

LA LIBERTAD EN EL ROCK-POP ARGENTINO UNA REPRESENTACIÓN DE AISLAMIENTO Y ESCAPE*

FREEDOM IN THE ARGENTINE ROCK-POP AN INSOLATION AND EVASION REPRESENTATION

A LIBERDADE NO ROCK-POP ARGENTINO UMA REPRESENTAÇÃO DE ISOLAMENTO E ESCAPE

Páginas Cristian Secul Giusti
70-85 cristiansecul@gmail.com

Recibido
16 de noviembre de 2016

Aceptado
28 de diciembre de 2016

Doctor en Comunicación y Licenciado en Comunicación Social. Docente e investigador de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Becario de Posgraduación de la UNLP. Integrante del Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE) (FPYCS UNLP).

* El trabajo actual se desprende de una producción de tesis doctoral en Comunicación titulada "Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock-pop argentino durante el período 1982-1989", dirigida por la Dra. Rossana Viñas y la Prof. Alejandra Valentino, UNLP, 2016.



Resumen

El presente artículo se desprende de una producción de análisis discursivo que propone, desde las coordenadas de una tesis doctoral, un estudio de la construcción discursiva de la libertad presente en las líricas del *rock-pop* argentino del período 1982-1989, desde la finalización de la guerra de Malvinas hasta la renuncia del expresidente Raúl Alfonsín en 1989. A estos efectos, la construcción de la libertad en las líricas es entendida como una temática de discusiones diversas: 1) se habla de liberación en relación con la retirada militar; 2) se presenta un abordaje lúdico de la vida, y 3) se advierte una manifestación individual en un marco de convivencia democrática. Al respecto, en este escrito se hará hincapié en la última referencia, a partir de la exposición analítica de cuatro líricas que permitirán comprender dos posturas relevantes: la perspectiva escapista y la observación aislada de lo real y libertario.

Palabras clave

Rock-pop, Argentina, dictadura, análisis discursivo, libertad.

Abstract

This article is based on a discursive analysis that proposes, from the framework of a doctoral thesis, a study of the discursive construction of freedom present in the lyrics of Argentine rock-pop from the period 1982-1989, from the end of the Malvinas War until the resignation of former President Raúl Alfonsín in 1989. To these effects, the construction of freedom in the lyrics is understood as a theme of diverse discussions: 1) there is reference to liberation in relation to military withdrawal; 2) a playful approach to life is presented, and 3) an individual manifestation is seen in a framework of democratic coexistence. In this regard, this paper will emphasize the last reference, based on the analytical exposition of four lyrics that will allow us to understand two relevant positions: the evasive perspective and the isolated observation of the real and libertarian.

Key Words

Rock-pop , Argentina, dictatorship, discourse analysis, freedom.

Resumo

O presente artigo desprende-se duma produção de análise discursivo que propõe, desde as coordenadas de uma tese de doutorado, um estudo da construção discursiva da liberdade presente às líricas do rock-pop argentino do período 1982-1989, desde a finalização da guerra de Malvinas até a renúncia do ex-presidente Raúl Alfonsín no 1989. A estes efeitos, a construção da liberdade nas líricas é entendida como uma temática de discussões diversas: 1) fala-se de libertação em relação com a retirada militar; 2) apresenta-se uma abordagem lúdica da vida, e 3) adverte-se uma manifestação individual num marco de convivência democrática. Ao respeito, neste escrito se fará finca-pé na última referência, a partir da exposição analítica de quatro líricas que permitirão compreender duas posturas relevantes: a perspectiva escapista e a observação isolada do real e libertário.

Palavras-chave

Rock-pop, Argentina, ditadura, análise discursivo, liberdade.



Introducción

El presente texto plantea un estudio de la construcción discursiva de la libertad presente en las líricas del *rock-pop* argentino del período 1982-1989, desde la finalización de la guerra de Malvinas hasta la renuncia del expresidente Raúl Alfonsín en 1989.

En este sentido, la producción analítica del trabajo se desprende de las coordenadas de una tesis doctoral que abordó el universo discursivo de las canciones de *rock-pop* argentino publicadas durante una etapa de transición democrática. Por tanto, la constitución del corpus presente en la publicación doctoral, titulada “Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de *rock-pop* argentino durante el período 1982-1989” y dirigida por la Dra. Rossana Viñas y la Prof. Alejandra Valentino, se fundó a partir de letras que advierten un alcance temporal determinado (1982-1989) y tematizan la libertad en sus discursos.

Por esta razón, el corpus se regularizó y reflexionó en virtud de los procedimientos de reducción que contemplaron estrategias enunciativas diversas en las líricas. El recorte derivó entonces de la selección de las distintas agrupaciones/bandas/artistas de *rock* argentino que sobresalieron (masiva o públicamente) en la escena cultural posdictatorial y que, del mismo modo, reflexionaron sobre las nociones de la libertad.

La elección de exponentes refirió a los artistas del *rock* argentino que formaron sus agrupaciones a partir del año 1980 o iniciaron su etapa solista durante este período y se destacaron por proponer una estética bailable, irónica y *pop*, que en distintas instancias reivindicaban la dimensión corporal y el erotismo o la sensualidad como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del *rock* argentino.

Por consiguiente, se tomaron como referencia los siguientes artistas: Andrés Calamaro, Fabiana Cantilo, Celeste Carballo, Charly García, Alejandro Lerner, Fito Páez y María Rosa Yorio; Don Cornelio y la Zona, Fricción, GIT, La Sobrecarga, La Portuaria, La Torre, Los Abuelos de la Nada, Los Enanitos Verdes, Los Encargados, Los Fabulosos Cadillacs, Los Pericos, Los Twist, Man Ray, Metrópoli, Soda Stereo, Sueter, Sumo, Virus y Viudas e Hijas de Roque Enroll.

