

## La familia desconcertada

MATERIAL DIGITALIZADO CON FINES DE INVESTIGACION Y DOCENCIA  
DISTRIBUCION SIN FINES DE LUCRO

*(...) los órganos, los articuli (las notas) estarán cortadas y dispuestas para formar un cosmos y una musiké. Eros compone música.*

J.-F. Lyotard, en *Dispositivos pulsionales*.

Las sociedades industrializadas estimulan la producción de diferencias, y paralelamente intentan domesticar sus efectos. Para conseguirlo tratan de morigerar las disonancias que pudieran irritar la piel sensible de los defensores de las convenciones sociales instituidas.

Parte de esas sociedades, la familia nuclear se vio cercada por los decibeles arrolladores de la música de rock, que anulaban el potencial ofrecido por el Winco, tocadiscos automático o manual. La familia fue arrinconada contra las cuerdas de una época que amplificaba no sólo las voces sino los públicos. La institución familiar soñada como refugio y garantía de paz, asistía absorta a la proliferación de músicas y sonidos que, de la mano de los más jóvenes, invadían el ámbito de la domesticidad. Para mayor desdicha de las familias convencionales, quienes fundaban e introducían el rock eran sujetos melenudos, desprolijos a veces, siempre zarandeando las caderas y saltando como si fuesen monos, en un escenario que, por lo general, escupía humo. Pero no un humo metafórico como aquel que flotaba lánguidamente en las *boîtes* de los años 40 y 50, al escuchar la melodía y la letra de "Hay humo en tus ojos", sino concretamente repartido entre los instrumentos y los intérpretes. Como si con esto no alcanzara, los músicos utilizaban teclados

extraños y guitarras anudadas por medio de un cable eléctrico a los amplificadores, que desbordaban —desbordan— los niveles de tolerancia a los que está acostumbrado el oído humano. Irrumpía un paisaje diferente del que diseñaban el tocadiscos o el combinado, constreñidos al ámbito doméstico, reproductores controlables de la pasión musical que alguien pudiera sentir escuchando a Kostelanetz, a Lily Pons, a Libertad Lamarque o a Gardel. Añadiendo algún matiz levemente erótico entonado por Gregorio Barrios o tempestuosamente erótico a cargo de Elvira Ríos que susurraba enronquecidos boleros. La pizca de enajenación decantaba en la conga y la rumba, cuyos ritmos, vividos como salvajes, convocaban al baile en hilera, amigos y conocidos zarandeándose en un local nocturno; o bien, tíos y primas tomados de la cintura, encadenados rítmicamente mientras atravesaban el patio de la casa familiar o rodeaban la mesa del comedor en el festejo de un cumpleaños o un casamiento. Era una música que respondía a lo que la Gestalt llamaba 'la buena forma', al modo de Do (re, mi, fa, sol, la, si), y a los acordes perfectos (o mayores) que limitaban a los adultos para tolerar disonancias, formas atonales o estrépitos diferentes de los que acompañan a Radamés entrando triunfalmente en el escenario de la Aída de Verdi. Al decir 'buena forma' me refiero a la memoria auditiva en la que prevalecería la melodía sin sorpresas posibles, o sea, dependientes de la cadencia y la espera de lo conocido y reproducible con facilidad.

Quizá la familia nuclear penetrada por los adolescentes, titulares domésticos del rock, haya sentido algo así como el preludio de una invasión extraterrestre o el anticipo del Apocalipsis: si de algo se ha hablado poco, o por lo menos no lo suficiente, es del desconcierto como afecto displacentero referido al aterrizaje del rock en esa familia que, en los alrededores del 60 (antes también), suponía cumplir con una función orientadora de sus hijos. Imaginaba ser la única, o por lo menos

la mayor influencia, en la formación de sus descendientes junto con la escuela y a veces con la religión.<sup>1</sup> Hasta que los hijos comenzaron a hablar de personas desconocidas, jóvenes siempre, y a sostener las paredes de sus habitaciones con posters que cancelaban los banderines deportivos; en ellos se enarbolaban las figuras desafiantes de muchachos vestidos de manera extraña, a la vera de guitarras que poco se asemejaban a las que empuñaban Yupanqui o Falú.

