Drawing on concepts such as *croquis* (Silva 2006) and *memory activators* (Gonçalves 2015), the article approaches rock as an urban practice that connects music, spaces, memories, and affections, aiming to show how these places, though physically vanished, remain alive in the collective memory and cultural identity of Argentine rock.

**Keywords:** argentine rock, city, memory, affect's, youth.



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

La historia oficial del rock argentino sitúa el uso del castellano en las composiciones como hito inicial de una de las expresiones musicales más representativas<sup>1</sup> del país en los últimos años. De este modo, “La Balsa”, canción lanzada por Los Gatos en 1967, sirve como organizadora de los discursos y las memorias de un período de significativos cambios culturales e inestabilidad política. En 1966, el presidente Arturo Illía (1963-1966) fue derrocado por la autoproclamada “Revolución Argentina” (1966-1973), que llegaba al poder con el general Juan Carlos Onganía a la cabeza. Con el apoyo de los medios de comunicación y de parte de la población, su gobierno se caracterizó por una impronta autoritaria con fuerte influencia del conservadurismo católico adoptado también por sus sucesores, los generales Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Agustín Lanusse (1971-1973).

En ese contexto, el rock argentino, especialmente el que se articulaba en torno a los circuitos juveniles de la ciudad de Buenos Aires, empieza a tantear nuevas melodías y canciones por entre las calles de una ciudad que ofrecía teatros, happenings, muestras culturales y espacios de sociabilidad en la misma medida en que representaba un riesgo para los jóvenes que no seguían el código de conducta del onganato. Inspirados por los astros de la música internacional, algunos chicos empezaron a lucir largas cabelleras y ropas más relajadas, estilo que no solo expresaba sus gustos, sino que también los convertía en blancos de operativos policiales, realizados frecuentemente para indagación de antecedentes y cortes forzados de pelo con el objetivo de cohibir comportamientos considerados ambiguos o inapropiados.

Entre 1965 y 1967, el microcentro porteño fue un importante espacio de elaboración y de ejercicios de experiencia urbana. En ese período, los jóvenes utilizaban la ciudad como una extensión visible de su estilo de vida y una vía para pavimentar el camino que más tarde utilizaría el rock cantado en castellano. Los jóvenes circulaban por entre calles, avenidas, parques, bares y cafés como una forma de demarcar espacios seguros para compartir e interactuar, preferentemente, lejos de la mirada policial. Estas circulaciones juveniles nocturnas, conocidas como “naufragios”, no solo permitieron esquivar el control policial, sino que también produjeron nuevas formas de habitar y significar la ciudad.

Los naufragios se inspiraron en la *teoría de la deriva* (Debord 1958). Asociada a la psicogeografía, esta considera que los centros urbanos son espacios privilegiados para la vivencia y la observación de las emociones. Las caminatas también poseen una larga tradición literaria que abarca la figura del *flâneur*, popularizado por Charles Baudelaire en el siglo XIX, y pasa por las rutas de exploración realizadas por los escritores de las revistas *Martín Fierro* (1920) y *Contorno* (1950) (Trollet 2018). En este marco, Michel de Certeau entiende que el caminar es un elemento primordial del sistema urbano, un estilo de aprehensión táctil que asigna un sentido cualitativo a esta praxis. De este modo, según el autor, los pasos de los caminantes moldean los espacios y construyen las tramas que hilvanan los nuevos diseños en los mapas urbanos (Certeau 1990). En esta línea, Careri (2013) sostiene que las caminatas constituyen una experiencia estética que transforma la relación entre los sujetos y los espacios, trascendiendo su función meramente utilitaria.

Considerando la relación dinámica entre quienes caminan y los espacios urbanos, este artículo parte de la hipótesis de que el primer rock argentino no solo se expresó a través de la música, sino que también contribuyó activamente a la construcción de

<sup>1</sup> Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (2022), el rock nacional ocupa el segundo lugar entre los géneros más escuchados por los argentinos, superado únicamente por la cumbia/reguetón. Este resultado marca un cambio significativo respecto a las encuestas de 2013 y 2017, en las que el rock nacional lideraba las preferencias musicales.

territorios simbólicos en Buenos Aires a partir de los años sesenta. De este modo, el análisis se detiene sobre dos lugares protagónicos en estos relatos: La Cueva de Pasaratús y La Perla del Once. Estos espacios ampliamente reconocidos, actúan como puntos de partida para reflexionar acerca de las relaciones entre la música, la ciudad y la memoria. El trabajo se divide en tres partes. La primera presenta los vínculos entre el rock y la ciudad desde una perspectiva teórica, a partir de las nociones de *croquis* (Silva, 2006) y *activadores de memoria* (Gonçalves 2015). Esto permite comprender cómo los jóvenes de los años sesenta construyeron territorios simbólicos y afectivos a través de los naufragios, práctica que privilegiaba el ocio y la creación artística. La segunda y tercera sección se concentran en las experiencias de La Cueva y La Perla del Once, importantes espacios de sociabilidad del primer rock argentino<sup>2</sup> que actúan como articuladoras de la memoria y de los discursos sobre el rock en los años 60. El artículo propone una reflexión sobre la permanencia simbólica de estos lugares en la historia cultural del rock argentino y también de la ciudad de Buenos Aires.

Aunque materialmente ya no existan o hayan cambiado sus funciones, estos espacios siguen actuando sobre las emociones de los fans de este género-campo-movimiento y componen la cartografía simbólica de la ciudad. En las últimas décadas, estas coordenadas también se volvieron circuitos turísticos y culturales que recorren sitios emblemáticos del rock nacional. Otra iniciativa impulsada por el Gobierno de Buenos Aires es el *Mapa del rock*, que reafirma las huellas de estas canciones sobre la ciudad y el carácter patrimonial de estos lugares, aunque a veces su complejidad histórica sea reducida a un itinerario nostálgico o comercial.