En consecuencia, la elección de las líricas correspondió a una búsqueda de repertorios equivalentes en relación con la construcción de la libertad. El rastreo correspondiente que se realizó en la tesis presenta un corpus de 40 letras que permitieron alcanzar y admitir un mapa heterogéneo y detallado del universo cancionístico del *rock-pop* argentino de la década del 80. De

acuerdo con ello, para el recorte de la tesis doctoral se tomaron en consideración un máximo de tres canciones por artista, y se accedió así a una trama tematizante de la libertad diversa y de comparación enriquecedora. Por esto mismo, la distinción de las canciones se vinculó con la propia postura de los artistas anteriormente definidos y se distinguieron por la tematización libertaria que presentan en su discurso, teniendo en cuenta la referencia a la última dictadura militar, la defensa del concepto en virtud con la democracia, el enlazamiento con las instancias cotidianas del nuevo Estado de derecho, el ideario de escape y/o huida en un entorno democrático y, finalmente, las enunciaciones tensionantes con la identidad juvenil en un contexto de transición.

Sobre la dimensión lírica

La construcción de la libertad en las líricas de *rock* argentino del período 1982-1989 es entendida como un capital en disputa que propone saberes, luchas y discusiones, y es también problematizada de diversos modos: 1) se habla de liberación en relación con la retirada militar y la apertura de transición hacia la democracia; 2) se efectúan resguardos, defensas y conceptualizaciones para comprender el alcance de la libertad en la posdictadura; 3) se presentan articulaciones cotidianas y aspectos que postulan un abordaje lúdico y celebratorio de la vida, y 4) se advierte una manifestación individual y escapista en un marco de convivencia democrática. Al respecto, en este artículo se hará hincapié en la última referencia, a partir de la exposición analítica de cinco líricas relevantes para comprender la postura escapista y asilada de dicha temática lírica.

Al respecto, vale decir que la lírica de *rock* argentino posee un discurso de expresión artística-cultural que rescata identidades y propuestas políticas e ideológicas. La identificación de la noción de género discursivo resulta necesaria porque contribuye a develar las circunstancias enunciativas en las que circula el discurso, como también la forma en

que se materializa la circulación discursiva en productos textuales concretos.

La relevancia del género es central porque configura no solo las finalidades u objetivos de la instancia enunciativa, sino que además visibiliza la materialización. Del mismo modo, permite relevar cómo a partir de la práctica discursiva los sujetos se vinculan con el mundo, la historia y la ideología en términos enunciativos. En todo ámbito de la práctica social, se postula una regulación de los intercambios y, consecuentemente, una instauración de articulaciones discursivas y enunciativas.

De acuerdo con la caracterización de los géneros discursivos propuestos por Mijaíl Bajtín (1997), en todo discurso pueden identificarse rasgos temáticos, compositivos y estilísticos. Las letras de *rock* son un género discursivo porque se construyen a partir de enunciados concretos y singulares que se encuentran atravesados por condiciones de producción determinadas. Así, están articuladas por tipos temáticos, composiciones y estilos de enunciados concretos y relativamente estables.

Los enunciados que integran las letras se articulan en virtud de su contenido (temático) y su estilo verbal, es decir, por la elección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua y, sobre todo, por su compasión o estructuración. Tanto el contenido temático como el estilo y la composición se encuentran vinculados en la totalidad del enunciado y se configuran de acuerdo al escenario de comunicación establecido. En términos de Bajtín (1997), cada enunciado separado es, por supuesto, individual, «pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos». (p. 185).

En este sentido, se plantea una instancia enunciativa en la que se identifican los participantes, los sujetos interpelados, los propósitos que motorizan la enunciación y la construcción de un relato.



La comprensión de su instancia genérica permite abordar un análisis discursivo que articula lo puramente textual con un contexto a partir ciertos indicadores que sitúan la instancia comunicativa.

Las letras de las canciones de *rock* proponen una instancia poética y actúan también como diálogos teatrales o cinematográficos que se hacen voz e impactan en el quehacer del lector-espectador-escucha. Abordadas desde la figuración abstracta y la alegoría o desde el realismo, las líricas están atravesadas por huellas subjetivas que interrogan lo dado como “real”.

Así, la dimensión lírica expone distintos rasgos temáticos, estilísticos y, sobre todo, retóricos que admiten visiones y paradigmas en los relatos. La lírica como concepto contiene una materialidad que permite establecer formaciones discursivas constituidas por un número circunscrito de enunciados. Por ello mismo, es entendida como un acto de discurso que resulta fundamental para comprender el género discursivo en el que se enmarca enunciativamente.

Entre el aislamiento y la huida

Las líricas del *rock* argentino del período 1982-1989 tematizaban una libertad con intenciones menos universalistas, empleando un tono de orden individual y apelando a tensiones particulares. Ante esto, la enunciación del *yo* designaba y exponía a quien hacía uso de la posibilidad de revelar su visión del mundo y el entorno verbal. El *yo* funcionaba como un punto de partida para vertebrar el discurso y, destacando a Émile Benveniste (1967), resaltar el sujeto de la enunciación que se autodesigna por medio de modalizaciones y aspectos valorativos.

El empleo de la primera persona que presentaban las líricas se definía en relación con un otro que oficiaba de enemigo o de adversario sustentador de una práctica de vida dependiente y esquemática que se opone a la centralidad libertaria. Frente a

esto, el enfrentamiento se dio en virtud de la hegemonía democrática existente vinculada con jerarquías políticas, convencionalismos sociales provenientes de otras décadas, presión económica y la presencia concreta de una cultura *rock* cada vez más masiva y mediatizada.

El ejercicio discursivo del *yo* instalaba a un hablante como sujeto de la enunciación y como conductor del discurso, subyacente a todo enunciado. Por esto mismo, en tiempos democráticos las letras de *rock* argentino se caracterizaron por plantear una profundización del *yo* como punto referente, a diferencia de décadas anteriores en las que se pensaba en términos de lo colectivo y en utopías de cambio que involucraban al *nosotros*.