Está pendiente un análisis del desconcierto como dato afectivo incorporado en la familia que acompañó el ingreso del rock entre nosotros, y del proceso de acostumbramiento —resignación— que se acrecentó a medida que los adolescentes no sólo escuchaban rock, sino que ensayaban ejecutarlo en las propias casas. A las ya conflictivas relaciones que podían existir entre vecinos, suscitadas por el volumen con que era preciso escuchar los long-play que los adolescentes intercambiaban, se añadió el desembarco de guitarras eléctricas y baterías en los departamentos habitacionales (quiero decir que no estaban preparados para funcionar como estudios de grabación). Los adolescentes cavilaban: si otros jóvenes, arriba de un escenario tocaban y cantaban ¿por qué no podrían hacerlo ellos, con un poco de estudio y ensayo?... Éste es un capítulo perteneciente a la historia de la familia-nuclear-que-habitaba (habita)-departamentos-en-propiedad-horizontal, o sea adherida a los reglamentos del consorcio y a la supervisión de la administración.

Como los elefantes, una batería ocupa mucho espacio: a lo largo, lo ancho y lo alto. Pero mucho mayor es el espacio sonoro que sus sonidos involucran, capaces de taladrar paredes, vulnerar tabiques, emigrar por las ventanas e introducirse en el departamento del vecino, donde, quizá, otro adolescente prepara sus materias escolares, o donde una dueña de casa observa, estupefacta, cómo vibran los bibelots que adornan la mesa ratona del living, cuando una batería redobla insistentemente, en una

habitación debajo de la suya. De lo cual resulta la queja, telefónica o en efígie. Entonces asistimos a una de las paradojas protagonizadas por las figuras parentales: la madre del baterista en ciernes, que contribuyó a regañadientes en la compra del instrumento y que diariamente maldice el rock y el capricho del adolescente, se enfrenta con la vecina quejosa, para defender el derecho de estudiar música del que dispone su hijo, de acuerdo con la Constitución Nacional.

Como los elefantes, las baterías y las guitarras eléctricas molestan a mucha gente; pero parecería que en la actualidad menos que en otra época, cuando la familia debió refundar la topología de los espacios habitacionales para dar cabida a los instrumentos de rock, música que, además y como sabemos, no puede escucharse con sordina: precisa amplificadores para sus instrumentos. Lo cual implica el "tirado" de cables eléctricos que, prolongadores mediante, atraviesan el comedor rumbo al living en busca del enchufe conector. O sea, los espacios reales fueron ocupados y la casa dejó de resultar extraña y ajena para los adolescentes, por lo menos en lo arquitectónico puesto que quienes dispusieron del recorrido de cables y de los lugares para guitarras y baterías sintieron, por primera vez quizá, la casa familiar como una propiedad (lo que no quiere decir que se ocuparan de limpiar y ordenar las zonas de ensayo ni de agradecer la comprensión familiar. No dudo que habrá habido alguna excepción.).

Muchas familias aceptaron convivir con la batería y las guitarras, no solamente con los casetes y los long-play; algunas debieron hacerse cargo de las vocalizaciones de los adolescentes que se preparaban para tornarse cantantes de rock. Y otras, descubrieron que éstos habían empezado a ganarse la vida asistiendo a las fiestas organizadas por los amigos en calidad de disc-jockeys, expertos en enganches y melodías.