En este sentido, el artículo propone leer los naufragios como una práctica cultural, pero también como un dispositivo de producción cartográfica, simbólica y afectiva. Se trata de un mapa en construcción, producido por los desplazamientos, las memorias y las experiencias de los jóvenes que circularon por la ciudad en estos años. Inspirada en la noción de croquis desarrollada por Armando Silva, esta cartografía privilegia los trazos subjetivos que emergen del caminar, permitiendo iluminar los recorridos urbanos que articularon la emergencia del primer rock argentino en Buenos Aires.

### Itinerarios urbanos y prácticas juveniles en los 60

La noción de croquis, de Armando Silva, se presenta como un marco teórico pertinente para comprender las relaciones y las representaciones que sobresalen de la conexión entre el rock y la ciudad. En este sentido, según el autor “el croquis vive la contingencia de su propia historia social” y, a diferencia de los mapas, sería un conjunto de percepciones que no siempre poseen un espacio geográfico definido, o dicho en sus palabras:

Gráficamente un mapa puede dibujarse por una línea continua que señala el simulacro visual del objeto que se pretende representar [...] El croquis, al contrario, lo concibo ‘punteado’, ya que su destino es representar tan solo límites evocativos o metafóricos,

<sup>2</sup> Por “primer rock argentino” se entiende en este trabajo el período que va de 1967, con el lanzamiento de “La Balsa”, por Los Gatos, hasta 1975, año del recital de despedida de Sui Generis en el Luna Park. Esta delimitación temporal se inscribe en una perspectiva que se concentra principalmente en las experiencias desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires, sin ignorar los procesos, escenas y expresiones que tuvieron lugar en otras ciudades y provincias, donde también se gestaron prácticas significativas para la configuración del género. Cabe aclarar que existen autores que proponen otros marcos temporales, como Alabarces (1965-1976), Pujol (1965-1973) y Tapia, que discrepa de la historia hegemónica del rock en la Argentina e indica el año de 1956, con la canción “Rock con leche”, interpretada por Eddie Pequenino, como hito inicial.

aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social. El territorio entonces no es mapa, sino croquis (Silva 2006: 38).

Desde esta perspectiva, la cartografía se presenta como un proceso dinámico, construido por prácticas sociales y culturales. Los croquis propuestos por Silva permiten comprender la ciudad como un entramado de huellas, recorridos y afectos, en el que los naufragios operan como actos de inscripción simbólica. Así, caminar deviene una forma de narrar la ciudad y de producir memoria, estableciendo relaciones entre música, experiencia urbana y territorio.

Por eso, es posible afirmar que la historia de las expresiones artísticas en general y del rock en particular son escritas, actuadas y (re)interpretadas con la ayuda de una serie de coordenadas materiales y simbólicas que se extraen de los *vectores de valores* o *activadores de memoria* (Gonçalves 2015: 18). Reflexionando sobre el concepto de *lugares de la memoria*, expresión acuñada por Pierre Nora, Janice Gonçalves apunta hacia sus trampas interpretativas, una vez que el término puede transmitir la idea de existencia de un repositorio, un receptáculo de memorias. Esta interpretación rompe con el dinamismo que atraviesa a estos lugares y puede reducir su caracterización, excluyendo aquellos sitios no reconocidos por el sentido común como instituciones capaces de salvaguardar a estas memorias. Por esta razón, la autora sugiere como alternativa el empleo de las nociones de vectores de valores o activadores de memoria porque exponen los procesos de atribución de sentidos y sus tránsitos de una manera más evidente.

Esta perspectiva dialoga con los aportes de Sara Ahmed y Miguel Ángel Aguilar Díaz, quienes articulan memoria, afecto y ciudad. Para Ahmed, ciertos objetos y espacios se vuelven “pegajosos”, es decir, se saturan de afectos que se adhieren a las experiencias colectivas (Ahmed: 2014). Aguilar Díaz, por su parte, comprende la ciudad como una fuente inagotable de rememoraciones, atravesada por prácticas y emociones. En esta intersección se inscriben los croquis, entendidos como producciones simbólicas surgidas de prácticas marcadas por la circulación, la mutación y la experiencia compartida.

La cartografía propuesta en este artículo busca reconstruir los itinerarios afectivos y simbólicos generados por los desplazamientos juveniles. Los naufragios se configuran como prácticas cartográficas en movimiento, cuyos trazos articulan espacios de sociabilidad, creación musical y memoria. Estas dinámicas implican un constante proceso de atribución de sentidos para los sujetos que comparten una misma alianza afectiva<sup>3</sup> y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto, en el sentido planteado por Grossberg, que dichas alianzas producen un marco de pertenencia a quienes son reconocidos como parte de una misma comunidad.

Por este motivo, al concentrarme en los itinerarios del primer rock argentino en Buenos Aires, y sus representaciones, opté por utilizar los términos *vectores* o *activadores* y no *lugares de la memoria*. Esto no se hace en contraposición al concepto de Nora, pero sí, como una nueva posibilidad de lectura y de aplicación, una vez que Pierre Nora no excluye el carácter cambiante de estos sitios, recalcando que un espacio o un artefacto, solo puede ser caracterizado como un lugar de la memoria cuando coexiste en las dimensiones material, simbólica y funcional (Nora 1993: 21-22). De este modo es posible afirmar que “el rock se inscribe en el espacio urbano con funciones diversas: puede ser

<sup>3</sup> Autores como Grossberg (2010), Frith (2001) y Janotti Junior (2001) trabajan con la idea de que los sujetos establecen una conexión emocional con la música, que además de organizar prácticas, experiencias e identificaciones se constituye como un elemento propio. En este sentido, Frith observa que “al ‘poseer’ una determinada música, la convertimos en parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos”. De hecho, nos advierte Frith, “crítica a uno de sus ídolos y los fans te responderán como si les hubieras criticado a ellos mismos” (Frith 2001: 419-420).

un lugar de intercambio, de identificaciones, de disfrute, de manifestación de afectos, y también puede actuar como activador de memorias o como un espacio de disputas y deseos” (Moraes 2023: 209).