De acuerdo con Berti, las letras de la transición democrática presentaban un fuerte contenido autónomo (predominancia discursiva del *yo*, sobre todo) que se diferenciaba de los conceptos que pregonaban la finalización de las ideologías y se relacionaban con una especie de resistencia pasiva de las masas frente a una “socialización estupidizante” en términos de Jean Baudrillard (1994). Del mismo modo, Gilles Lipovetsky advierte (1993) una trama de personalización durante la década del 80 que obligó a una mutación en el hacer y en el querer de las sociedades. Por consiguiente, cobró relevancia el deseo de expresión y de expansión del *yo*, es decir, de una búsqueda de identidad que motivaba acciones sociales e individuales.

En este sentido, el contenido lírico de las letras del *rock* argentino de los 80 se sirvió de este antecedente global y, a su modo, problematizó la vida en democracia en función de las experiencias juveniles y el marco del proceso de restauración de derechos individuales y sociales. Los jóvenes de la década del 80 adoptaron modalidades específicas disímiles que invertían los roles, con el fin de enfrentar posturas rígidas provenientes del autoritarismo dictatorial: frente a la solemnidad y la disciplina,

se ofrecía espontaneidad, desobediencia y atrevimiento en temas eróticos y en temáticas de género (aceptación y visibilidad de las comunidades gays, por ejemplo).

El espacio de la individualidad, ¿una clave posmoderna?

Tras el advenimiento democrático, las estrategias enunciativas de las líricas se vincularon con formas alegóricas, irónicas y sarcásticas enlazadas con un discurso fragmentario de la cotidianeidad. En paralelo con esta situación controvertida, el *rock* argentino forjó un territorio suburbano y periférico que acuñó a una gran parte del *rock* masivo de la democracia. Así, la corriente alternativa del *rock* argentino predemocrático se conformó como una usina cultural que planteó de una manera distinta el consumo del *rock*.

En consonancia, las líricas analizadas que integran este trabajo sirven para exponer de un modo exploratorio un área temática y una consideración de debate particular. A partir de ello, las cuatro canciones escogidas fueron publicadas por agrupaciones de *rock-pop* argentino que se encontraban en un tránsito de éxito y desarrollaban un alcance muy positivo en lo que se refiere a la circulación de la música en los medios de comunicación. Por esto mismo, cabe aclarar, también, que la cultura *rock* argentina se encontraba en un pico de comercialización muy relevante e inédita para su historia, tanto desde la perspectiva de la exportación a otros países como de su presencia en los diferentes recintos del país.

De este modo, los conceptos y los saberes de la libertad fueron reconfigurados en relación directa con la finalización de las dictaduras militares en Latinoamérica. Se comenzó a hablar así de una clave posmoderna que devino en un giro cultural y social polémico en el mundo occidental (incluyendo la cultura pop cinematográfica, musical y teatral que comenzaba a ensamblarse con las perspectivas de una nueva democracia).

La comprensión de lo posmoderno consistió en correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denominó sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación o capitalismo multinacional.

Lo posmoderno comenzó entonces a desempeñarse en oposición a los proyectos políticos-ideológicos y en vínculo directo con cierto nihilismo filosófico. A partir de esta sensibilidad se afirmaron identidades parciales o fragmentarias anteriormente acalladas, se debilitaron las nociones en torno a los antagonismos de clase y la organicidad de la sociedad:

Fueron posmodernos los relatos breves y ‘menores’, en contraposición a las grandes narraciones de la modernidad. Fueron posmodernas las películas y las novelas un tanto deshinchadas que mezclaban y parodiaban géneros literarios, a la vez que renunciaban a las rupturas abismales de las vanguardias. (Pujol & Satas, 2002, pp. 267-268).

Frente a esto, los músicos de *rock-pop* argentino no mostraban intenciones de rendirle tributo al pasado y pretendían integrarse a la cultura de masas, con las ventajas y los problemas del caso. Como sostiene Sergio Pujol (2007), la fragmentación estilística de la juventud y la irrupción del *punk* como factor determinante para conmocionar las recepciones sobre buena o mala música produjeron un dilema de raigambre posmodernista: «si bien algunos autores consideran que la cultura de los 60 es el principio de la posmodernidad, solo en los 80, y el fragor de los acelerados cambios políticos y económicos del mundo, el debate irrumpe con toda su fuerza». (p. 139).

Siguiendo esta línea, la cultura *rock* argentina incorporó materiales posmodernos durante dicha década con el objeto de revisar, reactualizar o revitalizar procesos de la industria cultural. De esta manera, también se proliferó un debilitamiento de



intencionalidades de protesta, demanda o reyerta contra el sistema o lo sistémico en dimensiones colectivas. No obstante, es posible advertir una construcción discursiva que postulaba una definición del joven, trazada a partir de las coordenadas de la transición democrática y que valoraba así un costado político cotidiano e individual.

Es posible comprender entonces que las líricas del *rock-pop* argentino manifestaban una disposición contracultural muy propia del espacio del *rock*, certificada a partir de una actitud y práctica distintiva, y agrupada en virtud de lecturas, posturas, pequeñas rebeliones y afrentas contra un sistema o una estructura conservadora.

Análisis de las líricas

Las cuatro líricas que se exponen en este artículo presentan un abordaje individual y hedonista de la libertad, entendida como un espacio de escape o de reclusión, según las circunstancias. Las letras abordan una temática de libertad desde dos matrices fundamentales: una noción negativa e irónica de estancamiento y de inmovilización, por un lado, y de voluntad de huida y escape, por otro.

En este sentido, las líricas configuran una noción individual de libertad en vínculo directo con una identidad juvenil atravesada por prácticas sociales y actitudes de transformación en democracia. Teniendo en cuenta esto, este apartado particular funciona como base fundamental de la mencionada tesis doctoral porque articula una discursividad temática en torno a la presencia del individualismo y el ideario de fuga o escape de un orden social. En lo que refiere a este artículo, se expondrán cuatro líricas con el objeto de dar cuenta del registro de investigación. Las mismas se detallan a continuación:

1. “Foto de una jaula”, del grupo Sueter, destaca una situación de encierro y desgano que expone un relato de tránsito y de introspección en crisis de libertad.
2. “Espirales”, de la banda Don Cornelio, se encuentra atravesada, desde su estructura enunciativa y metafórica, por una intensidad y una urgencia que destaca un estado de libertad condicionada en zonas urbanas.
3. “Prófugos”, de los populares Soda Stereo, aborda connivencias plurales en torno a la búsqueda de libertad, pero también remarca una inclinación de individualidad en la enunciación de la huida y el escape.
4. “Soy donde voy”, de los también reconocidos GIT, expone las oportunidades de liberación en términos de viaje y escape individual ante la sociedad alienante y urbana.

Libre o dentro de una jaula

“Fotos de una jaula” es la octava pista del tercer álbum de Sueter, *20 caras bonitas*, editado en 1985 y producido por Charly García. El disco es quizás el más exitoso de la banda por la alta rotación de canciones que generó, entre las cuales se conocen “El anda diciendo”, “Vía México” y “Jugo de tomate frío”, *cover* de Manal, una de las bandas pioneras del *rock* argentino.

La canción en cuestión presenta a un enunciador principal que destaca una situación de encierro y desgano. A partir de esa perspectiva, el hablante expone una instancia de desplazamiento de tránsito, desde un movimiento callejero, en busca de un amparo que permita invisibilizarlo: «día, explota ya el día. Y yo estoy caminando, buscando un refugio donde estar y poder gritar “ausente”».

De este modo, para el protagonista, el día no comienza de una manera habitual, sino estalla de un modo inmediato y atormentador (*día, explota ya el día*). Este comienzo denota un escenario de calvario y presenta, a su vez, una situación que genera cierto espacio de confortabilidad. La construcción del discurso que precisa al hablante se muestra de una forma doblegada y con poca importancia con respecto a lo que sucede alrededor. El único momento de romanticismo o sentimentalismo se destaca en el enunciado que aproxima a la segunda persona: «delirar

sentado en una silla e irme al fracaso. Yo sólo quiero verte sonreír porque algo tengo en claro...».

El *yo* de la lírica se encuentra en la quietud y habla desde la primera persona. Ahogado en una construcción de libertad que no percibe y en una defensa que estaría puesta en la ilusión (en el hecho de delirar). El fracaso, por tanto, parece vincularse con su cotidianeidad. En esta instancia, el hablante destaca la importancia de tener cierta cercanía con su destinatario e interlocutor, pero a fin de cuentas desvela el motivo de su claridad o su iluminación en la siguiente estrofa. Y lo hace de una manera irónica, que se separa de la escena romántica que le postuló a su interlocutor: «libre, quiero estar libre, recorrerlo todo o mirarlo en la televisión».

La libertad se presenta de una manera dual, entonces: se la encuentra a partir del recorrido (quizás a partir del trazo del camino o la huida) y se la celebra desde un lugar impasible y pasatista como el de la televisión, en el que el recorrido es mediatizado y construido enajenadamente. El ideario de lo *libre*, además, se muestra como un trofeo que permite separarse de otro que vive con intensidad sus valores y luchas. La libertad remarca una constancia de escape y se torna como valor que debe permitir una independencia en el accionar: «huyo, si me gritás yo huyo. No creo en tu pelea, yo solo quiero libertad hasta para escaparme».

En esta estrofa, el destinatario se encuentra construido de otro modo, debido a que no expone una situación positiva y de alegría. El interlocutor que se postula podría diferir de la segunda persona destacada anteriormente (enunciada desde la afectuosidad) y, por esto mismo, se articula un discurso de tintes negativos, que no logra motivar a la primera persona. Este receptor actual se identifica con un espacio de reclamo y violencia (*huyo, si me gritás yo huyo*), pero también se vincula con cierta simulación y fingimiento (*no creo en tu pelea*).

En virtud de ello, el hablante propone una estrategia de individualidad que se separa aún más del

romanticismo recreado en el enunciado previo y destaca una situación de soledad buscada en la que se desata y relaja. La libertad es construida como una significación primordial y un bien de utilidad para resguardar inclusive en etapas de evasión o naufragio: «quiero hacer lo que yo quiero, ser nada de nada, tirado todo el día, imaginarme fuera para todos».

En consecuencia, la historia subraya una construcción de libertad individual, en función de un desinvolvemento independiente, que evite ataduras y compañías. Es decir, un acto en el cual es posible establecer una instancia de quietud y alejamiento, y también una opción de vida para evadirse de conflictos y nociones activas movilizantes. La libertad, de este modo, puede congrega nociones de pereza e imaginación con un único propósito: tomar decisiones sin ninguna consideración sobre las consecuencias.

En sintonía con esto, el hablante procura sentirse *libre* para encontrar refugio, para huir de cualquier situación o para evitar la memoria. En este sentido, el desencanto y la despreocupación propia se enlaza también con un fuerte individualismo que roza cierta crueldad: «libre, olvidarme del pasado, estar obsesionado por la maldad y la estupidez».

En simultáneo, el hablante lleva al límite su concepción de libertad, tematizada desde el reiterado individualismo, con muestras llanas de decisiones personales y exceso de sarcasmo: «siempre ser dueño de mi tiempo para suicidarme o para espiarte cuando te cambies o adorarte un poquito». La construcción de libertad se resuelve desde una situación que torna circular la independencia y que muestra opciones de encierro en un marco de fraguada libertad: «libre o dentro de una jaula, libre todo el tiempo, ya así cuando quiera, así cuando quiera llegar el fin».

La libertad funciona como acto para escapar y también para mirar la televisión. Es una libertad múltiple que, sin embargo, no parece sentirse de un



modo completo porque no se puede evitar la presencia de la *jaula* que agrupa a todos los sujetos. Por ende, la libertad está vista desde una perspectiva irónica y distanciada: el *yo* de la lírica solicita libertad, desea estar libre, pero no cree en esa libertad y la construye de una manera condicionada y conclusiva.

Me veo en la jaula

La agrupación Don Cornelio y La Zona grabó su primer disco de título homónimo en el año 1987, bajo la producción de Andrés Calamaro. Si bien es una banda que duró solo tres años, vale decir que alcanzaron el éxito y la repercusión radial gracias a la difusión del tema “Ella vendrá” y, en menor medida, por la rotación de “El rosario en el muro”.

La música de Don Cornelio y La Zona se destacó por tener la mixtura de sonidos *new wave* y aplicaciones estéticas propias del *post-punk* reinante en las escenas inglesa y estadounidense. Las instrumentaciones, por su parte, demostraban situaciones musicalmente sombrías y proponían líricas endebles que se apropiaban de un clima de época incierto y desengañado.

En 1988 editaron su segundo álbum, titulado *Patria o muerte*, y se renombraron como grupo, denominándose simplemente Don Cornelio (dejando “la zona” oculta en el tiempo). Esta obra posicionó a la banda y también significó la conclusión de su breve historia. El disco abordaba enunciaciones urbanas (lindantes con la metáfora y las interrupciones literarias) y sostenía un *rock* eléctrico, visceral y de complejidad sonora.

De acuerdo con las consideraciones de la crítica especializada en el *rock* vernáculo, el disco simbolizó un ataúd para las canciones con estribillos pegadizos y populares propios de las bandas pop o *post-punk* del *rock* argentino de los 80. De hecho, tanto el primer disco de Don Cornelio como el segundo manifiestan con naturalidad el dramatismo y la inquietante algarabía conseguida por el advenimiento democrático.

Este material provocó un corte en la escalada comercial y de proposiciónailable postulada por Don Cornelio. El concepto y el título del segundo disco expusieron una vanguardia de provocación e ironía en un contexto posdictatorial y de democracia restringida o de baja intensidad.

En este sentido, “Espirales” es la lírica que da inicio al disco *Patria o muerte* y que se encuentra atravesada, desde su estructura enunciativa y metafórica, por un contexto intenso o, por lo menos, urgente. En consecuencia, la elección intencional y su análisis aproximativo-exploratorio se configuran a partir de las nociones complejas de libertad o de liberación que propone la canción.

“Espirales” señala una lejanía desde sus inicios, que se marca en el tiempo y que plantea una inquietud en torno a una acción que se aprecia cotidiana e insignificante. Así, se prevé una sensación negativa en esa acción que se advierte desde la menudencia porque promueve una negativa que vincula los sentimientos con una instancia deficiente, insatisfactoria y descontenta: «hace tanto tiempo que quiero llegar a tocarme la cabeza sin sentirme mal».

En la enunciación siguiente, asimismo, el hablante expone un panorama ciertamente desesperanzador. La consideración sobre la jaula se postula desde un rigor penoso que arrastra al *yo* de la lírica y lo hunde en su propia carencia, en sus sentimientos más íntimos y en sus temores más primales: «me veo en la jaula, miedo animal de seguir acá, en la calle».

La continuidad, entonces, se vincula con una presencia que se amplifica al aclararla, debido a que el adverbio de lugar (*acá*) señala un espacio particular (*la calle*) que en la escena podría significar un sitio de ambivalencias negativas: (*miedo... acá... calle*). La lejanía que se plantea en el inicio de la lírica (*hace tiempo*) se contrapone o, al menos, se interpone a una cercanía presencial, identificada con un escape, un punto de huida o un foco de evasión. En este aspecto, el hablante subraya una rotura y un lugar que desplaza los objetos hacia el

vacío o directamente hacia el piso. Si bien la salida es cercana, no hay objetos que puedan acompañar, pues lo material que podría atesorarse está abandonado, quebrantado, sin significación: «está cerca la salida. Están rotos los bolsillos. Estoy dentro de ese brillo que me llevará...».

Sin embargo, no se advierten impedimentos para el yo enunciador porque se verifica una particularidad que lo podría conducir a esa salida o que, entre tanto, podría llevarlo a algún sitio incierto y sin relato. No se destaca el lugar de destino; no obstante, los puntos suspensivos permiten instaurar una idea de continuidad que debe ser completada y considerada por el lector-escucha-espectador que entiende esa lírica como un camino de construcción, de comunicación y de acompañamiento.

Ante esto, conviene resaltar que el tiempo verbal en presente juega un rol fundamental en esta estrofa porque se marca un desplazamiento que vierte tres aspectos correspondientes: existe un lugar que *está* cerca, luego hay bolsillos que *están* rotos y un hablante que *está* envuelto y atemperado por algún tipo de centelleo: *estoy* dentro de ese brillo que me llevará. El movimiento, por tanto, expresa tres estados (*está, están, estoy*) y el escenario se conmueve a partir de un presente con incidencia subjetiva y cercana.

El hablante se muestra activo en este aspecto y toma un rol fundamental que lo muestra desde un lugar de dador imperativo. Así, la lírica toma un tenor connotativo que plantea un campo semántico de artesanía que parecería demandar un escenario aislado y de creación imaginaria en comparación con aquel yo enjaulado, con miedo y cercano a la salida: «voy a repartir entre las manos de marfil piezas de arcilla que pulí. Vamos, espirales, reventemos como un cono».

El hecho de pulir y de trabajar la arcilla atraviesa un simbolismo de artesanía (hasta originaria) y una actividad sobresaliente por parte del hablante.

Sobre todo, desde la arenga que indica una marcha y una detonación en plural: «vamos, espirales, reventemos como un cono». El camino es de destrucción porque se pule y se reparten piezas con el objeto de reventar (estallar, inmolar, detonar). La forma de esa explosión o de ese reventar coincide con la representación de un cono, pero también de un espiral (o de los espirales, para ser específicos). Los espirales, por consiguiente, destacan un profundo estallido que desde el aire revienta y se encona: se podría advertir una curva que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto y se aleja más en cada una de ellas: «hace tanto frío para respirar. Si me suelto la cabeza romperé a brillar».

En la primera estrofa se postulaba un espacio de lejanía que en el actual caso se modifica y confiesa un estado de opresión que no permite vivir y que se muestra imperturbable para el cuerpo humano: «hace tanto frío para respirar». En este detalle, se unifican las anteriores estrofas y se retoma la obsesión sensible que impide tocar la cabeza, aunque en esta instancia se intenta quitar la misma del cuerpo y sucumbir ante ese brillo desconocido que tanto anhela el yo de la lírica. El acto es de especulación y también propone una expresión de deseo: «si me suelto la cabeza, romperé a brillar».

Igualmente, se verifica una creencia que se efectiviza a partir del deseo de escape que no retoma esa cercanía planteada en la segunda estrofa, sino que confía en el recuerdo de otro ser o en la imagen que brindan los propios ojos de ese interlocutor que parece no estar en la situación de enunciación: «creo que mi amiga tiene cielo en los ojos. Si vuelo hacia adentro, llegaré al mar».

Dicha amistad se promueve a partir de la lectura de ojos y de la intención de ver reflejados los componentes visibles del espacio en los ojos de otra persona. Ese impacto conmueve al hablante de un modo particular, lo empuja a volar, a incluirse en el interior del otro y alcanzar un acto de inmersión.



El mar, tanto como el cielo, el brillo, los ojos y el vuelo, se erigen conceptualmente desde un lugar positivo y ansiado. La algarabía de la perfección, por cierto, se exhibe a partir de esas tematizaciones en la propia calle y en las jaulas que atormentan al hablante. Los espirales, en tanto, podrían exaltar la conexión con ese bienestar celestino-libertario que pretende contactar el yo de la lírica: al reventar, estalla, se encona y entabla relación con un cielo que, por lo pronto, puede advertir en los ojos de otro ser.

¿Cómo podremos sobrevivir?

La canción “Prófugos” está ubicada como tercera pista del recordado y exitoso tercer disco de Soda Stereo: *Signos*. El álbum patentó el alcance masivo del grupo y profundizó su éxito a nivel latinoamericano tras la circulación de distintos clásicos históricos del *rock* argentino: “Persiana americana”, “Signos”, “El rito”, “No existes” y “Prófugos”. En esta última canción, se manifiesta una mutación de Soda Stereo como estela artística, puesto que se aparta del optimismo divertido planteado en “Dietético”, la otra lírica de la banda que integra el corpus analítico de este trabajo doctoral. De este modo, se asesta una cara distintiva en plena democracia y un despliegue de orientación nihilista, de poética sórdida y escapista.

A partir de ello, la lírica aborda connivencias plurales en torno a la búsqueda de libertad, pero se remarca la individualidad en el momento de reafirmar un estado de seguridad y de escape. La huida parece apreciar un sentido y el amor, entendido como estado de ensoñación y de sostenimiento, ofrece una presencia relevante para la búsqueda de libertad. La complicidad, por ello mismo, parece reforzar levemente una unidad: «somos cómplices los dos. Al menos, sé que huyo porque amo. Necesito distensión. Estar así despierto es un delirio de condenados».

Frente a esto, el hablante vivencia un presente de tensión, de agotamiento, de nocturnidad o de insomnio que provoca preocupaciones. Sobre este

punto, y como efecto secundario, el acto de agotamiento que muestra el hablante rescata un todo que, como acto de destrucción, anuncia una predilección por el despego y desagrado: «como un efecto residual, yo siempre tomaré el desvío. Tus ojos nunca mentirán, pero ese ruido blanco es una alarma en mis oídos».

El locutor demuestra confianza en su interlocutor, y subraya así que la persecución de libertad los incumbe a ambos, aunque solo uno parezca estar dispuesto a escapar de una realidad abrasiva y amenazante: «yo siempre tomaré el desvío». Del mismo modo, el interlocutor es postulado de un modo creíble e inocente que, no obstante, no logra abstraer al yo de la lírica, que sufre y padece las alarmas de la vida cotidiana: «pero ese ruido blanco es una alarma en mis oídos».

Por esta razón, en el estribillo se remarca un reproche en función de la persecución de la libertad en la huida, en la ausencia de afecto y en el destino desertor. El interlocutor propone, posiblemente, una instancia más sedentaria que no conforma ni reconforta al locutor: «no seas tan cruel, no busques más pretextos. Siempre seremos prófugos».

En consecuencia, la lírica toma un viraje luego de este reclamo porque se aplica una idea de convencimiento por sobre el interlocutor. La estrategia discursiva aborda una instancia argumentativa y el hablante, que en distintos momentos se expone desde una instancia de individualidad, apela a la complicidad del plural como demostración enloquecedora: «no tenemos dónde ir, somos como un área devastada. Carreteras sin sentido, Religiones sin motivo: ¿cómo podremos sobrevivir?»

El yo emplea la figura del *nosotros* para exagerar o remarcar la situación de huida. Así, la mirada se torna extrema y la libertad se expone solo a partir de la huida que, pese a las esperanzas, se vuelve cada vez más imposible: «no tenemos dónde ir, somos como un área devastada».

Los enunciados son certeros y asertivos: se refuerza la falta de perspectiva tras pensar en huir y reconocer la imposibilidad de ejercer dicho escape: «no tenemos dónde ir»; y se señala también la inviabilidad de un camino práctico o de fe que pueda reconfigurar un sentido o motivo: «carreteras sin sentido, religiones sin motivo». Continuando esta idea, el último enunciado concluye en un interrogante que persuade directamente al interlocutor, luego de la argumentación apocalíptica y quizás enloquecedora: «¿cómo podremos sobrevivir?».

Bajo un cielo tan igual

GIT fue un grupo formado en 1984 e integrado por tres artistas de amplio recorrido en el *rock* argentino: Alfredo Toth, Pablo Guyot y Willi Iturri. Si bien estos músicos ya eran reconocidos en la escena local, la conformación de trío la efectuaron al participar como banda estable de Raúl Porchetto durante los años 1979 y 1982 y de Charly García durante el período 1983-1984.

El disco debut de GIT, titulado con el nombre de la banda, fue producido por García y también se editó en 1984. La placa contenía canciones que obtuvieron una alta rotación en las radios y bailes de la época, entre las que se destacaban “La calle es su lugar (Ana)”, “Acaba de nacer” y “Viento loco”.

El segundo álbum, denominado *GIT Volumen 2*, fue publicado en 1985 y producido por el exlíder de la banda Arco Iris, Gustavo Santaolalla. El disco fue uno de los más reconocidos de la agrupación porque simbolizó el puntapié inicial para que GIT comenzara a tener un alcance masivo en la totalidad del país y en otros de Latinoamérica. El material, también conocido como “el álbum negro de GIT”, alcanzó cifras altas en ventas a partir de la inclusión de dos canciones clásicas de la banda: “Siempre fuiste mi amor” y “Aire de todos”.

La canción “Soy donde voy” es la última pieza de *GIT Volumen 2*. La lírica presenta a una primera persona que se posiciona como la principal referencia

y una segunda persona que es postulada como un receptor válido para postular deseos. En función de ello, la deixis personal comparte un congruente compartimento con el indicio de deixis espacial (*allá*) y temporal (*hoy*). Se advierte así un hablante que se muestra de un modo dinámico e inquieto, con intenciones de ejercer su libertad en movimiento, exhibiendo su voluntad de expresión y de alcanzar al máximo el empleo de la independencia: «abriendo puertas y saltando para allá. Lleno de tanto aire y tanto que contar. Y quise más, más que respirar. Quise tantas cosas más».

Sobre este punto, la aplicación del movimiento persiste y anuncia una construcción de hablante preocupado por reafirmar su autonomía y exponer su ambición. La irreverencia está vinculada con la urgencia y la voluntad de estar en movimiento con el propósito de poner en acción el cuerpo: «abriendo puertas y saltando para allá». En consecuencia, la estrategia discursiva expone a un hablante que exagera sus posibilidades y sus intenciones de vida: «lleno de aire y tanto que contar». Asimismo, se resalta un atrevimiento preponderante que exhibe ambiciones y deseos en pos de la concreción de los desplazamientos: «pinté mi cara y seca, y canto y lo demás. Crucé Bolivia y fui al polo a patinar. Y quise más, más que nada más. Quise tantas cosas más».

De esta manera, el hablante remarca que su existencia se confirma en el camino y su puesta en libertad se vincula con el tránsito y el proceso de exponer su independencia en cada lugar que visita o que espera visitar: «crucé Bolivia y fui al polo». Del mismo modo, se reitera la exposición de una individualidad anhelosa, que se configura a partir de un andar propio, de despliegue particular y de conocimiento privativo: «soy donde voy. Voy como voy. Soy donde estoy. Hoy donde hoy».

La referencia temporal, a partir de ello, muestra un presente cambiante (*hoy donde hoy*) y las posibilidades manifiestan una igualdad de condiciones en que no aprecia diferencias: la libertad se muestra a la



guarda de un viaje o un nuevo desplazamiento (*voy como voy*): «libertad pronto bajo un cielo tan igual. Que de aburrido solo quise caminar. Y quise más, más, si mucho más. Solo quise tantas cosas más».

El desplazamiento, por tanto, aplica una idea de sorpresa y también de actualidad y vigencia. La libertad es construida como una necesidad en un universo que no es cambiante, sino modificable a partir de las decisiones de los propios sujetos (*libertad bajo un cielo tan igual*). El hablante parece no encontrar disfrute en la quietud y por esto mismo sale del aburrimiento en el camino, en el andar, pretendiendo alcanzar un máximo de destinos (*que de aburrido solo quise caminar*): «nunca podrás creer a dónde estoy. No te imaginas de a dónde soy».

En la última estrofa, el locutor refiere directamente a su interlocutor, utilizando una estrategia para convencerlo, para generar un incentivo y una estimulación de viaje. Por esta razón, se expone una definición del quehacer individualista al recalcar la imposibilidad de imaginar en conjunto lo que puede hacer o ser ese otro. En este sentido, es posible pensar que el hablante busca afectar al receptor desde la determinación de un desconcierto y a partir de una indomable puesta en común de la búsqueda libertaria.

A modo de balance

Tomando en consideración el espectro temático del *rock*, algunas intencionalidades presentes en estas líricas se relacionan con cierta poética de escape en la soledad y en la introspección. De esta manera se describen estados y características que ponen en crisis la situación de los jóvenes y dan cuenta del lugar cultural de *rock* como contenedor y generador de espacios de debate.

A raíz de ello, en estas líricas la libertad se configura como una temática que genera inquietudes sobre el proceso de aislamiento generado por las distribuciones sociales y los nuevos ejes rectores de

la vida: los medios de comunicación, la expansión de la psicología, del trabajo a domicilio y la privatización de las acciones colectivas y los consumos.

En función de ello, el individualismo parece bloquear los valores colectivos y forjar una crisis vinculada a la consumación del placer y la satisfacción, relativizando la moral, los aspectos político-partidarios y los convencionalismos. De este modo, es posible advertir una práctica que aparta las concepciones filosóficas integrales y que intenta problematizar y comprender el mundo, el hombre y la existencia. (Scatolini, 2011).

La postulación de la libertad implica entonces una voluntad de huir, tanto de las moralidades modernas como del adiestramiento y la disciplina. En este aspecto, si bien la situación provocada en tiempos de democracia no era distinta a la esbozada por las músicas y las líricas del movimiento *rock* durante la década del 60 o del 70, es posible apreciar una noción de abordaje articulada a partir de opciones discursivas yuxtapuestas y fragmentarias, que no manifiestan intenciones de narrar historias magníficas o grandilocuentes.

Por ello mismo, las líricas expuestas plantean dos cuestiones fundamentales: por un lado, una noción de encierro (de resignación y de resistencia, según los casos) y por otro, una voluntad de huida y escape hacia otras realidades. De este modo, se configuran inscripciones discursivas de orden individual, que postulan un nuevo código juvenil y también una actitud de transformación en relación con el propio quehacer del *rock-pop* argentino.

En este sentido, las letras construyen una discursividad de tensión con ciertas prácticas de los ciudadanos y de los jóvenes en particular en un marco democrático. Por esta razón, es posible señalar que el eje del individualismo profundiza un aspecto distintivo en las líricas, puesto que vincula los alcances del placer y la satisfacción en virtud de problematizaciones que intentan comprender la vida

urbana y la cotidianeidad juvenil. Así, las modificaciones discursivas propuestas habilitan un campo de disputa con características de fuga y/o escape a través de exploraciones extrovertidas e introvertidas. Del mismo modo, el empleo del *nosotros* y la noción de grupo o colectivo sirve a los efectos de condensar una persecución de libertad acompañada, pero también cercenada. Por tanto, la procuración de una mayor autonomía y de la estimada independencia es articulada desde la individualidad y desde lo colectivo con un objetivo muchas veces desalentador y agonizante. En este aspecto, se pueden visualizar palabras con una carga valorativa negativa o, en tal caso, inquietante: *fracaso, miedo, sombra, soledad, tedio, condenados*.

Siguiendo esta línea, las letras analizadas también exponen una crítica hacia la fosilización de vida, pero asimismo dan cuenta de las posibilidades de permanecer en un espacio de quietud y estancamiento aún en un contexto de posibilidades libertarias. Por consiguiente, cobra relevancia el rol de los aspectos de la intimidad como tópico que profundiza aún más la derivación de la libertad aislada y/o encerrada. Se manifiestan entonces estados y características que generan inquietudes sobre el proceso de aislamiento generado por las distribuciones sociales y los nuevos ejes rectores de la vida: los medios de comunicación y los consumos masivos (“Fotos de una jaula”, de Sueter), la privatización de las acciones colectivas (“Espirales”, de Don Cornelio y La Zona) y las secuencias circulares del encierro en una sociedad posdictatorial (“Enjaulados”, de Fricción).

En consonancia, también se advierte un discurso alineado a un diagrama de recambio que planifica la propia vida desde la individualidad y las corporalidades específicas como objetivo de despliegue en sociedad. Así, de esta vertiente se articulan dos temáticas de libertad relacionadas, por un lado, con una poética de esperanza resistente y también en estado de alerta. Del mismo modo, se subraya una enunciación exploratoria que intenta alcanzar renovadas

introspecciones, ubicar otras conmociones (“Soy donde voy”, de GIT) y advertir también nociones de abandono y huida (“Prófugos”, de Soda Stereo).

Retomando lo trabajado por Oscar Blanco (2012), es posible señalar que en las líricas predomina un resabio de la instancia contracultural del *hippismo* del *rock* argentino. La subjetividad se sostiene en una línea de fuga, un escape y una huida del sistema que denunciaba una modulación paralela y motivaba también ciertas alternativas.

Las líricas, por tanto, abren un avance hacia las carreteras, las fronteras y otros confines con el objeto de apreciar las libertades. De esta manera, las modificaciones discursivas propuestas toman tópicos ya utilizados por la cultura *rock* en su consideración global (el amor, el odio, el tedio, la protesta) y se ejerce un empleo primordial de características de fuga y escape en pos de apartarse de las rasgaduras proyectadas en el contexto y conseguir así una mayor autonomía y, también, una contributiva individualidad.

Referencias

- Benveniste, E. (1967). *Problemas de lingüística general II*. España: Siglo XXI Editores.
- Berti, E. (1994). *Rockología, documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Blanco, O. (2012). Un cóctel crítico. Un uso de la ciencia-ficción elaborado por las letras de rock producidas en Argentina. *Revista Iberoamericana*, 78 (238), 277-291.
- Cerati, G., y Alberti, C. (1986). Prófugos [Grabada por Soda Stereo]. En *Signos* [CD]. Buenos Aires, Argentina: Sony Music. (1987).
- Don Cornelio. (1988). *Espirales*. En *Patria o Muerte* [LP]. Argentina: Berlín Records/EMI.
- Git. (1985). Soy donde voy. En *Git volumen 2*. Interdisc.



Lipovetsky, G. (1993). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Pujol, S., y Satas, H. (2002). *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. La Plata: Emecé Editores.

Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock*. Buenos Aires: Editorial Homo-sapiens.

Savaleta, M. (1985). Fotos de una jaula [Grabado por Sueter]. En *20 caras bonitas* [CD]. Interdisc.

Scatolini, J. C. (2011). El pasaje del hombre de la sociedad moderna a la posmoderna. *Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales*, 8.

Secul Giusti, C. E. (2017). *Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock-pop argentino durante el período 1982-1989* [Tesis doctoral]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.