Otra cultura asomaba y se intercalaba entre los paradigmas

de la oficial. Uno de sus efectos fue la velocidad con que los adolescentes memorizaban las letras, a las que adherían, y reconocían como propias las afirmaciones rockeras, con frecuencia cuestionadoras de todo cuanto se enseñaba en las instituciones consagradas. Como si las bandas se convirtiesen en un Otro referencial, un Otro extranjero, ajeno a la familia, que se *instituí*a como testimonio y garantía de las verdades que los adolescentes presentían o anhelaban escuchar y ver realizadas. Al mismo tiempo, funcionaban como tropiezo para las propuestas, deseos e ilusiones parentales. Como si ese Otro poseyese la palabra que los adolescentes necesitaban y que les era verbalizada antes de que pudieran pronunciarla: *de este modo el rock se posicionaba —se posiciona— como un Otro fundante, carpiendo el terreno para tornarse mítico.*

Personajes que no se sabía de dónde habían salido —cantantes, directores de banda— habitualmente extranjeros, compartían el éxito con los argentinos, en cuyo caso se comprendía fácilmente lo que decían en las letras de sus canciones, las cuales sugerían insurrecciones pacíficas y criticaban todo lo que la familia evaluaba como natural, intocable y aun sagrado. Incorporaban un *referente* inesperado, una de cuyas características básicas es la de *instituirse como autorizante y/o propiciador del permiso para abordar lo prohibido*: criticar a los adultos (padres, profesores y hacedores tradicionales de cultura), sus realizaciones (instituciones); y buscar caminos de satisfacción que no fueran los legitimados por esos adultos. *Los rockeros violan la prohibición acerca de aquello que por histórica definición social, los adolescentes no deben hacer; por ejemplo, entablar una relación autónoma con el placer. En el rock presencian el placer en acto: la escena en el escenario muestra el cuerpo de la música ligando placeres sensoriales de toda laya, a partir de los cuales tienta, sugiere y logra la participación de esos adolescentes.*

Una música que, a diferencia de otras que también convo-

can multitudes, está hecha para desafiar, en la que lo prohibido-placentero actúa y demanda acogimiento; se pone en juego la fantasmática de algo prohibido: disfrutar con los placeres concebidos por la misma adolescencia o sacralizados por ella. Al mismo tiempo, el rock permite que el placer que surge de sus prácticas sea develado, sentido, utilizado, poseído, mirado, manipulado. En las letras se subraya aquello que define la prohibición y también su posibilidad de ser transgredida en aras de un nuevo placer.

*Venid padres y madres! de toda la tierra! y no critiquéis! lo que no podéis comprender;! vuestros hijos e hijas! están fuera de vuestro control;! vuestro antiguo camino! está envejeciendo rápidamente por favor, salid del nuevo rumbo! si no podéis dar una mano! porque los tiempos están cambiando.*

Bob Dylan, *Los tiempos están cambiando*.

Aun con resistencias, los padres comenzaron a comprender que la orientación de sus hijos, así como su educación, ya no estaba exclusivamente cargo de ellos y de la escuela. Como una peste enamorada de los adolescentes, el rock los infiltraba, les hacía crecer las melenas y los acondicionaba en ropas de cuero y *jeans*. Muchachas y muchachos tapizaban las impotencias cotidianas escuchando y bebiéndose las palabras de los que reconocían como los líderes de su época, según cuál fuese la década dentro del espectro cronológico de la historia del rock. No sin cierta amargura, Lipovetzky escribirá “Las estrellas han reemplazado a los predicadores y los *shows*, a las salmodias virtuosas”. La rebeldía quedó definitivamente asociada a esta nueva forma de musicalizar y cantar según A. Rozichner al referirse a la Conciencia Rockera: “Lo interesante en la rebeldía es la aparición de una fuerza que quiere algo, pero si ese querer no supera la exaltación narcisista y autorreferente de la crítica constante, si no es capaz de volverse experiencia frente a un mundo