Para comprender un proceso de construcción que permanece en la memoria y en la historia del rock argentino, se hace necesaria una breve reflexión acerca de los conceptos que atraviesan la idea de espacio público en los centros urbanos. Jordi Borja et al. (2003) defienden que las ciudades se constituyen como un sistema complejo de redes y conexiones de uso colectivo en donde se esbozan las representaciones que la sociedad transforma en algo visible. Para los autores, el espacio público “es a un tiempo el espacio principal del urbanismo, de la cultura urbana y de la ciudadanía. Es un espacio físico, simbólico y político”. Las manifestaciones contenidas en el entramado de las ciudades invitan a reflexionar acerca de la dimensión patrimonial del rock y sus características. Características que se sostienen sobre una base inmaterial, atravesadas por los activadores de memoria que se materializan en coordenadas específicas que vinculan el rock a un determinado espacio y a un determinado tiempo, y dan forma a los croquis. Los croquis creados por el rock se dibujan y desdibujan por entre las calles de la ciudad. Eligen coordenadas, espacios de culto, formas y memorias que pueden guiar a los seguidores por los marcadores afectivos construidos por la música.

Las prácticas desarrolladas entre las arterias viales de la ciudad de Buenos Aires forman un elemento primordial de los relatos acerca de los años iniciales del primer rock argentino. Esta relación no ocurre solamente porque el rock sea un tipo de música profundamente conectado a las ciudades, sus experiencias y texturas, sino sobre todo, por tratarse de un género-campo-movimiento<sup>4</sup> erigido sobre mitos de coordenadas urbanas que permiten sistematizar e historizar sus principales eventos (Pujol 2007: 16).

Durante los 60, la ciudad se ha convertido en una extensión visible de las prácticas mediadas por la música, un espacio de encuentros, descubrimientos y afirmación de las identidades juveniles. A través de esas interacciones grupales se desarrolla algo que Armando Silva (2006: 22) ha llamado *actuaciones urbanas*, o sea, la performatización de un conjunto de prácticas individuales y colectivas que vinculan los sujetos a una ciudad; a su ciudad. Así, es imposible pensar sobre el llamado primer rock argentino sin recorrer las rutas urbanas forjadas a lo largo de las décadas de 1960 y 1970. Eran tiempos de los naufragios, de los que hablan los versos de “La Balsa”, considerada la canción fundacional del rock argentino. Estas prácticas de caminatas colectivas reunían, en un primer momento, un reducido número de adeptos, formados en su mayoría por hombres, una vez que las mujeres sufrían más interdicciones sociales y, en general, contaban con la presencia de poetas, artesanos y músicos (Trollet 2014: 29). El deambular colectivo por las calles de Buenos Aires era una manera de cuestionar los usos del tiempo en sociedades urbanas y capitalistas porque: “El ‘naufragio’ estaba en las antípodas de los ritmos escolares o laborales, no solo porque era nocturno, sino porque no tenía un propósito claro, sino el que implicaba estar a la deriva que, en sí misma, suponía un cuestionamiento práctico a los lugares y tiempos de circulación posibles para jóvenes de clase media” (Manzano 2014: 93).

De este modo, tal como señala la cita, su crítica apuntaba a la clase media, principalmente a los trabajadores de las oficinas que tenían su tiempo regido por el capital (Guattari y Rolnik 1996: 43-44). Para ellos, los trabajos burocráticos alejaban a los sujetos

<sup>4</sup> El uso del término *género-campo-movimiento* se basa en el enfoque de Adrián Fanjul (2017), quien define el rock argentino como un *género-campo* al articular los aportes de Franco Fabbri y Pierre Bourdieu. Esta perspectiva permite comprender las relaciones simbólicas que atraviesan esta música, evitando reducciones a una sola categoría. Desde una mirada ampliada, se propone este triple concepto para abarcar su diversidad musical, idiomática y nacional, así como sus vínculos con otros géneros, campos y movimientos culturales.

de sentimientos primordiales y creativos, mientras que los náufragos, se sentían libres para explorar la vida por entre las calles. Pese a los cuestionamientos al ordenamiento temporal de la sociedad a través del trabajo, la escuela y las normas familiares, muchos de los jóvenes que circulaban a la deriva por la ciudad eran provenientes de la clase media y todavía vivían en la casa de sus padres. En un momento de fuerte ruptura generacional, otros elementos ayudaban a potenciar la confrontación entre los más grandes y los jóvenes, como las ropas y el pelo largo. Al caminar por las calles con ropas coloridas, instrumentos musicales y largas cabelleras, los náufragos corporificaban la brecha generacional<sup>5</sup>, una vez que remarcaban que no correspondían a las aspiraciones familiares, ni en sus ocupaciones ni en sus cuerpos.

Con los naufragios, los jóvenes también empezaron a cuestionar ciertos privilegios y barreras de clase, una vez que en sus caminatas dialogaban con una gran variedad de figuras, cuyas vivencias escuchaban y con quienes compartían experiencias. Para Valeria Manzano este tipo de práctica juvenil, realizada entre el día y la noche, lo público y lo privado, permitía que las fronteras sociales se volviesen más porosas. De este modo, la historiadora cree que los naufragios constituían, sobre todo, un proceso de búsqueda, donde “se trataba de encontrarse y eventualmente ir a la búsqueda de un otro social” (Manzano 2010: 94). A su vez, Adriana Franco afirma que los naufragios se constituían como una construcción de relación de afectiva ambigua entre los jóvenes y la urbe. La autora observa que “la ciudad entonces era también un territorio a conquistar. Como un espacio propio pero a la vez ajeno, un lugar de todos que sin embargo tenía reglas impuestas que se oponían a esta nueva oleada de ideas y proyectos” (Calderón et al. 2018: 28).

Así, es posible afirmar que existía una relación conflictiva y ambivalente entre los náufragos y Buenos Aires en los años en que el rock se instaló definitivamente en el país. Al mismo tiempo en que ofrecía más espacios de interacción y oportunidades para los músicos, la ciudad y su ritmo marcado por la prisa de los trabajadores los invitaba a alejarse, a partir en búsqueda de otras experiencias. El alejamiento, real o metafórico, puede ser observado en algunas canciones de la primera etapa de las composiciones roqueras en Argentina. Autores como Carnicier (2015) y Franco (2006) analizaron el sentimiento de inadecuación o el deseo de huir de la gran ciudad presente en canciones como “Una casa con diez pinos” (Manal), “Campos Verdes” (Almendra) y hasta en la ya mencionada “La Balsa”, de Los Gatos.

En Buenos Aires, las acciones en contra de los *hippies*<sup>6</sup> no venían solamente de las tijeras policiales que cortaban el pelo de los chicos a la fuerza, sino también de agrupaciones civiles vinculadas a la Iglesia Católica y a la extrema derecha. Grupos como el FAEDA (Federación de Entidades Democráticas Anticomunistas), eran “la cabeza visible de la campaña *antihippie*” (*Primera Plana* 8 feb. 1968). Este panorama, sumado a la censura y a la persecución en contra de sectores como la universidad, configuraba el clima de época vivido en este período. La censura no era algo novedoso en la Argentina, ya que prácticas de control fueron utilizadas por otros gobiernos, como en la autoproclamada Revolución Libertadora (1955-1958), y también en el peronismo (1946-1955). Pero con Onganía se experimenta una profundización de la interferencia del gobierno en el lenguaje, la expresión y la sociabilidad de los ciudadanos. Así, las prácticas

<sup>5</sup> Para el historiador Sergio Pujol (2003, 285), la noción de brecha generacional en la Argentina incide sobre al menos dos generaciones de jóvenes que se encontraban entre “la esperanza frondizista y el oscurantismo de López Rega”. O sea, un período que va del 1957 al 1976 aproximadamente.

<sup>6</sup> Es necesario decir que el término *hippie* era utilizado ampliamente en el sentido común para referirse a todos aquellos que no se encuadraban a determinados patrones de comportamiento. Pero en palabras de Lernoud es posible observar que existía una marcada diferencia entre los hippies y los náufragos vinculados al rock.

juveniles vinculadas al rock se desarrollaron en un contexto de creciente vigilancia moral y control de los cuerpos. Durante el onganiato, las acciones represivas no se limitaron a la censura política, sino que se extendieron a la regulación de las conductas cotidianas, los usos del espacio público y las formas de sociabilidad juvenil. Entre los principales responsables de velar por la moral y las buenas costumbres de los porteños estaban el comisario Luis Margaride y el fiscal Guillermo De La Riestra, figuras que veían en el hombre afeminado “el premio mayor de la caza nocturna” (*Clarín* 9 feb. 2017). De esta forma, las caminatas nocturnas de los jóvenes y los espacios de sociabilidad se conformaban también como una manera de negarse a encajar en los moldes de una sociedad que les era hostil.

A fines de los 60, los naufragios empiezan a modificarse. El número de jóvenes que circulaban por la ciudad de Buenos Aires aumentaba en la misma proporción que el consumo de las drogas inyectables. Para Ana Sánchez Trolliet y el poeta Pipo Lernoud, que ha participado de los naufragios de las primeras horas, este momento marca un punto de inflexión. Los primeros náufragos fueron sustituidos por los “divagantes”, grupo que consumía drogas más pesadas que la marihuana y las pastillas. Pipo cree que esto hizo que la esencia de los naufragios se perdiera, por eso algunos referentes del primer rock que participaban de esta praxis, como Litto Nebbia y Moris “se borraron” (Pintos 1993: 174). Los operativos policiales también se intensificaron. Las breves detenciones para averiguación de antecedentes en comisarías de barrios céntricos abrieron paso a períodos más largos en la cárcel de Villa Devoto o en el hospital psiquiátrico José Tiburcio Borda, que recientemente había inaugurado un sector especializado en el tratamiento de dependientes químicos. Ana Sánchez Trolliet afirma que estos cambios coinciden con una etapa de mayor profesionalización de los músicos que antes solían deambular por las calles. Esta transformación de cierto modo ratifica las palabras de Lernoud, quien dice que los roqueros no naufragaron por mucho tiempo.

Aunque efímeros, los naufragios se inscriben en la historiografía acerca del rock argentino y son una marca indeleble en las prácticas socioculturales de la ciudad de Buenos Aires en el siglo XX. Persisten todavía en el imaginario acerca del rock las imágenes de las caminatas que buscaban explorar y ocupar espacios en una ciudad que todavía seguía modelos muy tradicionales de comportamiento, más aún, bajo la égida del onganiato. Estos pasos moldearon los intercambios socioculturales en la década de 1960 y armaron un itinerario determinado y reconocible, que atraviesa espacios como el Instituto Di Tella, el Cine Lorraine y las plazas Francia y San Martín. En ese recorrido, La Cueva y La Perla del Once funcionan como nodos fundamentales que marcan los croquis mediados por el rock y actúan como activadores de memorias y relatos en torno a este género-campo-movimiento.



Figura 1. Mapa esquemático de los principales espacios de sociabilidad juvenil vinculados al surgimiento del rock argentino en la ciudad de Buenos Aires en los años 60.