que no es perfecto ni puede serlo, entonces deja de manifestar un sentido valioso y sólo reproduce el sistema de desencanto y el escepticismo”. Pero es posible reconocer en la práctica del rock su intento de individualidad —dirá este autor— desde la cual la rebeldía se carga de sentido. Podríamos añadir que una característica de esa individualidad-subjetividad, propia de la modernidad, se acompaña del sentimiento de libertad y la conciencia de sus derechos, que en este tiempo se recorta con intensidad. (Por ejemplo en las arbitrarias respuestas de aquellos adolescentes que se niegan a estudiar y a trabajar, y responden a sus padres: “Yo no pedí nacer. Ustedes tienen el deber de mantenerme hasta la mayoría de edad. Por ley.”) Cabe preguntarnos: ¿hasta dónde las modernas culturas han instituido a estos adolescentes como sujetos de, en y para la libertad, obteniendo como resultado una precocidad que termina fastidiando a los adultos, en lugar de una libertad razonablemente entrenada, de acuerdo, quizá, con las expectativas de padres y educadores? Acerca de las calidades de éstos no tenemos garantías, aunque sí se pueda reconocer la insistente preocupación de aquellos que dan pruebas concretas de responsabilidad ante los problemas que compartimos con la adolescencia actual.

*Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio! si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer! si se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para redimirlo! entonces es rock and roll.*

Peter Townshend, cantante del conjunto The Who.

En *Los Who*, de J. Arnaiz

En la primavera de 1955 los padres estadounidenses descubren un nuevo rostro de sus hijos.<sup>2</sup> Tratan de parecerse a James Dean y a Eddie Cochran mientras se aturden con rock'n'roll y twist; se visten con jeans y camperas de cuero, flirtean y conducen motos. De Estados Unidos parte un gran viento de

fantasía y libertad que se expande sobre Occidente: se anuncia la invención de los *teenagers*, que reemplazan el jazz por el rock; la industria del disco descubre el mercado de los adolescentes, que además escuchan baladas cuyas letras reflejan sus estados de ánimo. Los *teenagers* aplauden a Elvis Presley, quien desde 1954 había impuesto su estilo rebelde; mientras, las letras de Chuck Berry evocan temas que interesan a los adolescentes: la escuela, el auto, sus estados de ánimo, el sábado por la noche, las vivencias que acompañan el crecer. A fines de la década del 50 los adolescentes han impuesto el rock'n'roll, pero en oposición a esta fiebre, el *establishment* insiste en proponer modelos asépticos y deformaciones ingenuas de los temas diseñados por el rock, en procura de ajenizarlo de su proyecto desordenante y reivindicatorio, en buena parte inspirado en los blues. A pesar de esos intentos del sistema, el rock había acuñado a una generación.

A fines de la década del 50, la música dodecafónica, que había avanzado con su técnica (alterar las notas de la escala tonal), parecía haberse detenido, y músicos como Boulez y Xenakis discutían teóricamente las producciones de ese género. En especial Xenakis propiciaba la música estocástica y proponía "un universo de masas sonoras, de amplios conjuntos de acontecimientos sonoros, de nubes, de galaxias regidas por características nuevas como la densidad, el grado de orden, la rapidez de cambio, etc., que requerían definiciones y aplicaciones del cálculo de probabilidades".<sup>3</sup> Nada más alejado de lo que triunfaba en el mundo a la luz del rock. Xenakis no dejó de advertir lo que sucedía, y posteriormente escribió: "La música europea no es capaz de dar al mundo un campo de expresión a escala del globo, una universalidad; y corre el riesgo de aislarse y marginarse de las necesidades históricas".

La universalidad habría de quedar en manos de los músicos de rock, mientras que el dodecafonismo, sin duda un movimiento generador de grandes obras, no llegó a imponerse en la

escucha popular. Bertold Brecht fue quien incluyó esta preocupación cuando, partiendo de una ideología diferente de la impulsada por los dodecafonistas, analizó lo que llamó la ópera culinaria, "a la cual se entrega embriagado quien la escucha".<sup>4</sup> Su propuesta, eminentemente política, dirigida a crear una ópera épica, construyó una teoría respecto de la participación del público convertido, a través de sus componentes, en agentes de cambio en favor del socialismo.