## La Cueva de Pasarotus

Existen ciertos vínculos entre La Cueva de Buenos Aires y *The Cavern* de Liverpool, donde surgieron Los Beatles. Las semejanzas no son visibles solamente en el nombre y en el espacio diminuto de los dos establecimientos, sino también en el valor simbólico que tienen estos lugares dentro de las cartografías roqueras. Las ciudades de Buenos Aires y Liverpool aún comparten la similitud de estar frente a importantes ríos, el Río de La Plata y el Mersey, que por muchos años han sido el principal punto de apertura hacia otras partes del mundo. Pero mientras *The Cavern* estaba ubicado en la zona portuaria –una región degradada de la ciudad– La Cueva se encontraba “incrustada en pleno barrio aristocrático, Recoleta”, como observa uno de los pioneros del rock argentino, Moris Birabent (Gaffet 2016).

El pequeño bar de la avenida Pueyrredón fue toda una novedad cultural porque ofreció espacios de sociabilidad y oportunidad para los músicos que recién empezaban sus trayectorias y que veían en su modesto escenario un lugar ideal para hacer improvisaciones y compartir ideas y proyectos. Este bar es parte fundamental de la historia sobre la formación del rock en la Argentina y abarca una serie de cuentos y anécdotas que se entranan a los relatos de persecución policial y vigilancia en contra de los “subversivos”. Sin embargo, estas no son las únicas historias que surgieron sobre el bar. Hay quienes aseguran que Dizzy Gillespie y Juliette Gréco asistieron a algunas de las jam sessions, en el período en que La Cueva se dedicaba exclusivamente al jazz. Lo que sí es sabido, es que figuras importantes del jazz argentino como Gato Barbieri, Jorge Navarro y músicos internacionales, como algunos integrantes del Modern Jazz Quartet, John Lewis, Percy Heath y Kenny Clarke ya estuvieron ahí (*La Nación* set. 2021).

Al recordar una de las visitas de los músicos del Modern Jazz Quartet, el pianista Jorge Navarro afirma que “era un lugar tan sucio que te daba vergüenza llevarlos, pero había buen ambiente”. Esta impresión es compartida por el músico y productor Giuliano Canterini, popularmente conocido como Billy Bond. En una nota concedida al diario *La Nación*, Bond dijo que el bar era “una cueva de ratas [...] A duras penas conseguíamos limpiarla porque no teníamos plata” (*La Nación* 11 nov. 2022). A su vez, el guitarrista de la banda Los Guantes Negros, Ricardo Lew, comparó La Cueva con un vagón del subte a las seis de la tarde: “había cucarachas y bastante olor a humedad; pero, pese a eso, tenía encantos” (Fernández Bitar 1987: 32).

El espacio limitado y la carencia de equipos de sonido de calidad no favorecían la imagen del bar, razón por la cual La Cueva distaba de ser un referente en términos técnicos y acústicos. Eso tampoco lo posicionaba como un buen lugar para realizar recitales con instrumentos eléctricos. El baterista de la banda Manal, Javier Martínez, recuerda que el sistema de sonido del local era muy primitivo: “no había micrófono. Los cantantes cantaban a voz en cuello, a los gritos” (Casali et al. 2014). La mitificación de La Cueva, empezada años después, y algunas informaciones inconsistentes llevan a muchos fans del rock a supuestas presentaciones de bandas fundacionales, como Los Beatniks, Los Gatos y hasta el mismo Sandro. Preguntando sobre el tema, Billy Bond fue categórico: “¿cómo iba a cantar rock and roll Sandro si no había ni siquiera micrófono?” (*La Nación* 11 nov. 2022).

Pese a todo eso, el lugar contó con el apoyo de nombres ya establecidos del escenario musical del país, sobre todo el de Sandro, que en ese momento seguía una línea roquera, con el grupo Sandro y los de Fuego, antes de convertirse en un referente de la balada romántica. La Cueva se convierte en un importante punto de encuentro musical, además de un espacio fundacional que marcó su lugar en los “cuadernos de oro del rock nacional” (Alabarces 1995: 52). Los relatos dan cuenta de que sus frequentadores veían



el espacio como un lugar de encuentro entre personas sintonizadas en una misma frecuencia: “gente que leía y escuchaba cosas similares” (Fernández Bitar 1987: 15). Marcelo Fernández Bitar añade que aquel no era un lugar para componer canciones, pero sí para explorar prácticas de ocio, principalmente a través del intercambio cultural y del consumo de alcohol y cigarrillos.

En La Cueva también empezaron a marcarse algunas diferencias entre el rock de los años 50 y el de los años 60. El baile, parte de las prácticas juveniles de los fanáticos de Elvis Presley, Bill Haley y otros músicos que surgieron en la década anterior, fue desplazado de la performance a medida en que nuevos elementos fueron incorporados. En ese sentido, Ana Sánchez Trolliet afirma que:

En La Cueva algunos de estos elementos ya se habían puesto en marcha. Allí nadie bailaba y en su ‘escenario’ se permitían largas improvisaciones y excéntricas actitudes por parte de los músicos. Las más recordadas son las de ‘Tanguito’ quien tocaba con una media de lycra negra en la cabeza y se revolcaba en el piso haciendo piruetas de rock and roll (Trolliet 2014: 54).

Entre 1964 y 1967, período durante el cual estuvo en actividad en la Avenida Pueyrredón, La Cueva actuó como un espacio privilegiado para el fortalecimiento de los naufragios y la colaboración entre los músicos que empezaban a explorar el castellano para componer rock. En ese sentido, el baterista Javier Martínez recuerda cuando aparecieron Los Gatos en La Cueva:

Para mí eran héroes, porque si bien nosotros estábamos en un gran naufragio en la ciudad, ellos ya venían de otra y se estaban comiendo un cable terrible, el cable eterno de la conquista llevando, no sé, solo tus sueños en la valija. Por eso fue muy importante cuando Los Gatos la pegaron. Porque nos representaban a todos nosotros. Fueron el comienzo (La Nación, 10 sep. 2021).

Mientras funcionó en el barrio de la Recoleta, el bar sufrió constantes operativos policiales, que se intensificaron con el golpe de Juan Carlos Onganía. Según Ricardo Lew: “los policías caían constantemente porque sabían que se estaba gestando algo; no era tanto por la droga, ya que, para eso como para el alcohol, no había dinero” (Casali 2014: 42). En 1967, dos atentados con bombas caseras en contra de La Cueva llevaron al cierre del lugar. Ana Sánchez Trolliet recalca que los autores del atentado nunca fueron identificados, y en su momento dos hipótesis ganaron fuerza. La primera atribuye el acto a las campañas por la moralidad, promovidas por el gobierno de facto. La segunda puso al FAEDA en el centro del ataque en contra de los hippies (Trolliet 2014: 53). Una tercera versión, publicada en la revista *Gente*, dice que los responsables fueron la agrupación de extrema derecha, Tacuara<sup>7</sup>: “ellos pensaron que éramos comunistas”, dijo Billy Bond en la oportunidad (Gente 1971).

La segunda etapa del bar empieza en 1969, en el barrio de Balvanera, ahora sí, con presentaciones musicales que adentraban la noche y ayudaban a fortalecer la escena rock. Pero, como remarca Darío Calderón (2006: 147), los lugares destinados específicamente a las presentaciones y la fruición de rock en vivo llevaron tiempo para consolidarse en la ciudad. Antes de su cierre definitivo, ya en los años 90, La Cueva funcionó en otros dos lugares, las avenidas Las Heras y Bernardo de Irigoyen, bajo el nombre de La Manzana. Pese a la larga actuación en otras direcciones, La Cueva que surge como organizadora de los relatos y que diseña los croquis roqueros de la ciudad de

<sup>7</sup> Para saber más sobre el movimiento Tacuara e su actuación en la Argentina leer: “La extrema derecha en la argentina posperonista entre la sacristía y la revolución: el caso de Tacuara”, de Daniel Lvovich (2009).

Buenos Aires es la de la avenida Pueyrredón. Actualmente, en el lugar hay un edificio residencial que no guarda ninguna reminiscencia de lo que fue en el pasado: “tras las puertas cerradas de ese subsuelo quedaron bailando los fantasmas inaugurales del rock argentino”, escribió el poeta Miguel Grinberg (2014: 70).

### La Perla del Once

Cuando la jornada en La Cueva se terminaba, los jóvenes subían los pequeños escalones que los llevaban hacia la vereda rumbo a las exploraciones nocturnas. De a poco, sus pasos dejaban las refinadas fachadas de inspiración francesa de la Recoleta y se adentraban en nuevos paisajes. La Balvanera, barrio que abrigó la segunda generación de La Cueva, es recordada por otro espacio de interacción y creación para los náufragos: La Perla del Once<sup>8</sup>. La confitería localizada en el cruce de las avenidas Rivadavia y Jujuy funcionaba las veinticuatro horas del día y era uno de los lugares preferidos de escritores, artistas, músicos y estudiantes de la UBA, que concurrían a sus salones para escribir, estudiar o descansar un rato. Por entre sus mesas los jóvenes se abrigan de la vigilancia policial y compartían ideas, libros, dibujos y composiciones. Según el *Mapa del rock*, La Perla fue “uno de los puertos dilectos de los náufragos de La Cueva. Allí, entre lúmpenes, bohemios y reconcentrados estudiantes de medicina, decantó buena parte del incipiente rock argentino”.

Por la diversidad de su público, los dueños del establecimiento no permitían grandes alborotos, por eso no estaba permitido cantar o tocar adentro del lugar. Javier Martínez cuenta que fue en La Perla que él empezó a sistematizar sus estudios en música y que, pese a la reprobación de algunos frecuentadores o funcionarios, era allí que:

Componía con ayuda de algún amigo que me enseñaba los acordes. Al final me compré una guitarra y un cuadernito. Me acuerdo de que el mozo venía y nos gastaba, ‘No, acá no se puede tocar’, y yo tocaba bajito, anotando el dibujito del acorde en el cuadernito. Ahí se cocinaban muchas cosas: componíamos canciones, aprendimos y arreglamos el mundo en charlas interminables (Fernández Bitar 1987: 21).

A pesar de estas restricciones, el mito fundacional del rock argentino, que define a “La Balsa” como marco inicial, demuestra que los jóvenes encontraban maneras de eludir la determinación. De este modo, el baño era una alternativa para escapar de las miradas y los oídos de los presentes. Cuando los chicos querían sacarse dudas o presentar una nueva canción, iban al baño. “En el baño de La Perla de Once compusiste ‘La Balsa’”, repite diversas veces la voz de Javier Martínez en la versión de Tanguito de esta canción. La Perla aparece en las coordenadas, al principio, como un lugar seguro, donde los jóvenes podían encontrarse y permanecer sin el riesgo de los controles de antecedentes policiales de la calle. Con el correr del tiempo, la confitería se convirtió también en una de las organizadoras del relato sobre los años iniciales del rock en la Argentina, siendo reconocida como la cuna, la hora cero del proceso de solidificación del rock en castellano en el país. Por eso, también actúa como un activador de memoria que dialoga con el repertorio de los que se sienten identificados con la producción musical de los jóvenes náufragos.