Así las cosas, en 1960 Kennedy asume la presidencia de Estados Unidos, mientras, en Inglaterra, Lennon y McCartney se reúnen para formar un grupo: The Quarrymen, posteriormente convertido en The Beatles. En la década del 60, Bob Dylan revolucionó con un nuevo estilo las originales letras del rock, y se convirtió en un líder preocupado por la reivindicación de temas sociales y estéticos desde perspectivas diferentes de las que proponían The Beatles; sus textos contra la discriminación racial y en favor del pacifismo, y su lirismo, conformaron un estilo propio asociado a su gran capacidad como creador musical. (En 1970 lo nombran doctor *honoris causa* en música, en la Universidad de Princeton). Los adolescentes no titubean en reconocerlo como líder indiscutido cuyo arte persiste hasta hoy.

Numerosos textos dan cuenta de lo acaecido durante la década del 60 en Estados Unidos y Europa, de modo que resulta sencillo estudiar dicha historia, de la que conviene rescatar la presencia de The Who, uno de cuyos miembros, Pete Townshend, será quien primero rompa una guitarra sobre el escenario como parte del espectáculo. La historia comenzó accidentalmente, al saltar en el escenario y encontrarse con un techo más bajo de lo previsto, lo cual provocó la rotura del mástil de su guitarra. Entonces gritó "¡maldita sea, la voy a destrozar!", ante un público estupefacto.<sup>5</sup> Tiempo después, cuando romper instrumentos se hizo habitual en las presentaciones de la banda,

declaró: “El hecho de romper una guitarra es para mí uno de los máximos ritos del rock. Para un guitarrista su instrumento lo significa todo, es como si fuera su brazo o su cabeza. Cuando la rompés tenés la sensación de que has roto algo tuyo; sentís daño y placer, te querés destruir a vos mismo. Romper una guitarra es un símbolo, y no lo hago para divertir a la gente. Lo necesito.”

En un artículo firmado por G. García,<sup>6</sup> el autor analiza tres libros que se ocupan de esta música, e incorpora datos históricos que corresponden a momentos preliminares al surgimiento del rock y el beat entre nosotros: cita a Billy Caffaro, llegado desde El Club del Clan. Articulándose con la expansión de la tevé en la década del 60, los jóvenes formaron parte de una incipiente política de consumo y del “conflictivo” ingreso de los adolescentes en el mercado. Es la época en que los ídolos juveniles: —Sandro, Palito Ortega y Favio— se desplazan de la música al cine y se los puede ver como protagonistas de películas que los promueven como hitos para la juventud de la época.

Desde 1960 presenciamos el nacimiento de bandas nacionales, anticipadas por los grupos estadounidenses e ingleses y por las interpretaciones de Sandro entre nosotros. Acerca de este último, a menudo tratado con desdén por quienes se suponen estrictamente rockeros, vale la pena reproducir los comentarios de P. Alabarces:<sup>7</sup> “Sandro no es una mala copia de Presley: *es* Presley. Pero mejorado”, y añade que, en tanto Elvis Presley significa, en su versión original, la captura de la sexualidad negra en la puesta en escena del cuerpo y a posteriori la obliteración de esa misma sexualidad, Sandro pone en juego casi los mismos sentidos, de manera distinta. A diferencia de Elvis, Sandro no necesita fabricar un cuerpo, *pone en escena el suyo*. Alabarces introduce una interpretación sociológica: “En Argentina no hay negros (y tampoco indios). Pero alguien ocupa ese lugar (el margen, el otro, el desplazado, el reprimido): el

cabecita, el groncho. Y Sandro es un groncho. La productora, que algo de todo esto sabe, le construye una identidad vicaria que simbolice la marginación pero disimulada de pintoresquismo: el *gitano*”. Pero lo que no se puede construir, tal como hemos visto, es la relación de Sandro con ese cuerpo que trasciende sus letras para afincarse en la eroticidad. La opinión de este autor es rotunda: “Con Sandro hace su entrada al mundo del rock’n’roll lo más duro del componente original de la alianza: la corporalidad de los sectores populares, que sólo se reinstalará en la cultura del espectáculo muchos años después, de la mano del cuarteto y del tropical”. Y Alabarces añade su crítica: los rockeros argentinos que admiran al negro (norteamericano) como contestatario y alternativo al sistema, fundador del blues, olvidan o no tienen en cuenta a Sandro. Hasta que León Gieco y Charly García se acuerdan de él y lo rescatan para el rock. No deja de ser interesante esta defensa de un cantante que, sin duda alguna, produce entusiasmos libidinales en su público, mayoritariamente formado por mujeres. Viéndolo y escuchándolo —para lo cual es preciso vencer una resistencia cultural que se denomina prejuicio— se reconoce el nivel erótico de su actuación, logrado no sólo por su prestancia corporal técnicamente instrumentada, sino por la presencia de lo sugerido en sus canciones y en sus movimientos. Y sabemos que lo sugerido —es decir, lo que se expresa a medias dejando al otro o a la otra la responsabilidad de fantasear con lo que podrá suceder—, lo sugerido y no mostrado totalmente, abre un campo fértil para las fantasías de quien escucha y mira, constituyendo un enclave mayor del erotismo, a diferencia de la exhibición hiperrealista del porno.<sup>8</sup> Sandro se coloca en un riesgoso y exitoso límite del erotismo, en el equilibrio inestable que difícilmente el género masculino se permite asumir desde un posicionamiento convencional, dado que deja a la vista un perfil de varón sexualmente entregado, al mismo tiempo que demandante. Procedimiento que no es

frecuente en los cantantes de rock y que sólo algunos ensayan en determinadas canciones: inevitable recordar a Freddy Mercury cuando decidía entonar alguna canción en esa línea: "Love of my Life", por ejemplo.

El rock crecía en numerosos países acompañado por un público entusiasta y creativo que se nucleaba creando un fenómeno incomprensible y aun insoportable para muchos, que decidieron darle la espalda: era lo que el rock esperaba y precisaba, de lo contrario hubiese sido tragado por el sistema mucho más de lo que lo fue gracias a algunos de sus cultores. (El tema hace a las polémicas acerca del rock y su análisis compete a los especialistas.)

En esa década del 60, haciéndose la distraída, la marihuana ganó nuevos mercados entre nosotros. No los inventaron los adolescentes, sino quienes decidieron comercializarla. Rápidamente se asoció marihuana y rock debido a que varios de los principales rockeros no ocultaban su predilección por la "yerba" y por otra índole de ensayos con psicotrópicos. En esa época los padres asistían a la consulta psicológica –por lo menos a la que estaba a mi cargo– y decían: "*Mi hijo no me habla del tema pero yo le siento un olor raro en la ropa...*". La investigación de bolsillos y pertenencias de los hijos se sobredimensionó y en innumerables familias provocó un sin fin de encontronazos, ya que los adolescentes se indignaban ante lo que consideraban espionaje.

Si se seleccionan ideológicamente las peripecias peligrosas, trágicas o desbocadas puestas en marcha por algunos protagonistas del fenómeno rock, seguramente se encontrarán descarríos tales como Charly García bajándose los pantalones en escena ante el azorado –y también divertido– público, o rodando sobre el escenario; o Kurt Cobain –saturado por las drogas– descerrajándose un balazo. En estos episodios los adultos recalitrantes reactivan sus virulencias antirock. (La manera en que

algunos medios de comunicación presentan y agitan episodios de esta índole no es ajena a la reacción de los ciudadanos más severos.)

Dejo constancia del desconcierto que empapó la vida de las familias cuando una dimensión cultural inesperada irrumpió en sus vidas capturando los intereses, las energías, las pasiones, las creencias y las convicciones de los adolescentes. No obstante, la familia no estaba inerme frente a lo que ocurría; por el contrario, con sus rechazos y oposiciones lo sostuvieron y recrearon, resignificándolo con sus críticas al calificarlo como demoníaco. O sea, la piel sensible de quienes se erizaban –se erizan– ante el rock y sus derivaciones forma parte de ese fenómeno que las sociedades industriales promueven, repudian y fagocitan según les convenga.

Es probable que los distintos modos de evaluar el fenómeno rock no sean ajenos a la fascinación que puede producir una muchedumbre reunida en el estadio y el aparente misterio que rodea a algunos rockeros exitosos. Resalta lo que podríamos denominar "el perfil del rockero" en tanto adolescente que ama al rock o aquél(lla) que lo ejecuta (también los adultos pueden ser rockeros pero no constituyen tema de este libro).

El imaginario social ha instituido caracterizaciones que permiten pensar la asociación adolescencia-rock de acuerdo con las convenciones sociales y con las teorías psicológicas disponibles: tanto dichas convenciones cuanto las teorías dogmatizadas resultan insuficientes para adentrarse en el tema. Al mismo tiempo es preciso pensar que aquellos padres y madres que durante su adolescencia fueron rockeros actualmente no evalúan la asistencia de sus hijos a los conciertos del mismo modo que puede hacerlo quien siempre estuvo ajeno a la dimensión socio-cultural del rock.

No es pertinente disociar la comprensión y el análisis del fenómeno rock de los hechos macrosociales y de los datos histó-

ricos correspondientes a distintas épocas; tampoco escindirlo del análisis que es posible hacer desde el psicoanálisis, lo cual permite articular algunas características del período adolescente con las propuestas del fenómeno rock. Si nos mantenemos en simplificaciones y reduccionismos, producto de la ingenuidad o del mal humor que resulta de enfrentarnos con algo que escapa a nuestra comprensión, o con músicas y artistas que sorprenden o sobresaltan porque sus actuaciones no coinciden con los cánones tradicionales, no aprovecharemos los elementos con que contamos para aproximarnos al fenómeno que remite a una estética del arte denominado masivo y/o popular.

## Notas

1 En esta década alcanza su máxima expresión como movimiento que comprometió a casi todo el país, la Escuela para Padres que fundé a fines de los años 50. En esa época inicié la divulgación del psicoanálisis en Argentina; utilicé los medios de comunicación. Cf. Revista *Todo es historia*, N° 280, 1990; Revista *Topía*, N°s 11 y 12, año IV, septiembre y diciembre de 1994. También revista *Actualidad psicológica*, N° 162, 1990 y N° 220, mayo de 1995. Cf. Revista *Gaceta Psicológica* (Publicación de la Asociación de Psicólogos de Buenos Aires), N° 96, 1993.

2 Dister, A.: *L'âge du rock*, Gallimard, Evreux, 1992.

3 Xenakis, A.: "Teoria de la probabilitat i composició musical", Revista *Música Arquitectura*, Bosch; Barcelona, 1982.

4 Brecht, B.: *Écrits sur le Théâtre en Oeuvres Complètes*, Frankfort, 1967.

5 Arnaiz, J.: *The Who*, Jucar, Madrid, 1980.

6 García, G.: "Música beat, los jóvenes en el espejo", Revista *Los Libros*, N° 18, Buenos Aires, 1971.

7 Alabarces, P.: *Entre gatos y violadores*; Colihue, Buenos Aires, 1993.

8 Giberti, E.: "La Erótica: lo obscuro, la mujer y la transgresión", Revista *Actualidad Psicológica*, abril-mayo 1984. Cf. también, "Erotismo no es pornografía", en *Página 12*, Buenos Aires, octubre, 1994.