Esta reivindicación, obviamente, no ocurrió de manera inmediata, una vez que el propio rock tardó algunos años en conquistar cierta legitimidad al punto de ser considerado un elemento con valor simbólico para la ciudad de Buenos Aires. Con la

<sup>8</sup> La zona próxima a la Plaza Miserere es popularmente conocida como “Once”, nombre que proviene de la estación de trenes Once de Septiembre, inaugurada en 1882.

validación de este género-campo-movimiento, La Perla recobró su importancia en el corazón del transitado Once y fue declarada sitio de interés cultural por la legislatura porteña en 1994, bajo la justificativa de que el lugar era “frecuentado por jóvenes músicos en la década del 60 que gestaron las primeras composiciones del Rock Nacional”. En 2006 fue instalada una nueva placa de homenaje en el establecimiento, donde se lee “Aquí se creó el tema que por su transcendencia popular inició lo que luego se llamó el rock nacional. ‘La Balsa’ de Lito Nebbia y Ramsés VII (Tanguito). Editado en 1967”.

A lo largo de los años, la confitería ha pasado por una serie de renovaciones que buscaron evidenciar sus vínculos con el rock. En su fachada, un gran letrero avisaba a quienes pasaban por allí que se encontraban delante de la “cuna del rock nacional”. La misma frase figuraba en las servilletas y en los paquetes de sal, azúcar y edulcorante disponibles en las mesas. Las paredes estaban adornadas con fotos de los músicos “pioneros”. En el pequeño escenario montado en el salón, además de una batería armada, aparecían en destaque las imágenes de Tanguito, Litto Nebbia y Rodolfo García. Los baños, que antes servían de refugio contra la prohibición de tocar en el salón, pasaron a exhibir con orgullo la letra de la canción fundacional que de allí salió a la luz.

El exbaterista de bandas como Almendra, Aquelarre y Jaguar, Rodolfo García (1946-2021), coordinó en el 2010 la programación artística del lugar. Bajo su gestión fueron realizados una serie de encuentros y recitales con músicos como Willy Quiroga, Ricardo Soulé, Claudia Puyó, Héctor Starc y Alejandro Martínez. El ex Manal siempre se ha posicionado en contra de cierta nostalgia que empezaba a entramar los relatos acerca del surgimiento del rock argentino:

Bostalgia... La nostalgia para mí es bosta, se escribe con ‘b’. A mí me interesa mirar para adelante y no me voy a anotar en ninguna movida de nostalgia, pero este ciclo no lo es... No se pusieron a hacer la nostalgia de La Perla y todo eso. Por eso vine y acepté participar, porque no es una cosa para decadentes, con el alma muerta, que miran para atrás. Los ojos no están en la nuca, están adelante (*Página/12* 25 nov. 2010).

Pese al intento de mirar hacia el futuro y de su papel como espacio cultural en la ciudad de Buenos Aires, los dueños de La Perla del Once anunciaron su cierre en el 2017. Su ocaso fue ampliamente mediatizado y muchos canales de comunicación dedicaron notas a las últimas horas de la histórica confitería. La prensa trató de bucear en las memorias afectivas de clientes y trabajadores que se plasmaron en titulares como “El último bastión del rock nacional”, “Acá se escribió ‘La Balsa’” (*Crónica TV* 14 ene. 2017) o “La última tarde en La Perla del Once: cerró la cuna del rock nacional” (*Clarín*, 14 ene. 2017).

En el lugar se instaló una cadena de pizzerías que no mantuvo la decoración roquera. Con estos cambios y el apagamiento de las huellas de un pasado vinculado al rock, La Perla ganó un protagonismo más bien simbólico que material en la ciudad, aunque todavía alguno que otro peatón siga identificando el cruce de las avenidas Jujuy y Rivadavia como punto de inicio de esta jornada. Para la historia oficial del rock en la Argentina, estos lugares, aunque sin la materialidad, siguen en las coordenadas afectivas y mitos que emergen como organizadores de los discursos y eventos fundacionales del rock en el país.

Como fue mencionado anteriormente, algunos recorridos turísticos incluyen lugares relevantes para la historia del rock argentino. En ese sentido, diversas propuestas ayudan a los turistas y a los fans de este género-campo-movimiento a trazar rutas y caminos para conocer un poco más sobre sus orígenes, espacios emblemáticos y valorizar la memoria musical como un signo de la identidad urbana. Por otro lado, revelan también las tensiones entre la preservación y los apagamientos que se imponen por el creciente

proceso de construcción de nuevos edificios en la ciudad de Buenos Aires y la falta de mantenimiento de determinados sitios.

## Conclusiones

Este artículo buscó observar la relación que se establece entre el rock y la ciudad de Buenos Aires a partir de los años 60 a través de dos lugares que ocupan un importante espacio en las memorias y en los discursos. Numerosos artículos, libros, revistas, diarios y producciones audiovisuales han otorgado al rock argentino un papel protagónico en la configuración de la identidad cultural del país. La memoria de estos lugares no solo persiste en la historiografía o en los relatos de los protagonistas, sino también en prácticas actuales de turismo cultural y patrimonial. En Buenos Aires, los denominados “circuitos del rock nacional” se han incorporado a la oferta turística, permitiendo que nuevos públicos redescubran espacios y coordenadas evocadas en letras de canciones, videoclips o anécdotas.

Aunque hoy ya no sea el estilo musical más escuchado, el rock nacional todavía no ha perdido vigencia ni potencia simbólica. En un sentido similar se puede afirmar que lugares como La Cueva y La Perla del Once tampoco perdieron su importancia, al menos en la cartografía simbólica que se construye por y a través del rock. La desaparición física del edificio donde se ubicaba La Cueva o la transformación de La Perla en pizzería no determinan su apagamiento en la memoria de quienes se sienten identificados por este género-campo-movimiento. Al contrario, estos espacios se convierten en activadores de memoria: diseñan rutas y caminos que se vuelven más afectivos que tangibles.

De este modo, se observa que la memoria del rock argentino opera en dos claves. Por un lado, una cierta museificación que busca fijar homenajes, placas y otras muestras materiales, muchas veces revestidas de nostalgia comercial. Por otro, circulan recuerdos, que mantienen vivos los croquis diseñados por los jóvenes de los 60, que siguen siendo reelaborados e imaginados por quienes comparten esta misma alianza afectiva. En un momento de creciente pérdida de espacios físicos de pertenencia, lo imaginado, como observa Silva (2020: 2), gana más fuerza.

Obviamente, la crítica por la falta de mantenimiento y conservación de espacios significativos de la cultura urbana es válida. En ciudades como Buenos Aires y en las grandes metrópolis latinoamericanas, se observa una tendencia a privilegiar la construcción de nuevos edificios y el consumo, sobre la preservación de lugares que dieron forma a las identidades culturales. Este proceso contribuye a la desaparición física de sitios que han sido clave para la producción simbólica y afectiva de la ciudad. Pero lo que se observa en el caso de esta etapa del rock argentino es que, más que ordenar los discursos y la cronología, la evocación a los naufragios y sus espacios de circulación permite reflexionar y observar la relación que se establece entre la música y la ciudad. Al proyectarse sobre sus espacios de circulación, sus calles y edificios, el rock argentino se muestra como un campo dinámico y cambiante por donde los itinerarios del pasado siguen activando memorias y modos de pertenencia en el presente.

## Bibliografía

- “Las mil y una formas de ir ‘en cana’”. 2017. *Clarín*, 9 de febrero.
- “Una balsa para los nuevos naufragos de Buenos Aires”. 2010. *Página/12*, 25 de noviembre.
- Ahmed, Sara. 2014. *Políticas culturais da emoção*. Editora da Universidade de Edimburgo.

- Alabarces, Pablo. 1995. *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Borja, Jordi, Zaida Muxí Martínez, y Manuel Delgado. 2003. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- Calderón, Darío, Adriana Franco, y Gabriela Franco. 2006. *Buenos Aires y el rock*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora Gustavo Gili.
- Carnicier, Fernando. 2015. “De los campos verdes al cemento: la ciudad como relato en el rock argentino”. *Revista de Historia Cultural y Urbana* 5/2: 45-60.
- Casali, Eduardo, Lautaro Castro, y Maximiliano Ceci. 2014. *Silencio marginal: memorias del rock nacional*. Buenos Aires: Punto de Encuentro.
- Crónica TV*, 14 de enero. 2017.
- De Certeau, Michel. 1990. *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Fanjul, Adrián Pablo. 2017 “Mudança, consternação: um estudo sobre o discurso no primeiro rock argentino”. Tesis de Docencia – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo.
- Fernández Bitar, Marcelo. 2015. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Frith, Simon. 1988. “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”. *Papers. Revista de Sociología*, 29: 178-196.
- Gaffet, Hernán. 2006. *Argentina Beat – Crónicas del primer rock argentino*. <https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk>
- Gallotta, Nahuel. 2017. “La última tarde en La Perla del Once: cerró la cuna del rock nacional”. *Clarín*, 14 de enero.
- Gonçalves, Janice. 2015 “Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais”. *Revista Memória em Rede*, 7/13: 15-28.
- Grinberg, Miguel. 2014. *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino 1960–1970*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Grossberg, Lawrence. 2010. *Estudios culturales: teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- Guattari, Félix, y Suely Rolnik. 1996. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hernando, Gabriel. 2021. “La Cueva: el mito del lugar donde empezó el rock argentino, Sandro y la opinión ‘sin anestesia’ de Litto Nebbia”. *La Nación*, 10 de septiembre. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-cueva-el-mito-del-lugar-donde-empezo-el-rock-argentino-sandro-y-la-opinion-sin-anestesia-de-litto-nid12092021>
- Inzillo, Humphrey. 2022. Manuscrito. “Buenos Aires, el rock y la bohemia”. *La Nación*, 11 de noviembre. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/buenos-aires-el-rock-y-la-bohemia-nid11112022>
- Janotti Junior, Jeder. 2003. “Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural”. In: *Mídia e cultura*. Itânia Mota, Jacob de Souza e Maria Carmen eds. Salvador: Edufba.
- Manzano, Valeria. 2010. “Ha llegado la ‘nueva ola’: música, consumo y juventud en la Argentina”. In: *Los 60 de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Isabela Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano eds. Buenos Aires: Prometeo.

- Manzano, Valeria. 2014. "Y, ahora, entre gente de clase media como uno. Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980". *Contemporânea*, 5: 85-104.
- Mapa del rock. <https://www.mapadelrock.com.ar>
- Moraes, Karin Helena Antunes de. 2023. "A los jóvenes de ayer: memórias e representações do 'primeiro rock argentino'". Doctorado en Historia. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis.
- Nora, Pierre. 1993. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* 10.
- Pintos, Víctor. 1993. *Tanguito. La verdadera historia*. Buenos Aires: Planeta.
- Pujol, Sergio. 2007. "Identidad, divino tesoro". *Revista Trampas*, La Plata: 14-20.
- \_\_\_\_\_. 2003. "Rebeldes y modernos: una cultura de los jóvenes". In: *Nueva historia argentina: violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976*. James Daniel ed. Buenos Aires: Sudamericana: 280-328.
- Revista Gente*, noviembre, set. 1971.
- Silva, Armando. 2020. "Territorios y lugares imaginados". *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios*, Puebla: 1-19.
- Silva, Armando. 2006. *Imaginarios urbanos: cultura y comunicación urbana*- Bogotá: Tercer Mundo (5 ed.).
- Tapia, Víctor. 2018. "Reescribir la historia del rock argentino". *Editorial Universitaria de Buenos Aires*. Buenos Aires.
- Trollet, Ana Sánchez. 2014. "Del sótano al estadio: transformaciones en los lugares de representación de música rock en Buenos Aires 1965-1970". *Anales del IIA*, 44: 175-190.
- Trollet, Ana Sánchez. 2014. "Te devora la ciudad: Cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)". Buenos Aires. Maestría en Historia - Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires.