

# EN EL AÑO DE LA FIEBRE

JUAN IGNACIO ELGORRIAGA

**MENEM FIRMO  
LOS INDULTOS**



MEDIOS

**A privatizar, se ha dicho**

licales, peronistas y liberales  
dieron en decir que la...

**PARO VIOLENTO**



Clarín  
VALDRÍA 8.000 MILLONES  
**APROBARON LA  
VENTA DE YPF**

El gobierno, con gran esfuerzo y algunas promesas al sindicalismo, logró...

**Cavallo se  
juega la  
última carta**





# UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Licenciatura en Comunicación Social

Trabajo Integrador Final

## **“En el año de la fiebre.**

Crítica discursiva de *Luzbelito*, la obra maldita de Patricio Rey que hizo de la comunicación contrahegemónica una bandera de masas contra el neoliberalismo”

**ALUMNO** Elgorriaga Juan Ignacio

**LEGAJO** 28697/8

**CORREO ELECTRÓNICO** juanielgorriaga99@gmail.com

**DIRECTOR** Sergio Pujol

**MODALIDAD** Investigación

**ÁREA TEMÁTICA** Comunicación y Arte

Octubre de **2023**

## AGRADECIMIENTOS

A Juan José Becerra, por ayudarme con gran predisposición cada vez que lo necesité a lo largo de la carrera (y este trabajo no fue la excepción).

A mi familia, por bancarme durante todo este extenso proceso en el cual, ellos bien saben, no faltaron dificultades y obstáculos a sobrellevar.

A mis viejos, por alentarme a seguir esta hermosa carrera a pesar de mis inseguridades, y a siempre ir para adelante sin importar lo que digan los demás.

A mis amigos, sostén infaltable para siempre seguir adelante.

A mis compañeros de trabajo, por entenderme en esos días de sobrecarga mental.

A Los Redondos, por siempre abrirme la cabeza a la reflexión y ser una fuente inagotable e inexplicable de motivación, porque como bien dijeron hace un tiempo atrás: *si empiezo a desconfiar de mi suerte estoy perdido, pues tengo ideas cada vez menos atrevidas.*

A Luzbelito, por su insólita y necesaria existencia.

## ÍNDICE

Estado del arte .....	9
Escenario contextual .....	12
Marco teórico-conceptual .....	12
<i>Teoría de los discursos sociales</i> .....	13
<i>Enunciación</i> .....	13
<i>Crítica</i> .....	14
<i>Hegemonía</i> .....	14
<i>Contrahegemonía</i> .....	15
<i>Comunicación alternativa</i> .....	16
<i>Rock como fenómeno sociocultural</i> .....	16
<i>Música como campo de disputa</i> .....	17
Marco metodológico .....	17
PRIMERA PARTE: <i>Risas en el taller del diablo</i> .....	20
Condiciones de Producción .....	20
Neoliberalismo: resumen del surgimiento y expansión de <i>la nueva vulgata planetaria</i> .....	20
La faceta neoliberal en Argentina: el menemismo .....	22
La sociedad del neoliberalismo .....	24
La cultura en tiempos del menemismo .....	25
El rock en tiempos del menemismo .....	26
“Hablar de uno mismo vs. Hablar de los demás” .....	28
El olvido académico del estudio del rock .....	30
Breve repaso por la historia de Los Redondos .....	30
Los Redondos en los ‘90 .....	32
Los Redondos y su conflictiva relación con los medios de comunicación .....	35
Cómo pensar las letras de Patricio Rey .....	36
La juventud rockera en los ‘90 .....	39
SEGUNDA PARTE: <i>Demonio de lengua de oro</i> .....	41
Apuntes sobre los discursos .....	41
El rock como mensaje .....	41
La reconstrucción del discurso menemista .....	42
TERCERA PARTE: <i>Su rocanrol sangra oídos</i> .....	45
Un fenómeno diabólico llamado <i>Luzbelito</i> .....	45
Cómo se gestó el disco .....	45
El mensaje de época .....	47
Su naturaleza diabólica de obra conceptual .....	48

Un rocanrol multifacético .....	49
Un marco conceptual para pensar musicalmente a <i>Luzbelito</i> .....	50
La fusión necesaria entre letra y ritmo .....	50
La voz: un factor determinante .....	52
La voz como instrumento musical .....	52
La voz como cuerpo .....	53
La voz como personaje .....	53
Una mirada analítica a la voz de Solari .....	54
La creación de personajes .....	55
El cuerpo y la puesta en vivo .....	57
La retórica .....	58
La importancia del lenguaje .....	58
La canción como forma de narración .....	60
Las formas musicales empleadas .....	60
La construcción de una situación comunicativa .....	61
El arte de tapa como forma de comunicación .....	62
<b>CUARTA PARTE: <i>Luzbelito está creído que fue el que nació en Belén</i> .....</b>	<b>65</b>
<b>Análisis discursivo .....</b>	<b>65</b>
Un breve repaso sobre la teoría de los discursos .....	65
Apuntes sobre la enunciación y sus modalidades .....	65
La Libertad .....	67
Carga histórica y contexto de década .....	67
<i>Blues de la Libertad</i> .....	67
<i>La dicha no es una cosa alegre</i> .....	71
<i>Mariposa Pontiac - Rock del País</i> .....	77
<i>Luzbelito y las sirenas</i> .....	79
La Democracia .....	80
Carga histórica y contexto de década .....	80
<i>Blues de la Libertad</i> .....	81
<i>Fanfarria del Cabrío</i> .....	83
<i>Rock yugular</i> .....	85
<i>Juguetes perdidos</i> .....	90
El Poder .....	95
Carga histórica y contexto de década .....	95
<i>Cruz Diablo!</i> .....	97
<i>Nuotatori Professionisti</i> .....	100
<i>Fanfarria del cabrío</i> .....	105
<i>Juguetes perdidos</i> .....	106
<b>QUINTA PARTE: <i>Banderas en tu corazón</i> .....</b>	<b>110</b>

<b>Condiciones de Reconocimiento .....</b>	<b>110</b>
<b>Una experiencia contrahegemónica de masas .....</b>	110
<b>Repercusión .....</b>	110
<b>Comunicación alternativa y liberación .....</b>	111
<b>El precio de la contracultura .....</b>	112
<b>La materialización de <i>Luzbelito</i> .....</b>	113
<b>Un mundo redondo y de ricota: una forma de pensar desde nuestras tierras .....</b>	114
<b>SEXTA PARTE: <i>Cuando la noche es más oscuro se viene el día en tu corazón</i> .....</b>	<b>117</b>
<b>Consideraciones finales .....</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA: .....</b>	<b>119</b>
<b>ANEXO: LÍRICAS .....</b>	<b>124</b>

## **Título del TIF**

“**En el año de la fiebre.** Crítica discursiva de Luzbelito, la obra maldita de Patricio Rey que hizo de la comunicación contrahegemónica una bandera de masas contra el neoliberalismo”.

## **Tema de investigación**

Comunicación y discurso en torno a una obra musical y su contexto sociopolítico. La construcción de sentido en torno a las ideas de libertad, democracia y poder en *Luzbelito*, de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en relación al discurso hegemónico de la época. Crítica discursiva de las líricas ricoterías y su representación “maldita” de la década neoliberal.

## **Palabras clave**

Análisis del Discurso – Enunciación - Rock argentino – Crítica – Democracia – Libertad – Poder – Obra conceptual – Luzbelito – Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota – Neoliberalismo

## **Problema**

A través del análisis discursivo de las líricas del disco, de la obra conceptual en su conjunto y su diálogo con el semblante de la banda y la época neoliberal de los años '90, se buscará responder el siguiente interrogante: ¿Cuál es el discurso que construye Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, en *Luzbelito*, en torno a las nociones de libertad, democracia y poder y cómo puede asociarse a una experiencia masiva de comunicación alternativa y contrahegemónica en torno a la hegemonía neoliberal de la época?

## **Introducción**

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1976-2001) fue una banda de rock surgida en la ciudad de La Plata, que marcó una etapa cúlmine y dejó su huella imborrable en la historia del género con cada uno de sus discos de estudio y la mística que logró construir en torno al conjunto comandado por Carlos “Indio” Solari y Eduardo “Skay” Beilinson.

Durante sus 25 años de actividad, la banda lanzó un total de 10 discos, y cada uno con su impronta y su repercusión en la memoria colectiva fueron construyendo en conjunto una discografía de alta calidad y con un profundo contenido político y contestatario. Sin embargo, hubo un álbum que logró marcar un hito tanto por su calidad musical, como por su innovación lírico-ideológica y la polémica que generó en torno a su narrativa respecto a la época turbulenta que se atravesaba: *Luzbelito* (1996). Publicado exactamente a la mitad de la década que en términos históricos finalizaría con la crisis del 2001, fue un antes y un después para la banda, para la situación sociopolítica y para el rock argentino.

Situándonos un poco en el contexto que abordaremos, Argentina se encontraba transitando la mitad de una de las décadas más turbulentas y particulares de su historia: Carlos Saúl Menem asumía recientemente su segunda presidencia, y se transitaba la etapa del *1 a 1* y la *pizza con champagne*.

A nivel musical, se estaba profundizando una revolución iniciada décadas atrás: la utilización de la música como canalizadora de protestas socioculturales. En Argentina, un sector particular del rock se oponía al poder político, a las desigualdades sociales y a la hegemonía política, de forma clara y contundente, y en contextos así Los Redondos nunca se destacaron por ser indiferentes.

### **Objetivos generales y específicos**

En tanto objetivo general, señalo la importancia de desentramar el discurso que construye Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en *Luzbelito* en torno a las nociones de libertad, democracia y poder, desarrollando su relación discursiva con el neoliberalismo menemista.

En pocas palabras, motiva este tema de investigación la aspiración de demostrar el potencial histórico de este material para llevar a cabo un análisis en materia discursiva y crítica, considerándolo un recorte fundamental de la historia reciente de nuestro país.

En tanto objetivos específicos, señalo la necesidad de acercarme a una interpretación del trasfondo sociopolítico de las líricas del disco, logrando asociar a *Luzbelito* como una experiencia de comunicación alternativa y contrahegemónica de masas ante la hegemonía neoliberal. A su vez, identificar la construcción artística-comunicacional del disco como obra conceptual, e indagar sobre cómo refleja la época a través de un mensaje lírico-poético “demoníaco”. Por último, analizar el entramado musical y las características sonoras del disco, como arista fundamental que carga de sentido a *Luzbelito* y complementan su fuerza discursiva.

## Estado del arte

Es importante empezar aclarando que no existe material teórico que se haya encargado de abordar específica y rigurosamente mi objeto de estudio, sino que existen abundantes fuentes que han trabajado de forma general tanto a la época como a la banda, y en ese análisis han incurrido en el tema, con variada rigurosidad. Teniendo en cuenta esto, creo necesario mencionar la siguiente selección:

En primera instancia, el libro *Recuerdos que mienten un poco* (2019), el cual recolecta las memorias del Indio Solari a través de largas conversaciones con el periodista Marcelo Figueras. Su punto en particular para el tema en cuestión es que aborda cada uno de los discos de la banda, y en detalle, además, cada una de las canciones que los componen. En el caso de *Luzbelito*, fue fundamental la información que brinda Solari para inspirarme a imaginar un tema que pueda relacionarse con el campo de la comunicación, ya que otorga un acercamiento al significado del material, pero sin ser determinante, dejando lugar a la indagación.

Se destaca, además, la presencia de información de primera mano acerca de cómo se auto percibía la banda y su líder en ese momento histórico, y por otro, cómo se gestó el disco en la mente del Indio.

“El discurso de la prensa es que los artistas siempre ocultan algo”<sup>1</sup>, afirma Solari (p. 328), haciendo referencia a la hostilidad que atravesaba Patricio Rey en su relación con los medios, además del aura misteriosa que se había construido en torno a sus canciones y su sentimiento ritualista, lo cual les valió ser catalogadas como “incomprensibles” por los sectores de poder y la opinión pública: “Los que dicen que las letras son incomprensibles son los que, precisamente, no quieren que nadie las comprenda” (p. 331)<sup>2</sup>.

Por otra parte, es valioso tener en cuenta la importancia de la postura de la banda para entender el motivo de este trabajo de investigación: se percibían tras el objetivo de “intervenir la cultura” como forma de confrontación (Solari, 2019). En ese sentido, *Luzbelito* gozaba de una idea clara y un mensaje que redundaba en un clima propio de la obra (Solari, 2019), y obedecía al ABC ideológico del líder de Los Redondos, quien buscaba también dejarse contaminar por la época para transmitir lo que se estaba viviendo: “siempre pienso que uno está atado al oído y los sentimientos del momento histórico que le toca transmitir” (p. 493)<sup>3</sup>.

En segundo lugar, el libro *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura* (2014). En este material, Patricio Cermele busca una arista original en la investigación sobre Los Redondos, trabajando sobre el “pulso político” que los caracterizó y cómo constituyeron su postura a través de la música. En ese sentido, el público ricotero siempre captó la impronta política de la banda, la asumió como propia y, a su vez, entendió a Patricio Rey como una fuente de contención para los más relegados por la política socioeconómica. Ese público, producto del proceso de exclusión y desigualdad del país, vio en Los Redondos a un grupo ajeno al sistema que los dejaba afuera, lo

---

<sup>1</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>2</sup> Ídem, pág. 331.

<sup>3</sup> Ídem, pág. 493.

cual implicaba una “declaración de principios y resistencia política en el transcurrir de los noventa” (Cermele, p.39)<sup>4</sup>.

En consecuencia, “se infiere que la obra redonda no puede ser sino política”<sup>5</sup>, afirma Cermele (p. 74), haciendo referencia a una postura “políticamente incorrecta”, que buscaba conmover haciendo saltar los radares de la cultura sistémica de los '90. Por último, una idea fundamental de este texto es lo que propone el autor en cuanto a que Patricio Rey no aspiraba solamente a cambiar las instituciones y su funcionamiento, sino que, por sobre eso, se interesaba en abrirle la cabeza a sus seguidores en búsqueda de detener la opresión del sistema: para esto, se apuntaba a la remodelación del individuo, de su forma de vivir y de sus capacidades de sentir (Cermele, 2014). Contaminar la cultura, desde abajo hacia arriba.

En un tercer lugar, el texto académico titulado *Los Redondos mediatizados. Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa* (2017), en el cual Darío Alberto Sampietro aborda los análisis de la prensa en relación a la banda, incluyendo de esta manera una visión en materia de comunicación hegemónica y periodística sobre el objeto de estudio. Para esto divide el análisis en varias etapas, donde se modifica la visión que se quiere plantear sobre Los Redondos desde la opinión pública: yendo desde Los Redondos "under" de los '80 a Los Redondos “conflictivos” y la época “vandálica” de los '90.

En mi investigación resultará importante la década de los '90, momento donde, según Sampietro (2017), se produce un quiebre en la relación entre Patricio Rey y los medios: se produce un pasaje hacia un tratamiento del público de la banda bajo la retórica del conflicto, dejando el análisis musical en segundo plano, debido en gran parte a la llegada de la masividad.

En cuarto lugar, la investigación titulada *Hacia el estallido. Análisis de las líricas del rock argentino de los años previos a la crisis del 2001* (2019), de Manuel Barroso. Este material es fundamental por estar vinculado a mi modalidad de trabajo, por lo que es muy útil para enriquecer el abordaje teórico y empírico de mi investigación, sirviendo como modelo para abordar el trabajo que pretendo llevar a cabo.

Continuando, incluyo el material *Reflexiones sobre las políticas culturales de la democracia neoliberal argentina* (2016) de María Paula Pino Villar. En este caso, es interesante para pensar al neoliberalismo en profundidad, ya no solo como un modelo político y económico, sino en tanto un proceso histórico que dejó huellas en la cultura nacional. Esto es fundamental para vincularlo con mi objeto de estudio, viendo cómo influyó en los procesos culturales, entre ellos, la música.

Por otra parte, el libro *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia* (2014), donde Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli se preguntan “¿qué puede decir la letra de rock del contexto social?” (p. 10). Lo cual lleva a esbozar una respuesta que incluya el análisis de la esencia de la lírica rockera:

Gran parte del poder de las letras del rock producido en Argentina se halla en su insistencia en hablar de lo cotidiano, tanto como denuncia, la vida cotidiana

---

<sup>4</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>5</sup> Ídem, pág. 74.

como el espacio donde se desnuda, donde se presenta la verdadera cara del sistema (p. 19)<sup>6</sup>.

Mientras otros géneros musicales se enfocan en temas banales o comerciales que garanticen el éxito “radial”, el rock nacional se caracterizó siempre por hablar de asuntos vinculados a la vida cotidiana de la sociedad argentina. Esta concepción nos ayuda a pensar al rock nacional como un testimonio “que es protesta, reclamo y denuncia política a la vez” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 20)<sup>7</sup>, dando a conocer historias reales de la sociedad que no son incluidas en el discurso hegemónico.

En complemento con esto, Oscar Conde plantea en el libro *Poéticas del Rock* (2007) la necesidad de profundizar en el estudio académico de nuestro rock nacional, afirmando que ha sido reiteradamente dejado de lado su análisis desde el rigor de la investigación seria y formal. Tanto es así, que incluso posiciona a las líricas dentro del campo de la literatura y emparentándolas con la poesía, volviendo fundamental su estudio para comprender los procesos sociales e históricos de nuestro país.

Un material fundamental para contemplar en la indagación netamente periodística de este trabajo es el que incluyen los siguientes artículos de *Página 12* y *La Nación*: *El premio mayor es la libertad* (1996) y *Luzbelito: un espejo dramático para vernos* (1996), respectivamente. Éstos poseen una importante riqueza comunicacional por tratarse de recortes de época, donde se evalúa el impacto de *Luzbelito* desde el momento propio de su lanzamiento, “en caliente”, como suele decirse. De esta manera, el periodista Alfredo Rosso (*Página 12*, 1996) sentencia que Los Redondos materializaron un disco para el fin de siglo, con altos niveles de dolor extremo y dientes apretados. Además, dichos artículos se ven bañados del testimonio de primera mano del Indio Solari, quien brinda la cosmovisión que inspiró al disco, poniendo en la mira a los jóvenes, como aquellos que padecían principalmente ese contexto social y económico (*Página 12*, 1996).

Por otro lado, cabe resaltar la opinión brindada por el Indio Solari acerca del poder, a través del otro artículo periodístico mencionado, en el cual no solo se presenta una postura crítica de la presidencia de la nación, sino del sistema en sí:

Si el norte de este planeta, de los que tienen el poder, es el ciberespacio, va a quedar fuera una legión. Legión es Luzbelito, legión es el demonio, legión es aquello que convocas desde un lugar que no sabes y no podés controlar porque estás embelesado en esas cosas muy atractivas que tiene este sistema consumista (*La Nación*, 1996)<sup>8</sup>.

Selecciono también el libro *Redondos: A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey* (2013), de Perros Sapiens (Ignacio Gago, Ezequiel Gatto y Agustín Valle), un texto obligatorio que analiza la trayectoria de la banda y hace foco en la época de los '90, señalando que “históricamente Patricio le hizo a esa sociedad penosa una trinchera en el subsuelo, después una fisura, y luego agujeros, agujeros autónomos aquí y allá, en torno a los cuales temblaba el orden social” (p. 27)<sup>9</sup>. Aquí se suma una concepción: se plantea a la sociedad noventosa como un espacio fragmentado y

---

<sup>6</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>7</sup> Ídem, pág. 20.

<sup>8</sup> FRANCO, Adriana: “Luzbelito: un espejo dramático para vernos”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1996.

<sup>9</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

herido, cuyas bases se encontraban en tensión, y fue Patricio Rey el detonante que hizo reunir sus reclamos y canalizarlos a través de la efervescencia rockera de sus letras.

Además, por otra parte, se trata el tema de la masividad del grupo, en tanto un caso de estudio por sus condiciones únicas e irrepetibles hasta ese momento. Una banda que, entienden los autores, reinventó la forma de entender la masividad, no solo en cuanto a lo cuantitativo, sino también a lo cualitativo:

Patricio Rey rompió el destino que la sociedad le asigna a lo que es una banda de rock masiva. Inventando trabajosamente el modo de corporizarse como banda de rock masiva, redefinió las maneras en las que tal especie puede consistir (Perros Sapiens, p. 31)<sup>10</sup>.

Por último, creo conveniente incluir la tesis de grado titulada *El proyecto neoliberal en Argentina durante los años '90* (2016). Resalto el abordaje Lucas Levalle acerca de los movimientos colectivos y su difícil situación durante el menemismo, caracterizado por una fragmentación de las asociaciones sindicales y su funcionalidad al poder, dejando libradas al azar las protestas organizadas: en ese contexto, los miembros de la sociedad relegada se veían obligados a expresarse al margen de la institucionalidad y las normas que debían ampararlos (Levalle, 2016).

En sintonía con lo que mencionaba, se hace mención a que “transformaciones como las operadas bajo el neoliberalismo sobre las condiciones de trabajo y de vida de la clase trabajadora no tardaron en provocar respuestas mediante la gestación de protestas y movimientos contestatarios” (Levalle, p. 11)<sup>11</sup> que debieron tomar formas espontáneas o recurrir a nuevas modalidades: aquí se ofrece una punta para pensar la capacidad de captación de esas protestas que tuvieron Los Redondos como fenómeno popular, y reunirlos en una movilización colectiva.

## **Escenario contextual**

Se selecciona para este trabajo, en general, la década neoliberal de los '90 en Argentina, encarnada en la imagen de Carlos Menem y sus presidencias. En particular, será objeto de la presente los sucesos ocurridos entre 1991 (asunción de su primera presidencia), pasando por el año 1996 (año en que fue publicado y presentado el disco) y llegando a 1997.

## **Marco teórico-conceptual**

Se delimitó una serie de términos que se detallarán a continuación: *Teoría de los discursos sociales, enunciación, crítica, hegemonía, comunicación alternativa, rock como fenómeno sociocultural y música como campo de disputa.*

---

<sup>10</sup> Ídem, pág. 31.

<sup>11</sup> LEVALLE, Lucas: *El proyecto neoliberal argentino durante los años '90*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016.

## **Teoría de los discursos sociales**

Se define, de acuerdo con Eliseo Verón en su texto *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1977), como “una configuración espacio-temporal de sentido” (p. 127)<sup>12</sup>. En base a esto, elabora su teoría de los discursos sociales, la cual reposa sobre una doble hipótesis: “Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso signifiante, sin explicar sus condiciones sociales productivas; todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido” (p. 125)<sup>13</sup>.

Al momento de aplicar esta teoría se trabaja sobre extractos del tejido semiótico que al ser seleccionados se transforman en productos de análisis (Verón, 1977). Éstos se seleccionan de acuerdo a las necesidades de la investigación -en este caso, el objeto de estudio-, y se los indaga en torno a la hipótesis según la cual a través del análisis de los productos se puede dar con la reconstrucción del sistema productivo que los dio a luz.

Las condiciones de producción de los discursos, por definición, implican los hechos o fenómenos sociales-históricos, expresados también a través de discursos, que dan lugar a los fragmentos semióticos que se están analizando (Verón, 1977): son los condicionantes que hacen que ese discurso sea tal como es. Por otra parte, las condiciones de reconocimiento son las características del discurso que delimitan la forma en la cual será interpretado (Verón, 1977).

En conclusión, para estudiar los discursos es fundamental analizar sus condiciones de producción (en qué contexto social, cultural y político se confeccionó ese discurso) y sus condiciones de reconocimiento (de qué manera es leído e interpretado ese discurso en su época determinada).

## **Enunciación**

Siguiendo el marco conceptual del teórico francés Emile Benveniste, se trata de un proceso donde “el locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor” (p. 84)<sup>14</sup>. En otras palabras, es el acto de transformar la mera capacidad de la lengua en una instancia de discurso, donde se reconoce un locutor y un receptor: dando lugar al acto mismo de la comunicación.

Cabe sumar en este proceso la presencia de la subjetividad, la cual no se considera como un obstáculo analítico “sino como una instancia inscripta en el discurso implícita o explícitamente, a través de las marcas que el mismo hablante ha dejado” (Bitonte y Griguelo, p. 2)<sup>15</sup>. De aquí podemos deducir dos cosas: por un lado, permite enfocar sobre la importancia del hablante, aquel que formula el discurso, como actor central en la configuración de sentido del mismo (complementándolo con la importancia del contexto social de producción según la teoría de los discursos de Verón); y, por otra

---

<sup>12</sup> VERÓN, Eliseo: *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

<sup>13</sup> Ídem, pág. 125.

<sup>14</sup> BENVENISTE, Émile. (1979). *El aparato formal de la enunciación* en *Problemas de lingüística general II* (3ra edición, pp. 82-91). Editorial Siglo XXI. México DF.

<sup>15</sup> BITONTE, María Elena y Liliana GRIGUELO: *De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación*, Universidad de Buenos Aires, 2011.

parte, nuevamente observar que se menciona la presencia de “marcas” en el discurso, producto de la subjetividad y evidenciadoras del sentido del mismo.

## **Crítica**

En *Medios y escrituras críticas* (2022), el texto de cátedra coordinado por Carlos Vallina y Lía Gómez, Franco Jaubet la define como “una creación que busca una forma de observar, de establecer relaciones, de vincular perspectivas teóricas y políticas y de valorizar las experiencias frente a las obras” (p. 12)<sup>16</sup>, en búsqueda de dar cuenta de la significación de la obra en relación a su tiempo.

La crítica aplicada específicamente a un objeto de la cultura, tiene como finalidad potenciar el análisis del discurso, buscar todas las potenciales relaciones y construir una narración donde se dé cuenta de los rastros que quedaron en esa convivencia entre la obra y su contexto (Vallina y Gómez, 2022). Para este proceso, es central hacer dialogar a la obra con su tiempo y su espacio. A su vez, en vistas a alcanzar ese objetivo cobra relevancia la puesta en tensión: “revolucionar la cultura, producir una alteración, una vuelta sobre la interpretación de la obra que permita observar más allá de la materialidad de su estructura” (Vallina y Gómez, p. 18)<sup>17</sup>.

## **Hegemonía**

Irremediablemente me remitiré a la noción teórica de Antonio Gramsci, quien centró su análisis en cómo el poder “construye hegemonía reproduciendo su patrón de dominación a través de la cultura” (Álbarez Gómez, p. 154)<sup>18</sup>.

De la siguiente manera, el autor italiano describe el *modus operandi* hegemónico:

El proceso de formación de una determinada voluntad política, que tiene un determinado fin político, no es representado a través de pedantes disquisiciones y clasificaciones de principios y criterios de un método de acción, sino como las cualidades, los rasgos característicos, los deberes y necesidades de una persona concreta, despertando así la fantasía artística de aquellos a quienes se procura convencer y dando una forma más concreta a las pasiones políticas (p. 9)<sup>19</sup>.

Para resumirlo en unas pocas palabras, más allá de la mera dominación de un grupo sobre otro, entendida como la dirección política y coercitiva, Gramsci aporta al concepto de hegemonía la importancia de la dirección ideológico-cultural basada en el consenso. Con esta modalidad, se busca articular las demandas de los subordinados bajo el marco de concepción social de los dirigentes, logrando así expandir sus intereses como la realización de un universal (Gramsci, 1949): la clase dominante para

---

<sup>16</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas*, Análisis y Crítica de Medios, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>17</sup> Ídem, pág. 18.

<sup>18</sup> ÁLBAREZ GÓMEZ, Natalia: *El concepto de Hegemonía en Gramsci. Una propuesta para el análisis y la acción política*, Revista de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

<sup>19</sup> GRAMSCI, Antonio: *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

hacer valer sus intereses necesita “presentar al Estado ante la sociedad como representante del conjunto del pueblo. Así, Gramsci afirma que el Estado encuentra su fundamento ético en la sociedad civil” (Álbarez Gómez, p. 155)<sup>20</sup>.

Propongo, además, una lectura inversa y complementaria: pensar a la hegemonía no como un proceso de dominación, sino a la dominación como un proceso de comunicación (Huergo, 2002). En este marco, se puede interpretar a la hegemonía a través de la vinculación entre la cultura y la política, más allá de la postura simplista del monopolio de la violencia institucional: “la dominación, en fin, en términos de hegemonía, no actúa por la fuerza, sino a través del consenso, de la legitimidad y del conformismo” (Huergo, p. 7)<sup>21</sup>. Anclándolo al contexto local del neoliberalismo, esta concepción implica que los sectores hegemónicos predicaban un orden para una sociedad “deseable” de acuerdo a sus intereses: “burguesa (no villera), adulta y seria (no desordenadamente joven) y que observe las formalidades políticas (no el violento desorden del activismo militante)” (Huergo, p. 5)<sup>22</sup>.

## **Contrahegemonía**

Siguiendo la concepción gramsciana, “la hegemonía es la capacidad de unificar y mantener unido a través de la ideología un bloque social que no es homogéneo” (Álbarez Gómez, p. 158)<sup>23</sup>. En consecuencia, esto provoca que al existir hegemonía, se hagan presentes puntos de ruptura a modo de reacción, que dan lugar a la contrahegemonía.

En momentos donde la clase social dirigente ya no puede ostentar el poder y su ideología pretendidamente universal resulta rechazada y no puede responder a las demandas de la sociedad “una crisis estructural que afecta a todo el bloque histórico, que incluye una crisis de hegemonía” (Álbarez Gómez, p. 159)<sup>24</sup>. Al producirse este quiebre, las bases de la sociedad entendidas por Gramsci como “el proletariado”, enfrentan el orden en búsqueda de construir su propia hegemonía, para lo cual es necesario la búsqueda de consensos entre todos los sectores oprimidos, y su unión en la negación al régimen que los oprime (Álbarez Gómez, 2016).

No obstante, fuera de los momentos de crisis del orden social, se produce la permanente existencia de sectores que se oponen al accionar hegemónico, a través de las culturas populares. Estos grupos resisten mediante tácticas de la vida cotidiana frente a la expansión de la hegemonía, haciendo posible sus formas de vivir y pensar por fuera de lo impuesto (Huergo, 2002). Mediante dichas estrategias, consiguen “filtrar” y “resignificar” aquello que proviene de la hegemonía, adaptándolo a sus intereses y dándole otros significados a la vida, a su espacio y a las relaciones sociales.

A pesar de esto, la contrahegemonía conlleva un precio a pagar: el de la exclusión. El sistema reacciona, haciendo que aquellos significados ajenos al sentido común

---

<sup>20</sup> ÁLBAREZ GÓMEZ, Natalia: *El concepto de Hegemonía en Gramsci. Una propuesta para el análisis y la acción política*, Revista de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

<sup>21</sup> HUERGO, Jorge: *Hegemonía. Un concepto clave para comprender la comunicación*, Universidad Nacional de La Plata, 2002.

<sup>22</sup> Ídem, pág. 5.

<sup>23</sup> ÁLBAREZ GÓMEZ, Natalia: *El concepto de Hegemonía en Gramsci. Una propuesta para el análisis y la acción política*, Revista de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

<sup>24</sup> Ídem, pág. 159.

impuesto, queden “del otro lado de una frontera imaginaria y suelen ser objeto de pánico moral” (Huergo, p. 5)<sup>25</sup>. Esto implica que sean discriminados, censurados y representados como “locuras”, fuera de los parámetros de la normalidad.

### **Comunicación alternativa**

A lo largo de la historia de nuestro país “han existido y existen unas prácticas y unos saberes situados en torno a la finalidad de construir una comunicación plural y popular, al servicio de proyectos inclusivos que contemplen a las mayorías desde criterios de reconocimiento de la diferencia” (Saintout, p. 2)<sup>26</sup>. Dichas prácticas hacen referencia a una comunicación “otra”, calificada de esta manera para diferenciarla drásticamente de la comunicación hegemónica.

La comunicación alternativa tiene tres factores imprescindibles. Por un lado, no existe por sí misma, sino que se hace en la práctica y en función de la posición que ocupe dentro de un sistema comunicacional y social de poder (Saintout, 2013). Esto quiere decir que la experiencia alternativa “reconoce una situación de dominación donde el sistema de medios y de producción de información se hace cómplice de un régimen de verdad existente sobre el que se desea intervenir” (Saintout, p. 4)<sup>27</sup>, y a partir de eso se lo denuncia a través de la conformación de una agenda propia y opuesta a la hegemónica.

Por otro lado, es totalmente dependiente “de un proyecto político, de unos ideales, de unos valores desde los que con mayor o menor organicidad se plantea el objetivo de intervención” (Saintout, p. 3)<sup>28</sup>. Esto implica que la comunicación “otra” sea dependiente de la historia y de las necesidades de los grupos sociales “olvidados” por el orden hegemónico.

Por último, y para concluir, la comunicación alternativa debe ser obligatoriamente un proyecto popular, ya que no se concibe su existencia por fuera de los estatutos que esta noción (Saintout, 2013).

### **Rock como fenómeno sociocultural**

En nuestro país, las políticas neoliberales profundizaron las diferencias sociales, afectando principalmente a las clases populares, y en este contexto el rock operó como un lugar de refugio para los sectores más vulnerados. A través de sus líricas, “se encargó de darle voz a las vivencias y al sentimiento generalizado de desesperanza de la sociedad” (Barroso, p. 18)<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> HUERGO, Jorge: *Hegemonía. Un concepto clave para comprender la comunicación*, Universidad Nacional de La Plata, 2002.

<sup>26</sup> SAINTOUT, Florencia: *¿Qué es la comunicación alternativa?*, Comunicación y Teorías, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2013.

<sup>27</sup> Ídem, pág. 4.

<sup>28</sup> Ídem, pág. 3.

<sup>29</sup> BARROSO, Manuel: *Hacia el estallido. Análisis de las líricas del rock argentino de los años previos a la crisis del 2001*, Universidad Nacional de La Plata, 2019.

Se destacan “las marcas políticas que aparecen en sus shows y el mensaje contestatario que transmiten algunas de sus canciones” (Provitilo y Vigliotta, p. 4)<sup>30</sup>, dándole un fuerte sentido de impugnación ante la coyuntura de ese momento e involucrándose en un ámbito extramusical, donde fue vinculándose estrechamente con las formas de expresión de lo popular (Barroso, 2019), denotando experiencias y siendo un vehículo de la realidad social del país, principalmente en los momentos más difíciles de su historia.

### ***Música como campo de disputa***

Al analizar la música desde el campo de la comunicación, se vuelve fundamental tener en cuenta los discursos con los que se relaciona, su contexto y de qué manera se la recibe (Vallina y Gómez, 2022). Esta noción “académica” da lugar a pensar a la música como un objeto de estudio que permite “observar las maneras en las que las sensibilidades de época se construyen” (Vallina y Gómez, p. 83)<sup>31</sup>, en el marco de un campo de disputa a través del cual no solo puede estudiarse las lógicas de poder de su época puntual, sino las formas de resistencia a ese orden impuesto.

Para esta mirada, es importante ver a la música como una producción discursiva de sentido, ya que de esta manera “siempre estamos hablando de cómo se conforma el poder y también sus resistencias culturales” (Vallina y Gómez, p. 82)<sup>32</sup>. Así, la pregunta más importante es qué nos puede informar la música sobre un momento histórico y cómo buscar esa respuesta desde la comunicación, haciendo confluír un análisis crítico y cultural de una producción musical y “explotarlo” a través de la mirada teórica.

Para finalizar, se destaca la importancia de “comprender e intervenir en la construcción de una mirada comunicacional del campo de la música popular que más allá de ejemplos o contextos precisos permita dar cuenta de su complejidad y su potencialidad político-estética” (Caetano, p. 9)<sup>33</sup>. Un desafío en el cual intentaré incurrir en este trabajo.

## **Marco metodológico**

El presente trabajo de investigación se encolumnará dentro de una perspectiva cualitativa, donde el análisis estará guiado por dos grandes conceptos macro: el análisis del discurso y la crítica periodística. En primer lugar, se plantea la misión de analizar las líricas del disco, intentando encontrar las “marcas” de sus condiciones de producción y su relación con el contexto neoliberal discursivo del menemismo, complementarlo mediante la teoría de la Enunciación; por otra parte, se aplicará el

---

<sup>30</sup> PROVITILLO, Pablo y Marisa VIGLIOTTA: *Culturas juveniles. Rock barrial y configuración de identidades*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

<sup>31</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas*, Análisis y Crítica de Medios, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>32</sup> Ídem, pág. 82.

<sup>33</sup> CAETANO, Andrés: *Música y comunicación. Un campo de disputa*, Tram(p)as de la comunicación y la cultura, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018. “Música y comunicación. Un campo de disputa”. Andrés Caetano

método crítico, lo cual permitirá poner en tensión al objeto de estudio y analizarlo amplia y culturalmente.

El corpus de la investigación estará compuesto por 9 de las 11 canciones de *Luzbelito*, lo cual tendrá como objetivo el desglose de sus líricas y su composición retórica y musical. Las canciones seleccionadas son: *Luzbelito y las sirenas*, *Cruz Diablo!*, *Fanfarria del cabrío*, *Nuotatori Professionisti*, *Blues de la libertad*, *La dicha no es una cosa alegre*, *Rock yugular*, *Mariposa Pontiac-Rock del país* y *Juguetes perdidos*. Las mismas fueron seleccionadas de acuerdo a sus letras y los temas que tocan, aplicando cada una al desglose discursivo de los tres términos madre de este trabajo: libertad, democracia y poder. Para el análisis en concreto, las canciones serán divididas en fragmentos, de acuerdo a su potencial para desarrollar los tres términos mencionados.

Para el análisis del discurso, se consideró pertinente incluir canciones pertenecientes a otras bandas o artistas, para valorar la importancia de “poner en relación” los productos seleccionados. Con este objetivo, opté por las siguientes, debido a su fuerte contenido social y sus letras vinculadas al tema de este trabajo: *Disco eterno y Ángel eléctrico* (*Sueño Stereo*, 1995), de Soda Stereo, por un lado; y *Víctima y Chipi Chipi* (*La hija de la lágrima*, 1994) de Charly García.

Además de lo estrictamente relacionado a las canciones, el corpus para el análisis estará conformado también por: el disco como conjunto entendido en tanto obra conceptual, contabilizando su formato, su arte de tapa, su texto introductorio, su creador artístico, su personaje principal que le da el nombre a la obra y el mensaje que construyó; las melodías de las canciones como un conjunto y la “experiencia musical” que constituyen, sumándole a esto la voz y la retórica, la postura de la banda en el escenario y las modalidades de enunciación empleadas; y la repercusión que generó tanto para los seguidores de la banda como para la opinión pública.

Teniendo en cuenta lo previamente desarrollado, el TIF se dividirá en 6 partes, cada una con un propósito en particular que aportará a la meta general de este trabajo.

En la Parte 1 se abordarán las Condiciones de Producción: breve historial del neoliberalismo y su aplicación en Argentina a través del menemismo; la sociedad propia de este modelo y la cultura en tiempos de Menem; la situación que atravesaba el rock argentino en esa época; la perspectiva académica en cuanto al estudio del rock; breve historia y antecedentes de Los Redondos, haciendo foco en su andar en la década de los '90 y la reconstrucción del camino que los llevó al lanzamiento de *Luzbelito*; la visión que tenían los medios de comunicación sobre la banda en ese momento; se dará una introducción sobre cuál será la forma de analizar las letras de la banda; y una mirada al rol de la juventud en el rock de los '90, en general, y en la construcción discursiva de Patricio Rey y *Luzbelito*, en particular.

En la Parte 2, nos introduciremos en el rock como mensaje: su fuerza sociopolítica a través de las letras y su intervención en la vida social. Luego, también daremos un pantallazo por las generalidades del discurso menemista y sus principales características.

En la Parte 3 llevaré a cabo un desarrollo crítico de *Luzbelito* repasando su gestación, su mensaje de época, su condición de obra conceptual, su arte de tapa y sus características musicales.

En la Parte 4 realizaré el análisis discursivo del disco a través del corpus seleccionado, buscando reconstruir el sentido dado a las nociones de libertad, democracia y poder, poniéndolo en diálogo con el discurso menemista y el contexto.

En la Parte 5 se abordarán las Condiciones de Reconocimiento: se pensará al objeto de estudio en tanto experiencia contrahegemónica de masas, analizando su perspectiva en los términos de comunicación alternativa y cómo masificó esta propuesta teórica a través del rock.

Por último, en la Parte 6 se brindarán las conclusiones del trabajo, donde se resumirá todo lo analizado y se intentará en unas pocas palabras redondear la investigación realizada, en vistas de la pregunta-problema de la tesis.

## PRIMERA PARTE: *Risas en el taller del diablo.*

### Condiciones de Producción

“La historicidad del rock argentino  
es la clave de su identidad”

(Pujol, p. 166)<sup>34</sup>

### Neoliberalismo: resumen del surgimiento y expansión de *la nueva vulgata planetaria*

Al momento de señalar una etapa histórica que enmarque el surgimiento del modelo neoliberal, es necesario resaltar desde mediados de los años '70 a comienzos de los '80: un punto de inflexión en la historia socioeconómica del mundo. El autor David Harvey señala, en su texto *Breve historia del Neoliberalismo* (2005), que el mundo en esos años estaba asistiendo a un desgaste del capitalismo tal como se conocía por ese entonces: los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la polarización del mundo y el crecimiento de naciones bajo el modelo socialista, las brechas exhibidas por el modelo capitalista y sus sucesivas crisis, trajeron como consecuencia el advenimiento del neoliberalismo, “en tanto que antídoto potencial para las amenazas al orden social capitalista y como solución a los males del capitalismo” (p. 25)<sup>35</sup>.

Tras esta premisa, el proceso de neoliberalización puede interpretarse como “un proyecto utópico con la finalidad de realizar un diseño teórico para la reorganización del capitalismo internacional” (Harvey, p. 25)<sup>36</sup>. Así planteado, el surgimiento de este fenómeno dio lugar a la transformación del modo en que el capitalismo global venía funcionando durante las décadas previas. Aquello que Pierre Bourdieu (2000) denominó la “nueva vulgata planetaria”.

Para explicar con mayor detalle este momento histórico, Harvey (2005) señala tres “epicentros” fundamentales cuya influencia fue vital para el asentamiento de la política económica neoliberal: Deng Xiaoping en China, Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Gran Bretaña.

En 1978, Xiaoping emprendió en el gigante asiático el camino hacia la liberalización de la economía comunista. Decisión que, al cabo de dos décadas, “iba a transformar China, un área cerrada y atrasada del mundo, en un centro de dinamismo capitalista abierto” (Harvey, p. 7)<sup>37</sup>; por su parte, en Estados Unidos, en 1980, el electo presidente Reagan “colocó a Estados Unidos en el rumbo de la revitalización de su economía” y “añadiendo su propia receta de políticas para socavar el poder de los trabajadores, desregular la industria, la agricultura y la extracción de recursos, y suprimir las trabas que pesaban sobre los poderes financieros tanto internamente como a escala mundial” (Harvey, p. 7)<sup>38</sup>; por último, en mayo de 1979 y al otro lado del Atlántico, Thatcher se mostraba decidida, desde su puesto de primer ministra británica,

<sup>34</sup> PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

<sup>35</sup> HARVEY, David: *Breve historia del Neoliberalismo*, Akal, Buenos Aires, 2005.

<sup>36</sup> Ídem, pág. 25.

<sup>37</sup> Ídem, pág. 7.

<sup>38</sup> Ídem.

a “domeñar el poder de los sindicatos y de acabar con el deplorable estancamiento inflacionario en el que había permanecido sumido el país durante la década anterior” (Harvey, p. 7)<sup>39</sup>.

¿Qué fue lo que tuvieron en común estos tres “epicentros”? Llevaron a la práctica un conjunto de medidas político-económicas con base en la convicción de que “la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades de las libertades empresariales del individuo” (Harvey, p. 8)<sup>40</sup>.

En ese contexto, el rol del Estado se resumió a crear y mantener las condiciones propicias para el desarrollo de estas prácticas: garantizando la calidad del dinero, disponiendo las funciones y estructuras militares, defensivas, policiales y legales (necesarias para asegurar los derechos de propiedad privada) y garantizando el “correcto” funcionamiento de los mercados. Como consecuencia, la intervención del Estado se vio coartada respecto al modelo del Estado de Bienestar de décadas previas.

Este nuevo modelo se encarnaba, como mencioné, en una nueva etapa del capitalismo, pero se caracterizaba por estar “disfrazado” por una burbuja lingüística y cultural que lo resguardaba a través de un fuerte contenido discursivo: “La difusión de esta nueva vulgata planetaria es el producto de un imperialismo propiamente simbólico” (Bourdieu, p. 1)<sup>41</sup>, en tanto que para su reproducción discursiva se ausentaban notablemente los términos “capitalismo”, “clase”, “explotación”, “dominación”, y “desigualdad”. Esto no implica que haya dejado de representarlos o perpetuarlos, sino que los ha escondido tras las “bondades” de un modelo hegemónico que se presentaba como distinto, renovado y superador, aunque lejos haya estado de serlo en la realidad y sus efectos hayan sido aún más profundos: bajo esta aparente modernización, se abordó una nueva cruzada hacia un mundo que ignoraba las conquistas sociales y económicas obtenidas, y se las veía como un obstáculo para el progreso del modelo (Bourdieu, 2000).

Teniendo en cuenta lo mencionado, dice Harvey que Reagan, Thatcher y Xiaoping optaron por utilizar “discursos minoritarios que estaban en circulación desde hacía largo tiempo y los tornaron mayoritarios” (p. 8)<sup>42</sup>, llevando al neoliberalismo a la hegemonía en tanto forma de discurso, lo cual obtuvo efectos profundos en las formas de pensamiento, al punto de incorporarse a los parámetros de interpretación y razonamiento de las sociedades involucradas (Harvey, 2005).

La globalización, factor determinante de este momento histórico, resultó fundamental para la propagación del modelo neoliberal, el cual afirma Bourdieu fue “la consecuencia fatal del crecimiento de los intercambios exteriores”, y terminaría dando paso a “la desindustrialización, el crecimiento de las desigualdades y la contracción de las políticas sociales”, estando su origen en “decisiones de política interior que reflejan la inclinación de las relaciones de clase en favor de los propietarios del capital” (p. 4)<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Ídem.

<sup>40</sup> Ídem, pág. 8.

<sup>41</sup> BOURDIEU, Pierre y Loïc WACQUANT: “La nueva vulgata planetaria”, *Le Monde Diplomatique*, París, 2000.

<sup>42</sup> HARVEY, David: *Breve historia del Neoliberalismo*, Akal, Buenos Aires, 2005.

<sup>43</sup> BOURDIEU, Pierre y Loïc WACQUANT: “La nueva vulgata planetaria”, *Le Monde Diplomatique*, París, 2000.

Tras las acciones previamente descritas, desde la década de 1970 se produce un giro drástico hacia el neoliberalismo en el marco político-económico (Harvey, 2005), generalizándose así la desregulación, la privatización y el abandono por parte del Estado del interés por diversas áreas de previsión social. Con este nuevo orden y tras el sucesivo correr de los años hacia la década del '90, gran cantidad de los países "han abrazado en ocasiones de manera voluntaria y en otras obedeciendo a poderosas presiones, alguna versión de la teoría neoliberal y, al menos, han ajustado algunas de sus políticas y de sus prácticas a tales premisas" (Harvey, p. 9)<sup>44</sup>.

## **La faceta neoliberal en Argentina: el menemismo**

Hacia fines de los '80, el modelo neoliberal ya se encontraba asentado en el mundo, con gobiernos que seguían sus lineamientos en toda la extensión del planeta, donde resaltaban las grandes potencias como Estados Unidos y Gran Bretaña. En ese contexto se llevaron a cabo las elecciones adelantadas en 1989 en Argentina, ante la grave situación hiperinflacionaria, la convulsión social y la falta de rumbo político.

En ese marco, Carlos Saúl Menem (candidato del Partido Justicialista) se impuso en las elecciones presidenciales con el 47,51% de los votos a Eduardo Angeloz, candidato de la Unión Cívica Radical. De esta manera, una nueva época daba inicio en la historia nacional.

El nuevo mandatario asumió el gobierno de un país sumido en una crisis inédita. En esa situación, Menem estaba decidido a implementar medidas contundentes en materia económica y social: tal era esa convicción, que en el mismo año que dio inicio a su mandato envió al Parlamento los proyectos de Emergencia Económica y Reforma del Estado, que tenían como objetivo desestructurar el Estado regulador de la economía para dar paso a una fuerte economía de mercado.

La Ley N° 23.697 de "Emergencia Económica" -sancionada el 1 de septiembre de 1989- suspendió los subsidios y permitió el despido de empleados estatales. Por su parte, la Ley N° 23.696 de "Reforma del Estado" -sancionada el 17 de agosto de 1989- estableció la "necesidad" de pasar a manos privadas un grupo importante de empresas que, hasta ese momento, estaban en manos del Estado, además de dar lugar a la fusión y/o disolución de entes estatales. Su objetivo era claramente la reducción del gasto público, y trajo como consecuencia inmediata la privatización de algunos canales de televisión, gran parte de los ferrocarriles y empresas importantes como YPF.

El ministro de Economía era Antonio Erman González, quien además de las mencionadas medidas, también se encargó de eliminar regulaciones a la actividad privada y reducir los impuestos a la misma. Otra de las decisiones fue el embargo de plazos fijos de los ahorristas, que fueron cambiados por bonos en dólares a largo plazo.

Sin embargo, eso sería solo el inicio de un proceso profundo de reformas, las cuales continuaron y se guiaron tras tres aristas principales: la apertura al capital financiero internacional, la desregulación interna y la venta de la mayoría de los bienes del

---

<sup>44</sup> HARVEY, David: *Breve historia del Neoliberalismo*, Akal, Buenos Aires, 2005.

Estado. En el año 1991, dos años después del inicio del gobierno, se produce un cambio en el gabinete y asume Domingo Cavallo como ministro de Economía.

Cavallo pasaría a la historia por impulsar el “Plan de Convertibilidad” a partir de abril de 1991. Esta medida se destacó por eliminar la inflación rápidamente y estabilizar la moneda, llevando el valor de 1 peso al de 1 dólar. Esta paridad, no obstante, era ficticia y obligaba imperiosamente al gobierno a incentivar el ingreso de capitales extranjeros que la respalden, lo cual era lo único que podía mantenerla en el tiempo.

Al momento que en Argentina se implementaban las medidas mencionadas, la economía internacional estaba marcada por un contexto de abundancia de capitales disponibles para la inversión. Esto provocó que firmas externas adquirieran empresas nacionales, e incluso brinden préstamos al Estado argentino.

Esta primera etapa del gobierno menemista, marcado por medidas neoliberales que se asentaban, se destacó por un aumento de la recaudación del Estado, crecimiento de la actividad económica y del PBI. Sin embargo, como contracara, se veía profundizado el proceso de desindustrialización y desmantelamiento del mercado interno, que trajo como consecuencia un aumento considerable de los despidos a raíz de las privatizaciones. A esto, además, se le sumaba un aumento del desempleo -alcanzaría el 12% en 1994- y retrocesos en las condiciones de trabajo a causa de la flexibilización laboral.

En 1994 el deseo de continuar el proceso presidencial era un secreto a voces, y en agosto de ese año se llevó a cabo por iniciativa de Menem la Reforma Constitucional, la última hasta la fecha que registra nuestra Carta Magna. Entre las principales novedades que instauró figuran el recorte del período presidencial de seis a cuatro años y la aprobación de la reelección por un solo período para el primer mandatario nacional.

Estando aprobada la nueva Constitución, se asentaron las condiciones para que en el año 1995 Carlos Menem fuera reelegido al frente de la presidencia con el 50% de los votos. En esta segunda etapa, las reformas neoliberales se intensificarían.

En 1996 el número de desocupados treparía del 12% registrado dos años atrás, al 18%. Mucho impactaría la situación económica latinoamericana e internacional en la Argentina: la “Crisis del Tequila” -una fuerte devaluación en México- trajo un efecto rebote en el continente y provocó que los inversores internacionales abandonen los mercados emergentes, lo que afectaría a nuestro país y su modelo económico. Para afrontar esta situación el Estado llevó a cabo un recorte presupuestario que implicó la reducción de los salarios y la cantidad de empleados estatales, acompañado por un incremento de los impuestos. Quedaba a la vista que el modelo neoliberal era sensible y no gozaba de la fortaleza que aparentaba, lo cual despertó la desconfianza de los inversores.

El aparato productivo nacional se veía para esa altura altamente quebrantado por la libre importación, provocando no solo la desocupación y precarización laboral, sino también el aumento del “trabajo en negro”. Además, se acentuaba a paso firme la concentración económica.

Por si fuese poco, proliferaban las denuncias por corrupción, como los escándalos de la informatización IBM-Banco Nación y el de las ventas de armas a Croacia y Ecuador. El modelo empezaba a mostrar su cara más frágil y las movilizaciones populares eran cada vez más frecuentes, caracterizadas por la espontaneidad y la falta de una unidad

sindical que las nuclea, ya que, en su gran mayoría, los referentes habían encontrado la comodidad cerca del poder menemista.

En el transcurso de 1996, el índice de pobreza estaba en torno al 27% y la situación empeoraba. Por su parte, la balanza comercial registraba saldo negativo por varios períodos consecutivos y el déficit comercial empezaba a golpear. Cavallo en ese contexto empezó a tener rispideces con el gobierno que lo llevarían a denunciar corrupción en el mismo, y su renuncia exigida por Menem en 1996: *el año de la fiebre*. El régimen entraría en su peor momento.

El plan neoliberal estaba agotado, pero el nuevo ministro de Economía Roque Fernández redoblaba la apuesta: privatizaciones de emergencia y en masa, suba de impuestos, despidos y recorte de presupuestos que afectarían principalmente al sistema de salud. Esto daría lugar a una escalada recesiva:

Amplios sectores sociales, revertiendo conquistas laborales, son abandonados a su suerte por las políticas neoliberales implementadas desde el Estado; en donde los hospitales públicos son un espacio privilegiado donde registrar la densidad en el deterioro social creciente, la contracara que se pretende ocultar de los tiempos de bonanza para pocos” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 176)<sup>45</sup>.

El proceso desembocaría en las elecciones de 1999, el principio del fin de la década que culminaría en términos históricos con la explosión de diciembre de 2001.

## **La sociedad del neoliberalismo**

El advenimiento del menemismo a finales de los años '80 y su momento cúlmine durante la década siguiente no solo trajo consigo consecuencias en el ámbito económico, sino también efectos en la sociedad argentina profundamente incisivos y con características que sentaron la pauta de un proceso que marcó un antes y un después.

Los '90 estuvieron signados por una sociedad profundamente dividida. Por un lado, un sector que se vio beneficiado con las decisiones económicas orientadas a contentar al poder económico y que, a su vez, traería bonanza a una parte privilegiada de la clase media que viviría durante algunos años una suerte de “oasis”, producto de la irreal realidad de la convertibilidad. Por otro lado, un grupo que se vio contundentemente perjudicado, compuesto por un amplio sector de la clase media y los sectores más bajos.

Con el aumento desmedido de la desocupación, donde los sectores populares se vieron prácticamente dejados a su suerte por parte de los grandes sindicatos que eligieron la complicidad durante años, aquella sociedad “es más que nunca un mundo de desencarnada explotación, en donde las conquistas sociales y gremiales son un lujo que quedó confinado en el pasado” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 172)<sup>46</sup>.

Por si fuese poco, se trató también de una década con un alto contenido de “glamour” en sus figuras políticas, encabezadas por el presidente, que repercutían posteriormente en las políticas llevadas a cabo. La ostentación, la aparición en

<sup>45</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>46</sup> Ídem, pág. 172.

programas de televisión con picos de rating, las entrevistas para importantes medios gráficos, los spots sensacionalistas y los looks extravagantes se traducían en un modelo de país que pregonaba el consumo en shoppings por sobre el mercado local, y apuntaba a la cultura del consumo como método para entrar al denominado “primer mundo”. En los amplios sectores populares que cada vez aumentaban más, estas decisiones repercutían en un crecimiento del descrédito en la clase política.

Enfocándonos en una perspectiva plenamente colectivista de la sociedad argentina, la situación presentaba un quiebre a niveles históricos: los reclamos generalizados de los sectores más relegados no encontraban una unificación, a causa de una crisis de los sistemas de acción colectiva. El neoliberalismo “desestabilizó las tradicionales vías de integración social y formas de socialización política de la clase trabajadora” (Levalle, p. 10)<sup>47</sup>, a través de sus reformas de flexibilización laboral que precarizaron el trabajo y aumentaron la desocupación.

Esto generó que el empleo ya no sea el eje que organizaba la vida de los individuos: “el espacio de la fábrica pierde su centralidad y los ‘nuevos pobres’ dejan de estar cubiertos por las formas institucionales previas de inscripción colectiva, como los sindicatos” (Levalle, p. 10)<sup>48</sup>, los cuales redujeron notablemente su margen de acción dando lugar a una considerable desafiliación. Los movimientos y reclamos, de esta manera, asumieron un semblante semiorganizado en el período comprendido, vehiculizándose por vías alternativas a las institucionales o habituales tiempo atrás.

## **La cultura en tiempos del menemismo**

El modelo neoliberal que plasmaron los gobiernos de Carlos Menem destacó por encarnar un proyecto que instituyó una racionalidad propia que acaparó todos los ámbitos: el económico, el político y el social. Dicho pensamiento general, al cual denominaremos racionalidad neoliberal, tuvo como principal característica haber generalizado a la competencia como norma de conducta, y a la empresa como modelo de subjetivación (Pino Villar, 2016).

Dicho esto, cabe sumar que esta racionalidad trajo como consecuencia la imposición abrumadora de los valores comerciales del mercado y la amenaza constante del desempleo: una lógica que, como mencioné y continuaremos abordando más adelante, puso en jaque los movimientos y manifestaciones colectivas, acciones que entraron en decadencia durante la década de los '90 y que provocaría inherentemente un efecto en el campo cultural.

La cultura en tiempos neoliberales entró en franca minorización, producto de haber sido apartada de las prioridades del poder político y de los proyectos sociales del gobierno. Durante la década “no existen políticas culturales en el gobierno menemista”, a raíz de producirse “la desaparición de la idea de cultura como proyecto, en un sentido político, aunque no ideológico” (Pino Villar, p. 4)<sup>49</sup>. Esta situación se contrasta claramente con lo que habían sido los primeros años de la restauración democrática, en los cuales la cultura fue empleada como un vehículo para la

---

<sup>47</sup> LEVALLE, Lucas: *El proyecto neoliberal argentino durante los años '90*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016.

<sup>48</sup> Ídem.

<sup>49</sup> PINO VILLAR, María Paula: *Reflexiones sobre las políticas culturales de la democracia neoliberal argentina*, Question, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016.

reconstrucción de los lazos sociales destruidos por la Dictadura, mediante el impulso de programas, eventos, centros culturales y puntos de encuentro recurrentes en la amplia geografía nacional. Sin embargo, todas estas iniciativas fueron interrumpidas bruscamente a principios de los años '90 bajo la excusa de la "reestructuración del Estado", lo cual implicaba seguir con la racionalidad neoliberal que mencioné: suprimir todo aquello que no aporta valor a un servicio o producto.

Observándolo de esta manera, podemos afirmar que la racionalidad neoliberal se contraponen firmemente con la promoción de la cultura, al representar nociones opuestas por naturaleza. Reinaba una lógica empresarial que exigía rentabilidad y resultados inmediatos, donde todo aquello que recibía apoyo del Estado debía asegurar un alto número de asistentes, una importante recaudación de dinero y, de ser posible, un rating acorde a estos datos cuantificables. Esta ecuación derivó en una reducción del presupuesto asignado a la Cultura, el cual se administró siguiendo estas premisas. Se privilegiaban las políticas ligadas al "show-business" y los artistas célebres (adoptados por la cultura hegemónica), dejando de lado las propuestas culturales emergentes o minoritarias (Pino Villar, 2016).

El paradigma que primó "identificaba la cultura con producciones academicistas, propias de los sectores dominantes" (Pino Villar, p. 4)<sup>50</sup>, y se representó en una elitización de la cultura: "actividades culturales presentadas sin ningún tipo de mediación pedagógica, que no les permite apropiarse a quienes no están familiarizados con expresiones europeizantes o de extrema vanguardia" (Pino Villar, p. 4)<sup>51</sup>.

En este contexto, todo aquello que estuviese relacionado con la cultura popular-emergente pretendió ser homologado bajo la red de la hegemonía neoliberal, readaptándolo en términos de su lógica o invisibilizando todo aquello que sea local y con naturaleza contestataria. Con este objetivo colaboró el escaso apoyo brindado a proyectos minoristas, locales y emergentes, disminuyendo la posibilidad de existencia a la suerte de la aventura independiente.

Todo aquel grupo compuesto por los sectores más desfavorecidos, no comprendidos dentro de la cultura imperante, sufrieron la negativa a participar activamente de espacios de producción cultural, y "se los concibió como simples receptores pasivos de la cultura del centro de la Ciudad de Buenos Aires" (Pino Villar, p. 7)<sup>52</sup>.

## **El rock en tiempos del menemismo**

Para adentrarnos en un pantallazo de la coyuntura rockera de los '90, nada mejor que la siguiente cita del texto *Letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia* (2014), la cual describe gráficamente lo que narraré a continuación:

En el ámbito del rock, de la marginalidad elegida de la contracultura sesentista y setentista del rock nacional, se pasa a la representación de la sub-existencia,

---

<sup>50</sup> Ídem, pág. 4.

<sup>51</sup> Ídem.

<sup>52</sup> Ídem, pág. 7.

de la sobrevivencia, de la marginación social no buscada, en el rock de los '90 (p. 168)<sup>53</sup>.

Como primera pauta, se deja entrever una transición entre un género musical que encarnaba la “marginalidad elegida” propia de la censura dictatorial, a un género que representó durante el neoliberalismo a la “marginalidad no elegida”, es decir, a los reclamos desgarrados de los sectores más vulnerados por las políticas de exclusión a través de las letras. En relación a esto, el Indio Solari (1983), haciendo un paralelismo entre los que hablaban de la realidad del país y los que elegían darle otra impronta a su música en el rock, diría que el que era consciente de esa situación iba a preferir vivir más marginado<sup>54</sup>. La marginalidad no elegida, pero conveniente para ejercer la contracultura: síntoma y efecto de la cruzada ricotera y el rock radicalizado de la época.

Hablar de la década neoliberal en Argentina y su relación con el rock, es sinónimo de hablar del surgimiento de un fenómeno que marcó un hito en el ambiente: el denominado “rock barrial” o “rock chabón”, íntimamente ligado a la efervescencia de los sectores populares y la juventud. En pocas palabras, Sergio Pujol lo describió como un movimiento donde “valen las letras de inspiración barrial, con giros del habla popular y un discurso musical de rango más bien limitado” (p. 177)<sup>55</sup>.

El rock barrial se destacó por ser un movimiento que se conformó de manera indirecta, sin intención de ser denominado como tal ni de representar un segmento diferenciado dentro del rock argentino. Un estudio sociológico llevado a cabo por Daniel Salerno y Malvina Silba para la UBA (2006) afirma que “la expresión fue desarrollada por la prensa especializada hacia principios de la década del noventa” -con una finalidad claramente despectiva-, “pero en el ámbito de la industria musical, la categoría no remite a un criterio de exhibición en disquerías, ni es utilizada para las promociones de los conciertos”. Por si no quedase claro, esta denominación “tampoco identifica a los nativos” de acuerdo a la mencionada investigación (p. 4)<sup>56</sup>.

Este “subgénero” estaba constituido por un público conformado principalmente por los grupos juveniles de los sectores populares –“podríamos decir que hay una proletarización de la cultura del rock” (Pujol, p. 177)<sup>57</sup>-, en gran medida relegados por las políticas neoliberales. Y sus referentes eran las bandas surgidas en los albores de la década, con referentes como Bersuit Vergarabat, Los Piojos, Viejas Locas o La Renga, a las que se le sumaban algunos conjuntos que arrastraban su trayectoria desde épocas precedentes, como es el caso de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

La denominación “barrial” o “chabón” no refería a una cuestión melódica o netamente musical, sino que representaba una actitud y una postura que dio lugar a dos cuestiones: por parte del público, una cultura del “aguante”, y por parte de las bandas, un compromiso con letras que narraban a corazón abierto la cruda realidad de la época.

---

<sup>53</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>54</sup> SOLARI, Carlos: “El rock no es ideología”, *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, N° 2, junio de 1983.

<sup>55</sup> PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

<sup>56</sup> SALERNO, Daniel y Malvina SILBA: *Juventud, identidad y experiencia. Las construcciones identitarias populares urbanas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

<sup>57</sup> PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

En cuanto a la primera cuestión, se produjo el fenómeno de la “fútbolización” del rock a través de la mencionada cultura del “aguante”. En este caso, dicha actitud representaba una “noción que designa a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al ‘otro’ e implica una resistencia al dolor y a la desilusión” (Salerno y Silba, p. 5)<sup>58</sup>. Se trataba de un atributo que se disputaban los seguidores de este tipo de rock, que decían poseer y se lo valoraba y ostentaba en el marco de una confrontación con otro: el poder.

En tanto a la segunda cuestión, la descripción está en las líricas de las bandas de rock “barrial”, las cuales constituyeron un mensaje unívoco centrado en un grupo de tópicos que se repetían de forma contundente: la marginalidad, la represión policial, la corrupción política, la pobreza y la desigualdad de los '90. Este fenómeno discursivo dio paso a un “régimen expresivo” que se destacó por la “producción de códigos comunes y de un lugar de enunciación, de un lugar de rabia y malestar, de sacralidad propia y alegría” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 180)<sup>59</sup>, en oposición a una época política que proponía la aceptación de que un sector social debía quedar relegado como requisito para el desarrollo del país.

De esta manera, discos emblema del rock de los '90 como *Despedado por mil partes* (1996) de La Renga, *Especial* (1999) de Viejas Locas, *Tercer Arco* (1993) de Los Piojos, *Libertinaje* (1998) de Bersuit Vergarabat o el propio *Luzbelito* (1996), llevaban la bandera del “aguante” con letras confrontativas que contaban historias de los sectores más golpeados, y criticaban sin escrúpulos los males del modelo.

Sin embargo, esa confrontación que pregonaba el rock en ese entonces no escapaba a las consecuencias. Mientras durante décadas anteriores el rock era censurado, en la década de los '90 pasó a ser seguido de cerca por su capacidad de crear valor, controlado con la finalidad de detectar cualquier intención de ruptura y convertirla en una transgresión débil (Blanco y Scaricaciottoli, 2014). La maquinaria neoliberal buscaba apartarlo, mostrarlo como marginal y en ese contexto le otorgó la categorización de “barrial” o “chabón” desde la estigmatización. Es por eso que la búsqueda de las bandas “no es tanto de ‘conquista’ como de instauración de zonas habitables en medio de la nada reinante” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 181)<sup>60</sup>.

### **“Hablar de uno mismo vs. Hablar de los demás”**

Me parece interesante para profundizar en el contexto musical de la década, una iniciativa planteada por los autores Blanco y Scaricaciottoli (2014): la dicotomía entre los artistas que hablaban “de ellos mismos” en contraposición a los que eligieron hablar de lo que estaba ocurriendo. En una época marcada por la masividad de los grandes medios de comunicación y la publicidad, la vida mediatizada se trasladó al contexto del rock, generando una división entre aquellos que se volcaron completamente a la fama como rockstars, mientras otro grupo más radicalizado optó por permanecer alejado de ese ambiente y con cierta desconfianza.

---

<sup>58</sup> SALERNO, Daniel y Malvina SILBA: *Juventud, identidad y experiencia. Las construcciones identitarias populares urbanas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

<sup>59</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>60</sup> Ídem, pág. 181.

El propio Indio Solari (1983) se encargó de intervenir en esta dicotomía, marcando la necesidad de marcar una diferencia entre el rock contestatario que encubría información oculta, y el rock “business”, más relacionado a cuestiones personales de los músicos que a su contexto<sup>61</sup>. En cuanto al segundo grupo, se destacan las letras que “se vuelcan sobre la autorreflexión de la soledad del artista en los tiempos de la posmodernidad, preocupado por contar sobre su mundo íntimo y los efectos que producen en sí tales épocas” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 158)<sup>62</sup>. A estos artistas se los denomina como “artistas pop”, y se destacan en este segmento a Fito Páez, Charly García y Gustavo Cerati.

En el contrapunto de esta postura, posicionamos a un sector radicalizado: aquellas bandas que se negaban a considerar al rock meramente como un espectáculo y se oponían a ser estrellas de rock. Este grupo se destacaba por no prestarse a ser parte de la lírica de la individualidad y la desesperanza, y se encargaban de brindar un mensaje absolutamente opuesto. En esta postura antisistema destacó Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, a través de toda su discografía de los años '90, y con *Luzbelito* como obra maestra.

Dos ejemplos claros de esta dicotomía pueden ser brevemente observados mediante dos canciones clásicas: *En la ciudad de la furia*, de Soda Stereo (*Doble vida*, 1988) y *No voy en tren*, de Charly García (*Parte de la religión*, 1987). Temas de la década de los '80 que recibirían su respuesta -directa o indirectamente- por parte de Solari.

Gustavo Cerati hablaba en el hit de Soda Stereo acerca de un “hombre alado” que volaba sobre la ciudad, y observaba la “furia” desde una óptica elevada. Por su parte, García immortalizaba el lema “no voy en tren / voy en avión / no necesito a nadie / a nadie alrededor”. A fines de los '80, llegarían Los Redondos con *Vencedores vencidos* (*Un baión para el ojo idiota*, 1988) para hablar acerca de la búsqueda de la voz de la calle: “me voy corriendo a ver / qué escribe en mi pared / la banda de mi calle”. Una visión involucrada en la “furia”, no elevada ni mucho menos alejada. Por otra parte, también salía a la luz *Todo un palo* (*Un baión para el ojo idiota*, 1987), que dejaba en claro una frase con notoria alusión a Charly: “yo voy en trenes / no tengo a dónde ir / algo me late / y no es mi corazón”.

En el caso específico de Soda Stereo, la “rivalidad” futbolera con Patricio Rey se instauró en los años '80 y persistió durante toda la trayectoria de ambas bandas e incluso después de la separación del trío liderado por Cerati en 1997. Un enfrentamiento que estuvo representado por los seguidores de los grupos y los cánticos de hinchada diferenciándose de los “otros”, y que también repercutió -aunque no llegó nunca a trascender masivamente- en las opiniones cruzadas de los integrantes de las bandas. A los miembros de Los Redondos “les parecía que hacían el sonido que la época pedía” -en referencia a Soda-, y en contraposición a esto, “ellos estaban capturando el imaginario de un público recio para el cual Soda Stereo era blando, comercial y cortesano” (Bellas y García, 2014).

La “otra posición” del rock buscaba “escribir letras desde la calle, estando inmerso en ella, siendo parte de ella, cascoteando permanentemente la otra perspectiva” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 165)<sup>63</sup>. Una versión alternativa de la realidad, que apuntaba contra las injusticias del sistema que gobernaba. “Hasta entonces la oferta musical era más

---

<sup>61</sup> SOLARI, Carlos: “El rock no es ideología”, *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, N° 2, junio de 1983.

<sup>62</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>63</sup> Ídem, pág. 165.

banana, mucha new wave. La mayoría producía un pop muy liviano con el que se divertían mucho. Nosotros llegamos con otro tipo de sonido”. ¿El dueño de estas palabras? Carlos “Indio” Solari (p. 330)<sup>64</sup>.

## El olvido académico del estudio del rock

“Todavía no existe en la universidad argentina ninguna cátedra formal de rock, pero no pierdo las esperanzas”. De esta manera, el autor Oscar Conde (p. 3) cierra el prólogo de su libro *Poéticas del Rock* (2007), y dicha postura estoy decidido a reivindicar a través de estas líneas, con la esperanza intacta de que mi TIF contribuya a explorar el campo de investigación latente que se reclama intervenir.

Asegura Conde (2007) que el rock nacional no ha sido considerado seriamente en el terreno académico argentino. Además, se atreve a formular una hipótesis, la cual sostiene que esta postergación está basada principalmente en prejuicios propios de no querer ver al texto de una canción como literatura y partícipe del círculo de la cultura. En resumidas cuentas, se trata de un desprecio histórico por parte de los académicos en tanto al rock como objeto de estudio.

Yendo particularmente a la mención de las letras de rock, Conde (2007) las considera una poesía sin rima, lo cual permite asociarlas directamente dentro del campo literario. De esta manera, queda demostrado que no han sido tratadas con el mismo rigor científico y la misma atención. Sino que, lejos de esto, han sido relegadas.

Esta acción -u omisión, mejor dicho- deja de lado un potencial de estudio vacante, ya que, a diferencia de otros lugares del mundo, en Argentina el rock no fue una imitación de su versión importada, sino que se adecuó por nuestros músicos para expresar necesidades y deseos de esta tierra, y de esta manera constituir un portavoz del imaginario colectivo (Conde, 2007). Teniendo en cuenta esta premisa, estudiar las letras de rock es estudiar la historia de nuestro país, ya que “nunca puede tocarse o escucharse fuera de una situación, y cada situación va a afectar el significado de la música” (Frith, p. 434)<sup>65</sup>.

## Breve repaso por la historia de Los Redondos

“Cada generación tuvo,  
y tiene, sus Redondos”

(Del Mazo y Perantuono, p. 16)<sup>66</sup>

La historia de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tuvo su puntapié inicial en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, a fines de los años '70. La banda, quizás, más importante del rock argentino, se formó en 1976 en un sótano lindero al Pasaje

---

<sup>64</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>65</sup> FRITH, Simon: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

<sup>66</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

Rodrigo (calle 51 entre 4 y 5), y tuvo su debut oficial el 26 de noviembre del mismo año en el teatro Lozano, ubicado en calle 11 entre 45 y 46, zona céntrica de la ciudad de las diagonales.

La época setentista fue un momento particularmente sensible de la historia de nuestro país, en donde se pasó de la esperanza del retorno de Perón a su repentina muerte, el oscuro gobierno de Isabel, el estallido del terrorismo de Estado, para finalizar con la guerra de Malvinas en 1982. En ese contexto, Patricio Rey emergió del caldo de cultivo cultural que se venía gestando desde la resistencia de los '60, y forjó su inconfundible identidad, “blindó su ideología y paulatinamente puso en marcha la configuración definitiva en banda de rock and roll” (Del Mazo y Perantuono, p. 69)<sup>67</sup>: de esta manera, surgieron siendo un producto de su cultura y de su tiempo (Bellas y García, 2014).

Entre el debut de la banda y *Gulp!* (1985), su primer disco de estudio, pasarían casi 8 largos años, que estarían marcados por el momento más crudo de los gobiernos de facto, el conflicto bélico con el Reino Unido, el retorno de la democracia y la experiencia under. Los años de Dictadura sentaron las bases de lo que sería la banda y evidenció dos de sus pilares: la libertad y la disputa por el sentido a través del arte. Al infierno del disciplinamiento sociocultural y la censura, “Los Redondos habían contestado con caos contracultural” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 133)<sup>68</sup>. Caos encarnado tanto en las canciones que empezaban a rellenar el repertorio aún “extraoficial” del grupo, pero también demostrado a través de las presentaciones en vivo: en sus shows, la incipiente banda se destacaba por declararle la guerra a la formalidad impuesta, y proponía un clima festivo donde prevalecía la búsqueda de diversión y liberación psíquica, y se perdía el límite entre el escenario, los artistas y el público, siendo todos protagonistas (Blanco y Scaricaciottoli, 2014).

Con una marcada identidad que se iba construyendo, durante los primeros años “se transformaban en una de las aventuras más extrañas del rock local”: editaban los discos por su cuenta y autogestionaban los conciertos bajo la idiosincrasia independiente que sostuvieron durante toda su trayectoria, y a través de la cual la banda llegaba a ser uno de los grupos más populares y respetados del ambiente, “demostrando una hipótesis varias veces pronunciada: que se podía llegar a la masividad por vías alternativas, sin dejar de ser under” (Cermele, p. 36)<sup>69</sup>.

En el tiempo comprendido entre los últimos años dictatoriales y el retorno de la democracia, a diferencia de muchos de sus contemporáneos que apostaron a cambiar la realidad a través de la acción política o la violencia armada, Patricio Rey se encargó de profesar su propia filosofía: “se sustrajeron al arte de la militancia para entregarse a la militancia del arte” (Bellas y García, p. 20)<sup>70</sup>. La banda optó decididamente por transformar la realidad a través de la cultura como factor de intervención, y con sus canciones construyó un mensaje anti sistema que se fortaleció con el pasar de los años. A esta propuesta, el Indio Solari la definió como “intervenir el arte y la cultura,

---

<sup>67</sup> Ídem, pág. 69.

<sup>68</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>69</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>70</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

para que la gente entienda que vivir honestamente es lo más práctico, que no se trata de una utopía” (p. 363)<sup>71</sup>.

De esta manera, Los Redondos nunca compitieron contra el Estado, sino que buscaron contrarrestar la desilusión y el vaciamiento cultural propio de la época: “contaminando” las bases de la sociedad, apuntaban a hacer germinar una transformación en las mentes de las personas, siempre priorizando el libre pensamiento e interpretación de sus letras y el cuidado del estado de ánimo (Perros Sapiens, 2013).

Hasta el primer disco, la banda recorrió pequeños teatros, bares y pubs porteños y linderos al centro del país, llevando su show caótico a públicos que poco a poco fueron aumentando en número a través de la modalidad del “boca en boca” y el interés de probar la original experiencia de Los Redonditos de Ricota en vivo. Pensar lo artístico como sinónimo de cambio y revolución a través de la difusión del poder contracultural, en consecuencia, hizo que Patricio Rey “se inscriba en la tradición situacionista ‘de un delta de corrientes estéticas y políticas que aún creían en el poder revolucionario del arte’” (Cermele, p. 74)<sup>72</sup>.

“Patricio Rey fue un agujero negro en la historia del rock argentino”, y como tal fue “dueño de una energía tan poderosa como personal (...) que generó un campo magnético sobre el que orbitaron y confluyeron un sinfín de malentendidos” (Del Mazo y Perantuono, p. 21)<sup>73</sup>. Los malentendidos se reunieron en torno a 10 álbumes que constituyeron una eximia discografía: *Gulp!* (1985), *Oktubre* (1986), *Un baión para el ojo idiota* (1988), *Bang Bang! Estás liquidado* (1989), *La mosca y la sopa* (1991), *Lobo suelto Cordero atado – Vol. 1 y 2* (1993), *Luzbelito* (1996), *Último bondi a Finisterre* (1998) y *Momo Sampler* (2000).

## Los Redondos en los ‘90

“En 1999 Diego Maradona dijo:  
‘cada vez que habla un político,  
apago la radio y me pongo a escuchar Los Redondos’  
(Boimvaser, p. 11)<sup>74</sup>

La década más turbulenta en toda la historia de la banda, sin lugar a dudas: 5 discos, la llegada de la masividad, los conflictos con la policía y el exilio por todo el territorio nacional. Una acumulación de factores que encaminarían el desgaste del grupo hacia fin de siglo y que, paradójicamente, construirían la postura contrahegemónica más consistente de toda la época: “Ante la estética posmoderna neoliberal, cuyos canales

---

<sup>71</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>72</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>73</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>74</sup> BOIMVASER, Jorge: *A brillar, mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey*, Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

principales de difusión, al menos para una clase, son la televisión y el pop, se le opone el volver a soñar su peor pesadilla, (...) volver a soñar con la revolución” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 134)<sup>75</sup>.

El recorrido se iniciaría ni más ni menos que con 9 Obras llenos en la segunda mitad de 1990, en la antesala de lo que sería el momento más difícil de toda su trayectoria: en abril de 1991, en las inmediaciones de dicho recinto, la policía realizaría una serie de arrestos injustificados donde se llevarían detenido ilegalmente a Walter Bulacio, un joven de 17 años. En la comisaría le propinarían una golpiza salvaje que le provocaría la muerte una semana después.

El caso conmocionó al país y desembocó en el primer juicio contra el Estado argentino por violaciones de los derechos humanos desde el retorno de la democracia. Además, caló hondo en la banda, que decidió parar por unos meses y los llevó a replantearse la situación que estaban atravesando y sus expectativas de cara al futuro.

A partir de ese momento, la masividad invadió y rebalsó al fenómeno de Los Redondos como un baño de realidad abrumador. Ya no había forma de contrarrestarla, por más extraño que pareciera: no existía caso similar en la historia del rock en Argentina. “Eso hasta entonces no había ocurrido, ni a nosotros ni a nadie”, decía el Indio Solari en su autobiografía, y agregaba: “Fue una progresión muy rara. Yo no creía que el boca a boca pudiese funcionar todavía. (...) No olvides que todo eso sucedía alrededor de una banda sin promoción” (p. 326)<sup>76</sup>.

“Los 90 fueron los años de masividad, bengalas, ‘trapos’, estadios e itinerancia”, y estuvo íntimamente ligado al contexto menemista, ya que este “nutrió la nueva-resignificada mística ricotera, y por otro lado la hipocresía de la dirigencia política no hacía más que elevar los principios que, todavía, contra viento y marea, trataba de mantener la antigua entelequia llamada Patricio Rey” (Del Mazo y Perantuono, p. 25)<sup>77</sup>. La gran acumulación de público no representaba más que un factor de riesgo para el poder político, en una sociedad atravesada por la desigualdad, y de esa manera se conformó con gran rapidez y magnitud lo que hoy conocemos como “misas ricoterías”, peregrinaciones masivas que hacían temblar el orden social encarnando “llamaradas de advertencia encendidas para denunciar la criminalidad de un sistema que desprotege a los infantes, a la adolescencia, a la ancianidad y en general a todo sector vulnerable” (Boimvaser, p. 22)<sup>78</sup>. La intolerancia y la violencia estaban a flor de piel en el entorno social, y el rock “sólo era una de las arterias por donde corría esa ardorosa sangre demoníaca” (Boimvaser, p. 24)<sup>79</sup>. La sangre demoníaca de *Luzbelito*.

Fue en esa situación donde la policía, que mencionamos al principio, obtuvo un rol preponderante en la década como actor represor de las movilizaciones populares. “Nadie puede estar orgulloso de que estemos regidos por instituciones como las policiales”, sentenciaría el Indio en una conferencia para un taller de periodismo en 1992: es que en los recitales de Patricio Rey, su presencia era sinónimo de provocación y mala predisposición, teniendo en cuenta que “veía en la banda y las

---

<sup>75</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>76</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>77</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>78</sup> BOIMVASER, Jorge: *A brillar, mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey*, Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

<sup>79</sup> Ídem, pág. 24

bandas, Redondos y Redonditos, a una 'entidad subversiva que incita a la violencia'" (Cermele, p. 148)<sup>80</sup>. Esta actitud, con el tiempo, se trasladó a los denominados 'redonditos', los cuales empezaron a asociar a los uniformados con el enemigo común, los representantes del sistema que los oprimía y no los dejaba vivir la experiencia rockera que los reivindicaba.

La escalada de violencia iría en aumento y la represión policial se repetiría en todos los espacios donde la banda actuaba en vivo: Lanús, Mar del Plata, Santa Fe, Florencio Varela, Córdoba, etc. La asistencia de público por sobre las cantidades habilitadas, los incidentes y las detenciones eran parte de los recitales. En 1993 y 1994 se inauguraría la época de estadios, con la llegada de Patricio Rey al Tomás Adolfo Ducó, cancha de Huracán, con un total de 5 shows y más de 200 mil personas reunidas, y la dinámica se repetía: incidentes, apuñalados, heridos y más de 100 detenidos. Sus integrantes se hallaban ante una duda existencial: "¿Sería posible conservar ese fabuloso poder de convocatoria sin que el espectáculo se desmadrara? ¿Cómo superar esa dicotomía? ¿Cómo no morir por exceso de éxito?" (Del Mazo y Perantuono, p. 264)<sup>81</sup>.

La situación se tornó en un clima de efervescencia que estaba a punto de implosionar, y muchos lugares llegaron a suspender los shows días e incluso horas antes por temor a enfrentamientos con la policía y disturbios. Todo esto llevó a que la banda se exilie de la Capital Federal, por prohibición de tocar en ese ámbito y por decisión propia también, lo que los llevaría a recorrer la amplia geografía nacional: de esa manera se daba inicio a "la era federal y peregrina de Patricio Rey, donde el grupo surcaría el país para tocar en distintas ciudades, de medianas o pequeñas dimensiones, y transformar el paisaje, la economía y la historia de cada una" (Del Mazo y Perantuono, p. 262)<sup>82</sup>. Esta decisión contribuyó fuertemente a sobredimensionar la leyenda que estaba construyendo la banda mediante su condición de desplazada, profundizando su calidad de fenómeno alternativo dentro de la música popular.

Las llamadas "misas ricoterías" que se congregaban en torno a la Capital Federal y Provincia de Buenos Aires se vieron desplazadas a lo largo y ancho del país, con shows que obligaban a los seguidores a peregrinar, dando lugar a un ritual "pagano" que convertía a la ciudad visitada por Patricio Rey en un punto de encuentro multitudinario que, durante los días previos y posteriores al recital, transformaba completamente su idiosincrasia y forma de vida y se veía sumergida en el fenómeno ricotero. Este conjunto de movilizaciones populares encarnó en los años del menemismo un punto de contraste con la parálisis social que reinaba: a excepción de las fiestas y reuniones religiosas, prácticamente no había movilizaciones masivas en Argentina.

El paso del under a la masividad llevó a Patricio Rey a estar en boca de todos. Una banda con vocación revolucionaria que tenía la intención de transformar mediante la contaminación a través del arte, de golpe, se veía en la cima de la opinión pública. El mundo y el país no eran los mismos que aquellos que vieron nacer a Los Redondos a

---

<sup>80</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>81</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>82</sup> Ídem, pág. 262.

finés de los '70, y ese cambio radical de paradigma llevó a que “la resistencia ricotera pase de ser bajo tierra a mostrarse a cielo abierto” (Perros Sapiens, p. 178)<sup>83</sup>.

Más allá del fanatismo netamente musical que despertaba en sus seguidores, había algo más, algo que excedía la música y tocaba las fibras íntimas del cuerpo. Un mensaje de reivindicación y acompañamiento que dignificaba a aquellos que los escuchaban (Bellas y García, 2014), en un momento donde la dignidad era solo para unos pocos. La banda proponía un fenómeno federal inédito en la historia de la música argentina, donde prevalecía la igualdad y la cercanía entre ídolos y fanáticos que “parecen encontrar, en el ritual ricotero, la ‘radical igualdad’ que no puede ofrecer, por su imperecedera condición desigual, el ritual-cotidiano-alienante que propone el sistema que los excluye” (Cermele, p. 86)<sup>84</sup>.

En este contexto fue que, en el transcurso de 1995, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota inició el proceso de producción y grabación de lo que sería *Luzbelito*.

## Los Redondos y su conflictiva relación con los medios de comunicación

Para llevar adelante este apartado retomaré el texto académico titulado *Los Redondos mediatizados. Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa* (2017) de Darío Alberto Sampietro.

Se divide a este conflictivo vínculo en 3 momentos: el primero comprendió desde el surgimiento de la banda hasta el asesinato de Bulacio (1991), y se caracterizó por el abordaje a través de la prensa rockera especializada como la encargada de informar a su público; un segundo momento que fue desde finales de la década de los '80 hasta mediados de los '90, donde se produjo un quiebre con la prensa especializada e iba a ser más habitual encontrar la información de la banda en los suplementos de diarios; y por último, un tercer momento que se extiende entre 1995 y 2001 (desde la previa de *Luzbelito* hasta el final de la banda), siendo este el que más nos interesa.

En el último tramo de historia de Patricio Rey, serán protagonistas en la difusión de las noticias los diarios nacionales Clarín, La Nación, Crónica y Página 12, los cuales focalizaron su atención en la violencia que ocurría en los shows de la banda a finales de siglo (Sampietro, 2017). El proceso de masificación del público en los '90 llevó a que Los Redondos sean abordados, en un primer momento, en las secciones Sociedad e Información General, ya no desde la óptica de una crítica musical o cultural, sino que empezó a tornarse “policial”:

Nosotros teníamos más resonancia en los medios por las consecuencias de los shows -salíamos más en Policiales que en Espectáculos- que por otra cosa. Es que rescatábamos pibes que no le gustaban a la clase media. Se quejaban de que los llevásemos a sus barrios... (Solari, p. 365)<sup>85</sup>.

Sumada a esta situación, el mensaje de Los Redondos a través de su postura y sus letras no saldría gratis, sino que le traería consecuencias que estuvieron a la vista,

---

<sup>83</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>84</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>85</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

magnificando con un discurso sensacionalista los hechos que se sucedían. Esto se resume tragicómicamente en una contundente frase del líder de la banda: “para la prensa y las ‘fuerzas vivas’ éramos como los hunos: para ellos llegábamos a una ciudad, prendíamos fuego a todo y tirábamos sal para que nada volviese a crecer” (p. 508)<sup>86</sup>. La relación con los medios estaba completamente rota.

En cuanto a lo estrictamente discursivo, los textos mediáticos se resumían a una serie de términos que se repetían hasta el hartazgo en las noticias relacionadas a Patricio Rey, y construían una temática siempre vinculada a la violencia social: palabras como “armas”, “drogas”, “detenidos”, “corridas”, “disturbios” y “represión policial” abundaban. Esto queda claramente ejemplificado en algunos títulos de la época resaltados por Sampietro (2017): *Liberan a fanáticos de los Redonditos* (*Popular*, 16-10-1995); *Mardel: Arma y droga para ver a los Redonditos* (*Crónica*, 14-10-1995); *Redonditos: 40 detenidos en Mardel* (*Crónica*, 15-10-1995); *Mardel: escándalo con los Redonditos. Corridas, balas de goma, decenas de arrestados y caos en el recital* (*Crónica*, 20-10-1996); *Batalla campal en un recital de Los Redondos* (*Clarín*, 24-6-1998); *Balearon y arrojaron de un tren a dos seguidores de los Redonditos* (*La Nación*, 20-6-1999); *Violencia, heridos y terror en Núñez* (*La Nación*, 15-4-2000); y *Afuera del estadio hubo desorden, corridas y balazos* (*Clarín*, 17-4-2000)<sup>87</sup>.

## Cómo pensar las letras de Patricio Rey

“Le hemos dado vuelta tantas veces al asunto...

Hasta que nos resignamos a decir:

‘Será que les gustan las canciones que hacemos’.

Otra explicación no había”

(Solari, p. 326)<sup>88</sup>

Finalizando este capítulo, nos introduciremos en un tema que considero importante para abordar la lectura discursiva de las letras seleccionadas de Patricio Rey, en tanto condición de producción de las mismas: cómo entiende la propia banda sus líricas y qué impacto generan en el grupo social que las recibe y reproduce.

En términos generales, a modo de introducción, las letras de rock “se encuentran atravesadas por tramas y relatos de un contexto cultural e histórico particular” (Secul Giusti, p. 198)<sup>89</sup>. Con un claro trasfondo marcado por el momento en el cual son escritas, las líricas “colocan en tensión los instrumentos de control social” y “vehiculizan las expectativas de la sociedad, con sus nerviosismos, sus contrariedades y sus compromisos de época” (Secul Giusti, p. 198)<sup>90</sup>. De esta manera, operan como

---

<sup>86</sup> Ídem, pág. 508.

<sup>87</sup> SAMPIETRO, Darío: *Los Redondos mediatizados. Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa*, Epistemus, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

<sup>88</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>89</sup> SECUL GIUSTI, Cristian: *Las canciones ya no son las mismas. Las líricas del rock argentino como herramienta para la lectura y escritura en el primer año de la universidad*, Investigación Joven, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2019.

<sup>90</sup> Ídem, pág. 198.

canales expresivos que transmiten experiencias de comunicación y que, a su vez, canalizan malestares y problemáticas de una determinada realidad social. En conclusión, puede deducirse que, particularmente las letras rock, construyen un escenario donde debatir las instancias hegemónicas de los discursos sociales y, por su carácter contestatario, “colocan en crisis intereses estructurales, tradiciones y posiciones adquiridas del proceso social” (Secul Giusti, p. 198)<sup>91</sup>.

En cuanto a Patricio Rey, estamos hablando de líricas altamente reconocibles en el ámbito musical argentino, que han trascendido su género y se han convertido en foco de interminables debates en torno a su significado. Se puede decir que, si hablamos de las letras ricoterías como un conjunto discursivo, estamos haciendo referencia a textos con un alto contenido poético que puede vislumbrarse en las palabras y frases utilizadas: construyen recurrentemente escenas y personajes oscuros y ambiguos - apelando mucho a la ciencia ficción-, donde resalta preponderantemente el misterio y la ironía como componentes fundamentales.

Cabe agregar que, además, consiste en “un lenguaje fragmentado que actúa por acumulación, con frases como emblemas” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 130)<sup>92</sup>. Frases que se construyen en búsqueda de movilizar la psiquis de los oyentes, de generar una escucha activa y crítica: una “líbido de la enunciación” que “no requiere muchas palabras inhabituales”, contrario a lo que se cree, sino que emplea “palabras habituales usadas en una combinación no convencional; palabras rellenas de mundo pero vacías de sentido literal” (Perros Sapiens, p. 147)<sup>93</sup>.

En cuanto al misterio y la ambigüedad de las letras, se basa en no hacer mención directa de a quiénes o a qué van dirigidas, sino la implementación de recursos literarios como la construcción de personajes o escenas ficticias para narrar realidades verídicas. En este sentido, hablando globalmente de la historia de la banda y de *Luzbelito* en particular, Los Redondos se destacaron por construir la imagen omnipresente de un “enemigo” que encarna la injusticia, una especie de presencia invisible que sobrevuela las líricas atormentando y segregando:

El monstruo y tirano que sobrevuela en las poesías ricoterías es también conocido en las tradiciones populares, en las leyendas y hasta en las pesadillas de todo el mundo. Son símbolos que aparecen permanentemente en la historia de la humanidad, y en cada estadio temporal renacen los artistas que lo retratan (Boimvaser, p. 60)<sup>94</sup>.

A través de estas aristas generales, se elabora canción a canción una crítica contundente a la “sociedad oficial”, a modo de testimonio de y para los más relegados, mediante una poesía que “consume estereotipos y escupe alarmas” (Perros Sapiens, p. 148)<sup>95</sup>, exteriorizando y denunciando las identidades y subjetividades estigmatizadas. Crítica social que se ve especialmente acrecentada con el retorno de la democracia y el advenimiento de la década de los '90: luego del terror que se había sufrido y el infierno de la hiperinflación, la odisea del 1 a 1 había traído un fuerte alivio

---

<sup>91</sup> Ídem.

<sup>92</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>93</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>94</sup> BOIMVASER, Jorge: *A brillar, mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey*, Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

<sup>95</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

a un sector de la sociedad, lo cual repercutiría en la complicidad del arte. Sin embargo, en ese contexto en el que “otros ven descontracturación, Los Redondos señalan en sus letras que ahí mismo está la dominación” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 134)<sup>96</sup>. En consecuencia, esto daba origen a la diagramación de una sociedad paralela, “el mundo redondo autónomo, que cuando se corporiza causa terremoto en la sociedad oficial” (Perros Sapiens, p. 65)<sup>97</sup>.

Otro punto importante es el referente al significado de las letras. Lo primero que se hace al momento de analizar una canción, un disco o cualquier material musical es desentramar su significado: qué quiso decir el artista, en referencia a qué y por qué. En líneas generales, suele tratarse de una ecuación muy simple, con causas claras y fácilmente identificables: recortes de la historia nacional, hechos de público conocimiento, vivencias propias del artista, etc. Sin embargo, a contramano de lo habitual, Los Redondos construyeron en sus letras un discurso ambiguo y críptico, que lejos de pretender un significado claro apunta a todo lo contrario: la libre interpretación. Esta polisemia dio lugar a una suerte de oráculo ricotero donde no se visualizan formas claras, sino todo lo contrario: “el Indio nos aleja del realismo. No es aprehensible, en el sentido establecido; no son imágenes para las que ya teníamos molde de recepción, no representa realidades preexistentes” (Perros Sapiens, p. 147)<sup>98</sup>.

Sin embargo, a pesar de la dificultad para interpretar a ciencia cierta cuál es el significado de las letras, esto representa un error de análisis, ya que el foco estaría puesto en el lugar equivocado: no se trata de explicar empíricamente qué se quiso decir, ya que sería mentir, y no es lo que buscaba Solari al escribir las letras. Las canciones redondas tienen mensajes claros, frases que pasaron a la historia y se hicieron bandera y tatuaje, y es en ese momento donde lo que se quiere decir, se dice sin tapujos. Diría el Indio en sus memorias: “en los momentos clave de la canción, soy bruscamente claro” (p. 331)<sup>99</sup>.

La intención, de acuerdo a Solari, no está en “bajar línea”, sino simplemente en ser el autor de frases cuyos dueños son todos los seguidores de la banda por igual (Perros Sapiens, 2013): en este punto radica el potencial emancipatorio de las líricas, ya que “proponen un régimen semiótico decisonal”, lo cual implica que “conectarse con ellas es el umbral de una zona de decisión propia” donde “el sentido que les damos es una certeza íntima (...), sin necesidad de traducción unívoca” (Perros Sapiens, p. 149)<sup>100</sup>.

A través de esta libre interpretación de las canciones propuesta por la propia banda, se construye una situación de enunciación donde reina “un espacio infinito de significantes” (Cermele, p. 97)<sup>101</sup> y se empodera completamente al receptor, prácticamente en igual o mayor medida que al emisor: en estos términos, quien escucha las frases significa lo que escucha sin aceptar una relación mediada con la música. No se deja influenciar por periodistas, críticos, sociólogos ni especialistas de

---

<sup>96</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>97</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>98</sup> Ídem, pág. 147.

<sup>99</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>100</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>101</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

ningún tipo: el único intérprete de las letras es el receptor, y lo hace a través de lo que le genera personalmente la canción (Perros Sapiens, 2013). Esto da lugar a que haya tantos sentidos posibles como intérpretes.

De manera muy recurrente, las letras de Patricio Rey fueron denostadas debido a su presunta dificultad para interpretarlas, lo cual llevaba a que se las considere como vacías de significado. A su vez, también esto se trasladaba a los fanáticos de la banda, a quienes se los menospreciaba y se los menosprecia regularmente por parte de los detractores, argumentando con pretensión de verdad que “no entienden las letras” y las reproducen “sin saber qué significan”.

En relación específicamente a esto último el Indio Solari opinó en sus memorias: “muchacha tendía a menospreciar a nuestro público. Pretenden que no pueden entender lo que les estoy diciendo, por eso de que mis letras son crípticas. Pero en los momentos clave de la canción, soy bruscamente claro” (p. 331)<sup>102</sup>. Y complementando estos dichos, el líder de Patricio Rey sentenció en el mismo libro, con su clásica y ácida sinceridad, que “los que dicen que las letras son incomprensibles son los que, precisamente, no quieren que nadie las comprenda” (p. 331)<sup>103</sup>.

Concluimos en que las líricas ricoterías deben abordarse desde un punto de vista alejado del positivismo analítico. No se buscará en este TIF encontrarle una respuesta objetiva, ya que no persiguen esa intención y estaría recayendo en una mentira. En contraposición a esto, se buscará analizarlas a través de las herramientas teóricas seleccionadas, para así intentar elaborar una mirada completa sobre qué quisieron decir Los Redondos en *Luzbelito* en cuanto a la libertad, la democracia y el poder y por qué encarnaron una propuesta contrahegemónica contra el neoliberalismo menemista.

## La juventud rockera en los '90

La juventud se destacó desde la génesis del rock en Argentina por ser un factor inherente al fenómeno musical: son las dos caras de una misma moneda. El rock nacional nació en la marginalidad y como una música hecha por y para jóvenes (Conde, 2007), con puras aspiraciones revolucionarias y contestatarias ante un sistema fuertemente conservador como el de los años '60 y '70: “El rock, en tanto nuevo movimiento social, es uno de los frentes utilizados por la juventud argentina en su lucha cotidiana contra la alienación, por la construcción de una sociedad alternativa” (Vila, p. 1)<sup>104</sup>.

Al tener esta condición fundacional, se nutrió fuertemente de la ansiedad por intervenir espacios de forma activa, marcar descontentos y transformar realidades a través de la disputa del sentido. Es por esto que hablar de rock en Argentina “nos exige hablar de la cultura de los sectores juveniles urbanos en los últimos treinta años, con un sentido de inclusión generacional” (Alabarces, p. 24)<sup>105</sup>.

---

<sup>102</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>103</sup> Ídem, pág. 331

<sup>104</sup> VILA, Pablo: *Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 1985.

<sup>105</sup> ALABARCES, Pablo: *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

En los años del menemismo, las políticas neoliberales castigaron a un gran sector de la sociedad, entre los cuales los jóvenes se encontraron incluidos, con niveles de pobreza e indigencia alarmantes. La juventud se vio perjudicada ante las pocas posibilidades laborales, la caída de la educación pública y porque, como siempre sucede en los momentos de crisis económica, son estos grupos los más afectados por la falta de oportunidades. Esto dio lugar a que el rock, representado por bandas juveniles, se encargue de introducir en la disputa discursiva temas que desvelaban a la sociedad.

Esta nueva etapa del rock nacional noventoso adquirió características propias (descriptas en el apartado dedicado al contexto del rock) de un fenómeno sociomusical que fue catalogado como rock “barrial”, “chabón” o “cabeza”, con intenciones claramente despectivas. Con estos términos, la prensa hegemónica apuntó a “nombrar a cientos de jóvenes de los barrios más humildes” que lograron observar y sentir “las señas de un lenguaje compartido: ausencia de modelos, imposibilidad de ascenso social, represión, postergación, la certeza de un destino deshonoroso y descreimiento político” (Provitilo y Vigliotta, p. 2)<sup>106</sup>

El recital, de esta manera, se convirtió en un ámbito donde los jóvenes constituyeron el ideario de una nueva identidad de impugnación de la época. A partir de esto “se pusieron en relieve, como línea de continuidad, valores innegociables de la patria rockera: ‘no transar’ con la industria televisiva, el rechazo a la autoridad policial y de la clase política” (Provitilo y Vigliotta, p. 2)<sup>107</sup>. Asimismo, también se compuso de un profundo contenido sentimental: “la lucha por la libertad es condición para que la fiesta rockera se desarrolle. Combatir la amargura, desafiar lo prohibido, son dos condimentos que no deben faltar” (Provitilo y Vigliotta, p. 3)<sup>108</sup>. Esto se reflejaba en las canciones y consignas que invocaban al alcohol, las drogas y los excesos en general, aspectos plenamente despreciados y prohibidos por la cultura oficial y que señalaban una ruptura con la misma.

Un show de rock, en consecuencia, pasó de representar simplemente un recital a convertirse en un espacio de socialización que congregaba a numerosas personas entre las cuales dejaba de importar las diferencias sociales o generacionales, y cobraba un valor primordial la libertad (Provitilo y Vigliotta, 2009). El rock rompía con el resquebrajamiento cultural y colectivo del neoliberalismo: buscaba unir en lugar de dividir, y celebrar en lugar de la apatía generalizada.

En este marco, para concluir, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota ocupó en la década un rol central, ya no como grupo musical, sino como fenómeno social:

Se transformaron en los primeros portavoces de una generación de jóvenes argentinos que encontró, en ese juego mágico y misterioso (...) una identificación que excedió, como nunca antes en la historia del rock argentino, los límites de lo musical/espectáculo para estacionarse en las particularidades de lo social/participativo (Cermele, p. 84)<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> PROVITILLO, Pablo y Marisa VIGLIOTTA: *Culturas juveniles. Rock barrial y configuración de identidades*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

<sup>107</sup> Ídem, pág. 2.

<sup>108</sup> Ídem, pág. 3.

<sup>109</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

## SEGUNDA PARTE: *Demonio de lengua de oro*

### Apuntes sobre los discursos

“Situarnos en una mirada que comprenda la importancia de interrogar incluso más allá de lo posible en los indicios que una obra nos presenta”  
(Vallina y Gómez, p. 19)<sup>110</sup>

### El rock como mensaje

El discurso social tiene una vocación de poder. Siguiendo al reconocido autor Michael Foucault (1971), podemos afirmar que en toda sociedad la producción de discurso está controlada por ciertos procedimientos que velan por mantener a raya sus poderes y peligros, y su potencial aleatorio. Esto implica que la construcción de un discurso cuenta con mecanismos y reglas que revelan rápidamente su vinculación con el poder y el orden social.

Bajo esta concepción, el rock como discurso construye un mensaje social, excediendo su mera condición escrita, donde resalta el factor emocional. Su principal motor movilizador es lo que genera en aquellos que lo reciben: “el valor de esa palabra no está dictado solo por su procedencia o el formato en que nos ha llegado su ocurrencia (...) sino por cómo nos ha conmovido” (Blanco y Scariaciottoli, p. 8)<sup>111</sup>. En esta línea, cabe resaltar que, además del rock, esto es un valor inherente a la música popular en general, la cual “nos da la posibilidad de comprender lo real mediante la sensibilidad” (Vallina y Gómez, p. 83)<sup>112</sup>.

Hagamos un breve paréntesis en el desarrollo que pretendo realizar, para refrescar la significancia que tuvo el rock en la historia nacional. Este género, surgido hace más de 50 años en nuestro país, encarnó una auténtica revolución cultural ya que “arrasó con jerarquías culturales, tabúes sociales y viejos marcos de validación” (Pujol, p. 159)<sup>113</sup>. Además, cabe destacar que hablar del rock argentino es “focalizar una zona de la cultura musical argentina excluyente, que nace y crece como diferencia, a contrapelo de casi todo” (Pujol, p. 166)<sup>114</sup>: en este punto radica su potencial comunicacional y su alto grado de composición emocional.

Retomando lo que pretendía describir, el mensaje que constituye el rock en consecuencia se conforma como un arma de doble filo: por un lado, la palabra escrita, y por otra parte la significación que se le otorga a esa palabra escrita a través de la puesta en escena del artista que la manifiesta. Esto es un punto fundamental de la investigación, al cual introduciré en este apartado y retomaré más adelante.

---

<sup>110</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas*, Análisis y Crítica de Medios, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>111</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>112</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas*, Análisis y Crítica de Medios, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>113</sup> PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

<sup>114</sup> Ídem, pág. 166.

El rock tiene su distintivo en tanto mensaje por la instancia de despliegue de la socialización de la palabra cantada, cuando la palabra escrita se hace voz: al hacerse sonido tanto al momento de la grabación en estudio, como también -y principalmente- en el show en vivo, esta palabra adquiere un espesor y una textura de sentido a través de la voz que la expresa, otorgándole una carga de significación que reafirma aquello que se busca transmitir desde el papel.

Retomando a Foucault y su noción de discurso, plantea una cuestión interesante al hablar del “loco”, la cual pretendo mencionar brevemente. El autor define al “loco” como aquel cuyo discurso no puede circular en las mismas condiciones que los discursos del amplio espectro del grupo social, haciendo que se estigmatice y reste valor a su palabra, quitándole importancia y alejándola de la verdad. En contraposición a esto encarna una experiencia de denuncia de una “verdad oculta” que los demás no pueden percibir (Foucault, 1971): es dueño de una actitud plenamente ajena al orden social.

Bajo esta concepción, el espacio del recital de rock, donde se constituye el mensaje, puede considerarse como “un ámbito para escuchar, abrir la cabeza, desatar la imaginación, reunirse y aglutinarse” (Alabarces, p. 27)<sup>115</sup>: una acción completamente comunicacional donde se busca contrarrestar la realidad social que asigna la voluntad de verdad hegemónica. Una congregación de “locos” que aspiran a difundir aquello que los demás no pueden percibir.

## **La reconstrucción del discurso menemista**

Para la subsistencia y extensión de sus mandatos, Carlos Menem debió traducir al campo discursivo su modelo aplicado a lo económico, político y social. En este sentido, es importante recordar que el presidente llegó al poder en 1989 a través de una fórmula perteneciente al Partido Justicialista, y una expresa pertenencia al peronismo clásico, el cual nutrió los mensajes de Menem durante su campaña electoral. Sin embargo, una vez concretada la victoria, se produjo un cambio rotundo en su discurso, el cual abandonó “toda relación con la dimensión nacional-popular del peronismo de posguerra y con los aspectos vinculados a la participación política y las interpelaciones a la dimensión social de la democracia” (Fair, p. 104)<sup>116</sup>.

Fue en este contexto que el presidente impuso cambios profundos en materia económica y social, los cuales planteaban un giro rotundo de cara a los partidarios de la tradición peronista, por lo que se vio obligado a legitimar este accionar a través de una “compleja readaptación del neoliberalismo al escenario local”, logrando reformular la clásica concepción de la doctrina peronista, “apelando a una compleja mixtura ideológica que encadenó aspectos de la tradición participativa, popular y social de la democracia, con elementos ortodoxos en el plano económico, pluralistas-liberales en lo político y conservadores en lo social” (Fair, p. 105)<sup>117</sup>. Dicho más simple, debió adaptar sus políticas neoliberales a un discurso pseudoperonista que permita llevarlas a cabo en el marco del partido que lo llevó al poder.

---

<sup>115</sup> ALABARCES, Pablo: *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

<sup>116</sup> FAIR, Hernán: *La readaptación ideológica del orden neoliberal en el discurso menemista*, Si Somos Americanos, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014.

<sup>117</sup> Ídem, pág. 105.

En sus palabras, se pueden percibir residuos del macrodiscurso peronista clásico, con cuestiones que fueron reformuladas. Mantuvo las apelaciones típicas al pueblo, la justicia y la democracia social, pero con un divorcio discursivo claro: “el pueblo dejó de estar ligado al movimiento peronista, a lo nacional y popular, de modo tal que se vació de contenido la tradicional concepción movimientista-popular” (Fair, p. 122)<sup>118</sup>. Por otra parte, en cuanto a las políticas económicas, se las buscó catalogar como “economía popular de mercado”, disfrazando las medidas neoliberales y promoviendo así un “capitalismo social y humanizado que garantizaba la justicia social” (Fair, p. 123)<sup>119</sup>.

Desde lo lingüístico, Menem pasó a plantarse como un líder democrático, que respetaba -desde sus palabras- profundamente el conflicto y la pluralidad de opiniones, promoviendo la defensa de la democracia en repetidas ocasiones. Esto partía de una perspectiva formal de la democracia, que la articulaba a los valores de la libertad, la convivencia y la aceptación del conflicto, pero con un fuerte contenido liberal que llevaba a pregonar el respeto de las libertades individuales por sobre los movimientos colectivos y la acción social.

Más allá de su postura como figura partidaria de la defensa de la democracia, cuando recibía críticas de parte de sectores opositores, en ocasiones Menem no dudaba en descalificarlos, acusándolos de “violentos”, “subversivos”, “terroristas”, “sediciosos”, “agitadores marxistas” y “salvajes”. En cuanto a las críticas recibidas en el ámbito plenamente político, en ocasiones se ocuparía de acusar a la oposición en el Congreso de tener “una suerte de miedo al debate, de intolerancia a la democracia y a la libertad” (Fair, p. 126)<sup>120</sup>. Aquí podemos empezar a observar una suerte de contradicción entre los dichos y los actos, una cuestión en la que ahondaré más adelante.

Un rasgo clave para comprender las huellas conservadoras del discurso menemista fueron sus alocuciones con “incorporaciones recurrentes a “valores típicamente conservadores, como las apelaciones a Dios, el amor, la fe” y la “revalorización de la paz, el orden, la unidad y el reencuentro” (Fair, p. 122)<sup>121</sup>.

En cuanto a lo social, el discurso abandonó completamente su raíz justicialista mediante un contenido que frecuentemente criticaba y deslegitimaba las movilizaciones sociales (Fair, 2014), recurriendo en repetidas ocasiones a la frase “a la Argentina no la vamos a arreglar con marchas y movilizaciones, la vamos a arreglar trabajando”. De esta manera, desde los dichos se rechazaba la lógica movimientista, propia del peronismo clásico, lo cual generó una limitación de la misma en la práctica, apuntando a mantener la gobernabilidad política. Durante sus mandatos, no se dudó en limitar por decreto los paros sindicales a la autorización expresa del Ejecutivo (octubre de 1990) e incluso se produjeron represiones a protestas sociales en repetidas ocasiones: sus alocuciones a favor del respeto a la libertad y pluralidad ingresaba así en una contradicción con sus prácticas liberales.

En el párrafo anterior hice referencia al hecho de la contradicción entre lo dicho y lo hecho, una realidad que no se resume solamente a la noción de la libertad de expresión, sino también a las premisas del propio modelo que pregonaba. El neoliberalismo y su influencia conservadora imponían un comportamiento sobrio y austero, caracterizado por una imagen de perfil bajo y discreto; sin embargo, Menem

---

<sup>118</sup> Ídem, pág. 122.

<sup>119</sup> Ídem, pág. 123.

<sup>120</sup> Ídem, pág. 126.

<sup>121</sup> Ídem, pág. 122.

se encargó de llevar a cabo “una lógica de la frivolidad, la exhibición y la ostentación pública del consumo lujoso” (Fair, p. 125)<sup>122</sup>: ejemplos claros de esto puede ser su circulación en público en su Ferrari último modelo, sus asistencias a eventos de la clase alta argentina o su presencia en programas de televisión del prime time. Además de esto, retomando el posicionamiento menemista tras los lineamientos de la religión y los valores familiares, en la práctica llevó a cabo lo opuesto: “durante su mandato se divorció de su esposa e hizo gala de su seducción con las mujeres y su gusto por la noche y la lógica farandulezca” (Fair, p. 125)<sup>123</sup>.

En resumidas cuentas, Menem llegó al poder a finales de la década del '80 mediante “apelaciones a la concepción social de la democracia y al discurso comunitarista y humanista del peronismo histórico”, y esto se contrapuso rápidamente al momento de gobernar con las alianzas políticas con sectores del establishment “de tradición liberal y antiperonista, la destrucción de gran parte de la industria nacional, el incremento efectivo de los índices de desocupación, inequidad social y marginalidad y las restricciones institucionales a las formas de movilización social” (Fair, p. 129)<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Ídem, pág. 125.

<sup>123</sup> Ídem.

<sup>124</sup> Ídem, pág. 129.

## TERCERA PARTE: *Su rocanrol sangra oídos*

### Un fenómeno diabólico llamado Luzbelito

“Tal vez el éxito se haya debido a eso nomás:  
a que la gente percibió que éramos genuinos”

(Solari, p. 476)<sup>125</sup>

*Luzbelito* es el octavo disco de estudio de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Fue publicado el 1 de agosto de 1996, y presentado en vivo el 16, 17 y 18 del mismo mes. Está integrado por 11 canciones y se destacó por su naturaleza de disco conceptual, una propuesta innovadora e inédita en el prontuario de la banda. La revista Rolling Stone lo ubicó en 2007 en el puesto N° 88 entre los 100 mejores discos de toda la historia del rock nacional, y el arte de tapa, a cargo de Ricardo Cohen -alias “Rocamble”- recibió diversos premios y reconocimientos, entre los que destaca el premio ACE al mejor diseño de portada para disco, en 1997.

### Cómo se gestó el disco

El nacimiento de este nuevo disco fue un quiebre en la trayectoria de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, generando una división entre lo que se venía haciendo, lo que había llegado a ser la banda y lo que quería hacer a partir de ese momento en el cual estaban habitando definitivamente la masividad. Fue en este contexto que el Indio Solari marcó una clara división estética e ideológica de cara a las intenciones de Patricio Rey: “yo no tenía más ganas de trabajar de Redondito. Los artistas que me interesaron siempre son los que cambian, los que no siguen haciendo lo mismo que al principio” (p. 486)<sup>126</sup>.

El clímax de su postura estaba en mutar, en no transformarse en un artista que perpetúe aquella fórmula que lo llevó al éxito, sino buscar el riesgo de la mano de la contaminación a través del arte, sin dejar de lado la voz de la calle: diría Solari sobre la época donde surgió el disco que “uno está atado al oído y los sentimientos del momento histórico que le toca transmitir” (p. 493)<sup>127</sup>.

*Luzbelito*, con exactitud, era el disco que quería el líder de Los Redondos. Pero lejos estuvo de estar exento de conflictos, ya que su realización “no fue sencilla, como si la oscuridad de su contenido hubiese impregnado todo” (Del Mazo y Perantuono, p. 266)<sup>128</sup>. Se generó una dicotomía artística en el trío principal de la banda, debido a que “Skay” Beilinson (guitarrista) y “La Negra” Poli (representante) se apegaban más a la idea de un disco que continúe con la línea que había marcado el éxito de Patricio Rey.

<sup>125</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>126</sup> Ídem, pág. 486.

<sup>127</sup> Ídem, pág. 493.

<sup>128</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

La intención original, planteada por el sector “más conservador” del grupo era dar a luz un disco compuesto por viejas canciones, “todos aquellos rocanroles de la etapa de los pubs que habían quedado por fuera del repertorio discográfico” (Bellas y García, p. 176)<sup>129</sup>, y para esto se decidió mudarse un mes entero a San Pablo, en Brasil, para grabar: “A Skay la idea le gustó, pero al Indio no. Primero ofreció resistencia y luego aceptó a regañadientes” (Del Mazo y Perantuono, p. 266)<sup>130</sup>.

Sin embargo, más temprano que tarde la apatía de Solari con el proyecto se tornó insostenible, al punto de boicotearlo (Bellas y García, 2014) imponiendo su postura de un disco original. El Indio (1996) aseguraría según su versión de los hechos que “en el transcurso apareció este nuevo viaje”, argumentando que “cuando de movida tenés una especie de idea general, la esclavitud a esa idea te genera un álbum, en este caso demasiado denso” (*La Nación*, 1996)<sup>131</sup>. Tras ese objetivo, se llevó a cabo una selección de los temas que la banda tenía ya grabados, y se eligieron dos “clásicos” de los primeros años ricoteros, que se sumarían a la lista de *Luzbelito: Blues de la Libertad*, por su explícita relación con el concepto del álbum, y *Mariposa Pontiac – Rock del país*, debido a que ofrecía un pequeño recreo a la densidad del álbum.

Patricio Rey registró en Brasil y editó en Estados Unidos las 11 canciones que componen el disco. El momento era turbulento, no solo para el contexto argentino, sino también para la banda, ya que “era una época intensa: aquellos días marcaron los picos de consumo de drogas de algunos de ellos. No era un consumo autodestructivo, Los Redondos nunca lo fueron, sino que formaba parte del menú hedonista y aliviador que se permitían” (Del Mazo y Perantuono, p. 268)<sup>132</sup>. La masividad y el boom de popularidad estaba afectando a los integrantes de la banda más importante del rock nacional, que se encontraba en la cresta de una ola que no podían controlar ni conocían a ciencia cierta sus dimensiones.

El resultado de esta experiencia particular fue un material pesado, contundente y áspero, con un contenido altamente polémico y un sonido de alto vuelo, digno de una banda que había alcanzado un crecimiento inusitado.

El disco planteó en su etapa de postproducción el dilema del nombre: ¿cómo bautizar a un álbum de estas características para que esté a la altura de la obra? Diría Solari (1996) que el término *Luzbelito* apareció “en la mitad de algún momento (...) primero aparecen las impresiones, aquellas cosas que son tus cuestionamientos. Cuando tenés un montón de cosas que te aquejan sobre las cuales querés recrear tus canciones, llega un punto en que te das cuenta de que no hay muchas otras maneras de llamarlo” (*La Nación*, 1996)<sup>133</sup>. Con esta definición, podemos entrever que encontraron la forma de definir aquello que querían transmitir, aquello que los movilizaba y necesitaban denunciar, a través de la figura de un demonio.

---

<sup>129</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

<sup>130</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>131</sup> FRANCO, Adriana: “Luzbelito: un espejo dramático para vernos”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1996.

<sup>132</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>133</sup> FRANCO, Adriana: “Luzbelito: un espejo dramático para vernos”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1996.

## El mensaje de época

*Luzbelito* es un disco de denuncia, que nació desde y para un contexto histórico en particular. Probablemente no hubiese existido *Luzbelito* sin la década neoliberal menemista en Argentina: sería otro álbum completamente diferente, y este trabajo estaría apuntando a otra cosa. Es el resultado recalcitrante de un caldo de cultivo que estalló de muchas maneras, una de ellas, el rock.

Los primeros días de agosto del año 1996 empezó a circular en las calles, y las disquerías se abarrotaban de gente buscando los nuevos rocanrols de Patricio Rey. En ese entonces, los informes oficiales revelaban que, contabilizando solo a la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, había 3 millones de personas que vivían por debajo de la línea de pobreza (Del Mazo y Perantuono, 2021). La situación entraba en una curva ascendente de miseria para los más relegados, generando una desigualdad galopante que Los Redondos se habían encargado de impugnar a través de sus discos precedentes de la década. En *Luzbelito*, decididamente, optan por entregar algo distinto, pero siguiendo esa misma orientación: “presentan una atmósfera decididamente mefistofélica. Pasaron tres años desde el disco anterior y este disco es diferente, oscuro, pero en principio, sobre todo, es raro” (Perros Sapiens, p. 119)<sup>134</sup>.

Su mensaje comunica una realidad de época, “digna del diablo burlón que parecía haber hallado querencia en nuestro país” (Bellas y García, p. 42)<sup>135</sup>, apuntando específicamente a las políticas neoliberales. El periodista Alfredo Rosso (1996) lo definió en su momento como “un disco para el fin de siglo, de dolor extremo y dientes apretados” (*Página 12*, 1996)<sup>136</sup>. Lo interesante de este punto, es el rol que adoptaron Los Redondos -o, mejor dicho, que les fue asignado por las “bandas”- debido al mensaje que llevaban en tiempos turbulentos.

La banda se encargó de atraer a los desencantados y a los desechados, “los indeseables de la sociedad, a quienes se atribuían los males que empañaban la fiesta menemista” (Bellas y García, p. 43)<sup>137</sup>, y esto les valió convertirse en una especie de adversario mal visto por la Argentina “bienpensante” que consideraba al público de Patricio Rey como el enemigo que ameritaba mano dura para mantenerlo controlado. El fenómeno ricotero se había convertido, con la efervescencia de *Luzbelito*, en un referente político que reunía todo lo que representaba la contrahegemonía del orden neoliberal. Alguien tenía que llevar la bandera, y era la banda liderada por el Indio y Skay la única agrupación convocante que encarnaba los valores despreciados por el poder en curso.

*Luzbelito* es un disco cuya música transmite un momento en el cual se “miraba alrededor y por todos lados veía fuego. Fuego y una risa...”, la risa del demonio picarón que sembraba la desocupación y la pobreza, “que sabe que su destino es de soledad, pero no esconde la risa que le da”. Un diablito que conoce los resultados de sus decisiones, pero que “en su corazón se siente un *Nazareno del Cuzco*, un Jesús

---

<sup>134</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>135</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

<sup>136</sup> ROSSO, Alfredo: “El premio mayor es la libertad”, *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1996.

<sup>137</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

de lo negado” (Perros Sapiens, p. 120)<sup>138</sup>, y hace oídos sordos a los gritos desesperados de la calle, empecinado por alcanzar sus ambiciones. *Luzbelito* es, con estas condiciones, un mal pícaro y burlón, propio de alguien que se sabe malvado, pero que se ríe de esa actitud.

El disco está planteando, en definitiva, una dicotomía en términos sociales: “está encarnado en ese lugar donde aquellos que son bien pudientes no van a poder dominar”, ese espacio ocupado por los apartados, por esos que siempre van a quedar afuera del reparto de los *nenes de oro*, un grupo que el Indio define como “Legión”. Una Legión representada en el disco, y descrita como “aquello que convocás desde un lugar que no sabes y no podés controlar porque estás embelesado en esas cosas muy atractivas que tiene este sistema consumista” (*La Nación*, 1996)<sup>139</sup>. Un sistema capitalista donde no hay para todos por igual, y estaba empezando a ser cuestionado por propios y extraños debido a sus estragos a lo largo y ancho del mundo: es por eso que “Luzbel se preocupa y manda a Luzbelito para ver qué está pasando” (*Página 12*, 1996)<sup>140</sup>. El neoliberalismo *llegó hace rato*.

En definitiva, al tratarse de un disco de denuncia, la figura del demonio se encarga de cumplir su rol maligno jugando con términos fundamentales de la vida cotidiana, como lo son la libertad y la democracia, los cuales afecta a través de su poder. Los utiliza con ironía, los desarma y los vuelve a armar, los define, reniega de esa definición y los resignifica. Se ríe de lo establecido y lucha por visibilizar que no todo es lo que parece en los altos hornos del infierno.

## **Su naturaleza diabólica de obra conceptual**

De acuerdo con Neida Urbina (2005), el arte conceptual se caracteriza por priorizar el proceso de creación de una obra, es decir, focalizar en la idea madre por sobre la obra en sí. Esto da como resultado productos artísticos regidos por una concepción “suprema” que encamina todo el contenido hacia un mismo lugar previamente delimitado.

Implica, en cierto modo, una visión contraria a lo que tradicionalmente representa el arte, entendido como un libre accionar donde se obtiene una idea a raíz del resultado final del producto. En el arte conceptual, el resultado surge de un pensamiento general que diagrama todo el recorrido hasta llegar al punto deseado, quedando invertido el proceso artístico, quedando esclavizado a la importancia de la idea y el pensamiento en detrimento de la obra (Urbina, 2005).

Aplicado a la música, el arte conceptual ha escrito su propia historia a través de los discos conceptuales: álbumes que se definen por poseer una idea común que guía, de principio a fin, el contenido de todas las canciones que lo integran. Esto incluye lo narrativo, lo instrumental-melódico, lo estético y la composición en su sentido más amplio. Implica todo lo contrario a lo que podría denominarse un disco “convencional”, el cual presenta una lista de canciones sin ningún tipo de conexión entre sí, cuyo único punto de unión es pertenecer al mismo material discográfico. Lejos de esto, el álbum

---

<sup>138</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>139</sup> ROSSO, Alfredo: “El premio mayor es la libertad”, *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1996.

<sup>140</sup> FRANCO, Adriana: “Luzbelito: un espejo dramático para vernos”, *La Nación*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1996.

conceptual es detalladamente planificado y concebido con todas sus canciones contribuyendo a un único tema general o a una historia que se pretende narrar.

A modo de ejemplo, en la historia del rock han existido centenares de discos con estas características, pero podríamos destacar *American Idiot* de Green Day (2004), *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles (1967) y *The Dark Side of the Moon*, de Pink Floyd (1973) como ejemplos clásicos del plano internacional; y en cuanto al nacional, el histórico *La Biblia* de Vox Dei (1971) como referente fundacional. En el caso particular de Patricio Rey, también podemos señalar el antecedente de *Oktubre* (1986), material que quedó marcado a fuego por su contundente mensaje revolucionario con tintes soviéticos y sus líricas bélicas.

Sin embargo, *Luzbelito* fue un antes y un después para la banda y el rock nacional si de arte conceptual se trata: “opresivo, denso, por momentos escalofriante y dueño de una oscuridad que Patricio Rey no mostraba desde hacía años, fue otro salto de calidad que, con el paso del tiempo, se ubicaría en un lugar preferencial de su discografía” (Del Mazo y Perantuono, p. 273)<sup>141</sup>. Dicho por el propio Indio Solari, en el álbum hay “sonidos con más carácter y una temática que no era la perdigonada de canciones habitual” (p. 490)<sup>142</sup>. Por si faltara una opinión más contundente, en el libro *Redondos: A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey* (2016) se lo define de la siguiente manera: “El infierno, un infierno medio de pacotilla, es casi omnipresente en este álbum; es el álbum más conceptual de la carrera de la banda” (p. 120)<sup>143</sup>.

## Un rocanrol multifacético

Durante toda su trayectoria, el Indio Solari se ha destacado por renegar del concepto de “rock nacional”, al cual ha calificado como “casi un disparate” en una nota titulada *El rock no es ideología*, publicada en la revista Cerdos y Peces en 1983.

El denominado rock nacional podría definirse como una amalgama de grupos y artistas de esta parte del mundo -no excluyentemente argentinos, ya que es común que se incluya también a músicos de Uruguay- que comparten, aparentemente, el mismo género musical. Sin embargo, dentro de ese campo existen innumerables diferencias que hacen que este conjunto sea exageradamente heterogéneo.

En términos literarios, las letras de rock nacional han mantenido siempre una homogeneidad en cuanto a su intencionalidad revolucionaria; sin embargo, el aspecto musical nunca ha logrado alcanzar una unión que permita volver “inconfundible” al rock nacional en este sentido. A pesar de esto, el sentido común suele atribuir que si algo define al rock es lo musical y no lo literario, pero sin embargo el género comúnmente se escapa de su propia estigmatización musical (Conde, 2007).

Dentro de lo denominado como rock nacional podemos encontrar jazz, blues, hard rock, rock alternativo, folclore, pop, entre otros. Múltiples géneros dentro de un mismo género. En consecuencia, sería correcto concluir en que, más que una corriente

---

<sup>141</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>142</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>143</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

unívoca, estamos hablando de una postura política a través del arte como nexo y punto en común: la prioridad está en las letras, ya que al concentrarse en la parte musical encontramos muchos rocks que en realidad no lo son, y esto se debe a que en el rock nacional, muy probablemente, el rock es lo de menos y el foco está en el mensaje (Conde, 2007).

Siguiendo estos parámetros, en términos musicales *Luzbelito* se destaca por ser una amalgama de géneros dentro de un solo disco, que no deja de pertenecer al denominado rock nacional. A través de una escucha activa, podemos encontrar sonidos propios de la ópera, el blues, el rock pesado, el soft rock, y pequeños fragmentos de lo que podríamos llamar rock convencional. Como primer punto de inflexión, en varias canciones se detecta la presencia de instrumentos como el violín, ajenos a la vieja escuela del rock. Además, también se destacan acordes y arreglos de guitarra complejos, que rompen con la monotonía del clásico rocanrol.

Esto es así ya que, mediante su disco culmine en términos artísticos, Los Redondos dejaron en claro que “no se inscriben en un parámetro (estético), sino que fundan los parámetros desde los cuales verlos, desde los cuales juzgarlos” (Perros Sapiens, p. 27)<sup>144</sup>. Patricio Rey cometió la insolencia, a través de *Luzbelito*, de incluir un disco hereje dentro del rock nacional. Y, por si fuera poco, permitirse con total seguridad reinventar los parámetros del género a su antojo.

### **Un marco conceptual para pensar musicalmente a *Luzbelito***

Al momento de analizar detalladamente un producto musical, teniendo en cuenta su faceta artística, es clave establecer una pequeña lista de puntos a desarrollar para lograr una descripción desmenuzada. Simon Frith (2014) brinda una serie de conceptos que me permito tomar para ordenar la presente crítica periodística del disco. A saber: fusión entre música y letra; voz; creación de personajes; la estética del cuerpo y la puesta en vivo; y la retórica.

Es importante tener en cuenta que “no somos tanto lo que escuchamos, sino cómo lo hacemos” (Frith, p. 16)<sup>145</sup>. Con esto, se hace referencia a una escucha activa, comprometida y que asimile al producto musical como un objeto de estudio. Solamente de esta manera podremos pensar a la música como “una clave de entrada privilegiada para comprender la sociedad, si respetamos su especificidad y comprendemos su funcionamiento” (Frith, p. 17)<sup>146</sup>.

### **La fusión necesaria entre letra y ritmo**

Muchas veces se suele considerar -erróneamente- que el sentido de una canción solo se resume a su letra. Sin embargo, esto representa una visión sesgada que impide apreciar su acompañamiento rítmico, aquello que la hace especial y toca nuestras fibras más íntimas: “una letra sin la música es generalmente (literalmente) olvidable

---

<sup>144</sup> Ídem, pág. 27.

<sup>145</sup> FRITH, Simon: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

<sup>146</sup> Ídem, pág. 17.

(...). Las letras de las canciones solo se recuerdan con su arreglo melódico y rítmico” (Frith, p. 286)<sup>147</sup>.

*Luzbelito* es un disco con un altísimo contenido literario. La politización de sus letras las hace pesadas para la escucha: sin embargo, sin el marco musical el efecto claramente no sería el mismo. El álbum está, de principio a fin, acompañado por una construcción rítmica “teatral” que le brinda un inicio, lo va acompañando a lo largo de su trayecto y lo prepara para un final. Esto le da el distintivo al material y lo hace diferente al resto de la discografía redonda.

Al momento de iniciar, tras el sonido intrigante de corto eléctrico, *Luzbelito y las sirenas* abre la historia generando un ambiente de terror: el diablo se está presentando. El bajo, la guitarra, la batería y el resto de los instrumentos preparan el ambiente para la entrada de la voz, y luego la acompañan, mechando arreglos de guitarra donde Skay demuestra toda su virtud y genera un ambiente de tensión. Los coros, un elemento reiterativo en este disco, se hacen presentes al final, dejando entrever un aura religiosa.

De esta manera, la canción con la letra busca presentar al personaje, pero es la música la encargada de generar el clima para entender lo que se está diciendo. La sinergia entre ambos factores transmite desesperanza, angustia y cierto cinismo por parte de *Luzbelito*. La batería, en particular, retumba en conjunto con el bajo y da la sensación de que son pasos que están cada vez más cerca. Casi hablando al oído.

A lo largo de las restantes diez canciones, la música irá marcando el paso de la historia. La letra relata, pero el ritmo nos va indicando el momento del relato, nos permite entender en qué términos nos está hablando Patricio Rey. A diferencia del común de los discos ricoteros, este se destaca por una música aletargada y densa, más instrumental: los rocanroles típicos brillan por su ausencia a excepción de *Mariposa Pontiac*.

Rápidamente luego del inicio, con *Cruz Diablo!* se rompe la tensión y, al conocer la historia de Zippo, la música toma otro rumbo: el sonido se torna más alegre, y acompaña lo que se está diciendo: se construye una sátira donde entra en juego las virtudes del tango. En la canción se nombra a “Tangópolis”, y su ritmo deja entrever una onda digna de ese género, que se destaca por el desamor y el dolor. Aquí, Solari nos está contando que el demonio no es lo que dice ser, y la guitarra con un arreglo repetitivo se va rompiendo intempestivamente al compás del relato: el narrador se está riendo de *Luzbelito*.

El contraste entre la primera y la segunda canción es total, tanto en lo lírico como en lo rítmico. Sabemos que la oscuridad nos inundará, pero la liberación del mal llega rápido con la segunda canción. Nos avisan rápidamente que el final está en nuestras manos.

A partir de ese momento, se inicia una lucha incesante hasta el final: un “tira y afloje” donde el demonio paga caro su derrota. Más allá de mostrar sus puntos débiles, vuelve a la carga rápidamente con *Fanfarría del Cabrío* y *Nuotatori Professionisti*. Volvemos a los sonidos graves, el ritmo aletargado y marcado principalmente por el bajo y la batería. Se incluyen, además, instrumentos como el violín y el contrabajo, en detrimento de la guitarra que, con arreglos agudos va “acotando” al canto. Además, en la segunda canción, se pueden escuchar aplausos al principio, haciéndonos pensar

---

<sup>147</sup> Ídem, pág. 186.

que no estamos solos, sino que hay un séquito que vino a presenciar lo que está sucediendo: los *nenes de oro*.

*Blues de la Libertad* y *La dicha no es una cosa alegre* vuelven a la carga: la guitarra recupera su protagonismo perdido, dando la pauta de que Patricio Rey ha logrado librarse nuevamente de las garras del demonio y nos vuelve a alertar sobre su vulnerabilidad.

Con *Rock yugular*, Luzbelito se jugará su última carta. El disco aquí toca su punto más oscuro y tenso. Sabiéndose en peligro, deja de amenazar y pasa a la acción: se construye un relato donde se pide con carnal sinceridad la vida de las personas y sus esperanzas. Como el nombre lo indica, salta “a la yugular” del oyente golpeándole donde más le duele, encolumnando frases que lo obligan a la angustia de un mundo desolador y triste. La guitarra, a diferencia de los puntos tensos anteriores, elige dar pelea: más allá del protagonismo del bajo y la batería, los arreglos de Skay se van mechando en toda la canción, e incluso se permiten agregar pequeños solos que rompen con la monotonía terrorífica del tema.

Llegando al final, *Mariposa Pontiac – Rock del país* sacude absolutamente las malas vibras y trae consigo el rocanrol que faltaba. Su letra rompe con la temática y su ritmo distrae, alegra y convoca al baile. El diablo está siendo derrotado. La guitarra abre el tema y, acompañada por el saxo, marcan el paso del relato. Dos instrumentos claves de la mística ricotera han recuperado el mando.

La historia se cierra con *Juguetes perdidos*, un llamado a la esperanza. Musicalmente, una marcha; líricamente, un testamento. Concretamente, la sentencia de muerte de Luzbelito.

### **La voz: un factor determinante**

El factor vocal es central al momento de analizar un producto musical. El rol de la voz no es simplemente el de enunciar la letra que está en el papel, sino interpretarlo a través de los sonidos y elegir de qué manera se lleva esto a cabo (Frith, 2014). A través de la voz, los cantantes se apropian de las canciones, les brindan su propia impronta y buscan transmitir en sentimientos lo que se dice en palabras.

Para poder construir sentido, la voz se utiliza de varias maneras: vehiculiza sonidos a través del canto, gesticula, transmite una letra y habla. Todo eso al mismo tiempo, lo cual “se trata de una cuestión de poder: ¿quién manda, la letra o la música? Y lo que vuelve la voz algo tan interesante es que produce sentido de estas dos formas simultáneamente” (Frith, p. 329)<sup>148</sup>. Teniendo en cuenta esto, es fructífero analizar a la voz desde tres puntos de vista: como instrumento musical, como cuerpo y como personaje.

#### ➤ **La voz como instrumento musical:**

La voz lógicamente se caracteriza por tener un sonido. Al igual que cualquier instrumento musical, posee un tono, un registro y un timbre determinado, lo cual hace

---

<sup>148</sup> Ídem, pág. 329

que “pueda utilizarse para producir el tipo de sonido justo en el momento justo” (Frith, p. 330)<sup>149</sup>. Sin embargo, no solamente se resumen al sonido, teniendo que contemplar también el talento y la técnica: la preparación previa y la habilidad innata. A su vez, hay que tener en cuenta que los cantantes populares han contado y siguen contando con un instrumento musical además de sus voces: el micrófono.

El micrófono permitió potenciar las virtudes de la voz, tanto en estudio como en vivo, dando lugar a que los vocalistas puedan producir sonidos con mayor grado de detalle según su preferencia: suaves, ásperos, cerrados, etc. Así fue que este instrumento “nos permitió escuchar a la gente en formas que normalmente implican intimidad: susurros, caricias, murmullos” (Frith, p. 331)<sup>150</sup>. Tal es el potencial discursivo de una voz, a su vez potenciada por la vocación contestataria del rock, que su poder de expresión se puede considerar incluso más potente y revelador que el de una guitarra o una batería (Frith, 2014).

### ➤ **La voz como cuerpo:**

La voz no se resume solamente a una cuestión bucal, sino que involucra a todo el cuerpo, produciéndose “físicamente por movimientos musculares, por el aliento en el pecho, la garganta y la boca” (Frith, p. 336)<sup>151</sup>. El canto, entonces, señala algo que está pasando por el cuerpo del cantante, le permite expresar lo que está sintiendo e invita al oyente a acceder directamente a sus sentimientos, a sus experiencias, dolores, felicidad, etc.

Esta concepción de la voz como vía de expresión corporal es fundamental no solo para la forma de escuchar, sino también para la forma de interpretar lo que se escucha: la intención con la que, físicamente, el cantante buscó exteriorizar esa canción nos permite analizar qué le está pasando en ese momento, por qué dice lo que está diciendo, qué le genera lo que está diciendo y qué clima quiere construir en torno a esa letra.

### ➤ **La voz como personaje:**

Por último, al momento de cantar, el vocalista adopta una personalidad vocal y representa un rol -haciendo las veces de un actor-: se convierte en un personaje multifacético. ¿Por qué esta última consideración? Debido a lo siguiente:

Está el personaje del cantante como estrella, lo que sabemos acerca de él o lo que nos hacen creer acerca de él por medio de la difusión y la publicidad, y luego lo que sabemos del cantante como persona, el modo en que nos gusta imaginar cómo es realmente, que se revela, en última instancia, en la voz (Frith, p. 348)<sup>152</sup>.

Choca entonces un ideal contra una realidad, y en esa conjunción se obtiene como resultado la personalidad que le brinda el oyente a la voz, infinitamente subjetiva.

---

<sup>149</sup> Ídem, pág. 330.

<sup>150</sup> Ídem, pág. 331.

<sup>151</sup> Ídem, pág. 336.

<sup>152</sup> Ídem, pág. 348.

Complementariamente, la actuación del cantante suma una complejidad más: no solo se hace presente el personaje cantante y narrador, sino que también puede que haya un personaje “citado”, es decir, la persona sobre la que trata la canción.

➤ **Una mirada analítica a la voz de Solari:**

El Indio a la hora de cantar es una persona con tantas certezas como incertezas. Las certezas van por el lado de saber él como quiere que quede cantado y sus incertezas tienen que ver con no sentirse un gran cantante (...) Por eso, en general, los discos de Los Redondos no tienen la voz fuerte y al palo. Ese era un pedido de él, muy claro. Él se siente un no-cantante (Bellas y García, p. 183)<sup>153</sup>.

En *Luzbelito*, la voz del Indio Solari es un factor fundamental de comunicación, por eso me permito estar en desacuerdo con la cita precedente. No está de más decir que, casualidad o no, al momento de la grabación de este material Solari estaba tocando -al humilde entender de mi persona- su pico máximo de desempeño vocal, permitiéndole desarrollar un papel riquísimo en materia discursiva.

En ningún otro disco la voz del Indio comunica tanto como en el presente. Y ese potencial radica, paradójicamente, en la extrañeza de su registro que se caracteriza por ser perfectamente imperfecto. El mismo Solari consideraba que “era todo lo contrario a lo que se suponía que estaba de moda”, ya que a su entender “cantaba raro, no tenía esa voz prístina propia de las bandas modernas” (p. 476)<sup>154</sup>.

Iniciamos en *Luzbelito y las sirenas* con una voz que empieza “arriba”, altanera, prácticamente gritando. Básicamente, es una voz que está anunciando un mensaje con tono de amenaza, y quiere que le presten atención: de a ratos, Solari pega un grito seco para que el oyente no pierda el hilo del discurso. Además, en el medio de la letra, la voz se anima a burlarse, desgarrándose al compás del *ay ay ay* que se repite.

En *Cruz Diablo!* la voz da un giro, y en lugar de amenazar pasa a relatar una historia, casi hablando en lugar de cantar, en un mismo volumen y tono de voz prácticamente uniforme. Es un relato que no deja en claro si el narrador quiere burlarse del personaje o si lo está criticando, o ambas cosas al mismo tiempo. La ambigüedad es moneda corriente en este álbum.

Con el tándem *Fanfarría del Cabrío – Nuotatori Professionisti* el registro vocal se vuelve absolutamente sombrío. El volumen de la voz se reduce considerablemente, prácticamente como si estuviera hablando al oído, contando un secreto incómodo. Pero en la supuesta apatía del relato -o desesperanza- se puede notar vaivenes en la voz que denotan enojo, apretando los dientes y acentuando las palabras. En este momento del disco, el Indio logra un cántico digno de celebración religiosa.

Al llegar al *Blues de la Libertad* Solari toca, a mi entender, el punto más alto de su registro, con una afinación implacable. Deja que la voz se vaya desgarrando a medida que canta: las palabras salen y la sensación que da es que le está doliendo, que sufre por cada palabra que emite. Prácticamente, es una canción que sale de lo más

---

<sup>153</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

<sup>154</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

profundo del cantante, siente genuinamente lo que está diciendo: es un claro ejemplo de voz que sale del cuerpo.

*La dicha no es una cosa alegre* inicia con una voz en registro bajo y sosegado. Sin embargo, poco a poco irá subiendo: es un relator que se va enojando a medida que entra en conciencia de lo que está diciendo. A medida que avanza la canción, Solari intempestivamente alza su voz llegando prácticamente al grito en varias oportunidades: su intención claramente está en llamar la atención del oyente, conmoverlo y hacerlo reaccionar.

En *Rock yugular* la vocalización se torna abrumadoramente tétrica, y el registro es grave y sucio como en ningún otro momento del disco. El ritmo de la misma se aletarga y el Indio hace un esfuerzo especial por modular exageradamente las palabras. Da la incómoda y alucinante sensación al oído de que quien habla es la voz de la propia conciencia, o un personaje sombrío que nos habla en nuestros peores sueños buscando asustarnos.

En *Mariposa Pontiac* aparece la clásica voz rocanrolera del Indio, particularmente aguda y sin tanto interés por la limpieza del registro: el énfasis está en un canto a los gritos, con ánimos festivos.

Para cerrar, *Juguetes perdidos* es una joya del registro vocal, quizás el máximo exponente de la discografía ricoterá. Solari logra una voz paternal, que habla desde un pedestal a un público que la está escuchando. Es una voz que tiene la necesidad de decir, que se desgarrá al hablar ya que tiene un mensaje importante que transmitir. El relato tiene componentes emotivos y épicos, la esperanza copa a un registro vocal alegre, que hace las veces de un discurso político: esto se deja ver en la forma en que la voz por momentos se aleja con eco, como si fuese un líder hablando por micrófono ante una multitud que lo vitorea.

## **La creación de personajes**

El rock es un género que se destaca por la creación de sus propios personajes, que poseen sus propias voces, sus propias experiencias y se manifiestan a través de la canción.

Patricio Rey es, particularmente, una banda cuyo líder resultó un aficionado de la creación de personajes para sus letras. Seres humanos o inhumanos con nombres random que encarnaban historias de vida ligadas al contexto imperante. Esos nombres propios no representaban a una persona, sino que visibilizaban situaciones, problemáticas o incluso males de la sociedad. Cada personaje era miles de personas al mismo tiempo, tras un nombre ficticio.

En la década menemista, el Indio Solari reincidió en la confección de personajes oscuros, imperfectos y profundamente humanizados: sentían, sufrían, se alegraban, vivían y morían. Con el desarrollo de las letras, estos actores inventados “transitan a través de la oscuridad de la noche por escenarios en el borde del límite de las lacras culturales y económicas, y que cáusticamente describen las nuevas identidades que

iban produciendo las políticas neoliberales en lo social” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 136)<sup>155</sup>.

Al hablar de Luzbelito, más allá de un disco, estamos hablando del nombre propio de un personaje que le da título a la obra: un hijo ficticio del demonio, creado por la cabeza artística de Patricio Rey. Sin embargo, para su creación la banda adoptó un criterio contrario a los estándares demoníacos de la literatura convencional, dando lugar a un diablito particular, con la misma crueldad y malicia que lo caracteriza, pero con apariencia inoperante y frágil.

Realizando un repaso fugaz por la tradición católica, Luzbel es una de las formas de llamar a Lucifer, uno de los ángeles favoritos de Dios que fue expulsado del Cielo por haberse rebelado contra su poder. Se lo describe como bello, sabio y muy poderoso, y dueño de una avaricia incontrolable que lo llevó a negar la autoridad de Dios y creerse superior a él, invitando a la humanidad a amarse a sí mismos, independizarse del Creador y desafiarlo. Dentro de la fe católica, Luzbel encarna la personificación de la maldad, representando todo lo contrario a lo divino, puro y celestial de la gracia de Dios.

Sin embargo, a diferencia de esta concepción áspera y cruel, diría Solari en sus memorias que él optó por hablar de Luzbel “cuando era chico, casi desde la ternura. El término es afectuoso. Yo lo presento como un inocente, porque ni siquiera ha aprendido todavía a hacer daño. Luzbelito está creído de que es bueno” (p. 487)<sup>156</sup>. Esto explica el diminutivo aplicado al nombre, y la concepción de un demonio que no percibe su maldad, sino que está convencido de que tiene las de ganar, y que sus motivaciones son beneficiosas. Una interpretación que no puede evitar asimilarse a la famosa frase “las peores obras son las que están hechas con las mejores intenciones”, propiedad del escritor Oscar Wilde.

En relación a su nombre y a su posición en términos de contexto histórico, se trata de un demonio que encarna un estado de situación que emana una denuncia desde el disco: una coyuntura no solo nacional, sino internacional. De ahí el motivo de denominarlo como una representación del maligno en la tierra, teniendo en cuenta que, como afirmó su mentor espiritual, “si nos arrogamos la confianza de llamarlo Luzbelito, debe ser porque, desde los 70 en adelante, nos habituamos de ver su jeta por todas partes, produciendo hambre, muerte, ignorancia, banalidad y apatía” (Bellás y García, p. 42)<sup>157</sup>. El diminutivo parte de una pretensión de cercanía, de cotidianidad que lleva a que su presencia sea calificada a través de la “ternura”.

Se trata de un personaje rico que hace culto de la villanía. Al ser el malo de la película, lo carga de todos los significantes propios de la maldad: la imperfección, la desfachatez y la desprolijidad. Esto le otorga un gran potencial de acción desde la incertidumbre relacionada a su capacidad de hacer sin límites, al no contar con parámetros que lo regulen desde la ética o el orden. En relación a esto, diría el Indio:

---

<sup>155</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>156</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>157</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

“si yo fuera actor, preferiría hacer de villano. Porque de movida Dios no puede progresar: ya es perfecto desde el arranque” (p. 487)<sup>158</sup>.

Esa falta de perfección que define a Luzbelito está expuesta más en detalle por la forma en la cual se lo imaginó la persona que dio a luz su forma física: Rocambole, el cráneo del material estético de Los Redondos, quien diría que el personaje estaba nutrido de “la historia recurrente de alguien surgido en los bajos fondos, cuyo destino final lo empuja a un desproporcionado ascenso social y económico hasta sufrir una vertiginosa caída” (Del Mazo y Perantuono, p. 278)<sup>159</sup>. Un demonio terrenal y humanizado, que en su pretensión de ascenso tocó las mieles del éxito, las cuales lo llenaron de avaricia a tal punto que no le permitió mantenerse, contaminando todo a su alrededor e incluso a sí mismo.

### **El cuerpo y la puesta en vivo**

La cuestión estética es otra de las aristas importantes en este apartado, si partimos de la base de que el rock no solamente es sonido, sino que también viene acompañado de una representación. Resumidamente, “el rock se manifiesta como sonido y como imagen”, donde la segunda cumple una importante función volviendo al género una “presencia escénica discordante: una forma relativamente novedosa de teatralidad” (Pujol, p. 156)<sup>160</sup>.

Dentro de esa puesta en escena, el músico de rock construye un look y una forma de ser propia, tanto en el escenario como en sus apariciones públicas. Esta caracterización va en sintonía siempre con los rasgos de la banda y el proyecto musical que se encuentren atravesando en ese momento. En este marco, el músico actúa su look y construye una imagen de sí mismo: una suerte de alter ego que busca dar un mensaje desde lo estético.

Si de comunicar a través del cuerpo se trata, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fue una banda disruptiva que en la época de *Luzbelito* había alcanzado ya un modelo de presentación en vivo y una caracterización de sus integrantes recurrente, pero no por eso excéntrica. En cuanto a la ropa, se podría decir que Los Redondos eran conservadores. Abundaban las remeras o musculosas negras y los pantalones de jean, sin grandes vestimentas que llamen la atención. Eran gente común arriba del escenario, y esto señala un punto a tener en cuenta en relación a ser artistas populares: al ser la música en sí misma un proceso social, la cuestión no radica en como una canción o una banda “refleja los valores populares, sino cómo los produce en la performance” (Frith, p. 466)<sup>161</sup>.

El punto diferencial quizás estaba en Skay, típicamente reconocido por su pañuelo en la frente y, recurrentemente, sus camisas arremangadas, acompañadas en ocasiones de algún saco de color grisáceo y zapatos oscuros. El Indio generalmente salía al

---

<sup>158</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>159</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>160</sup> PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

<sup>161</sup> FRITH, Simon: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

escenario con jeans y remeras, aunque en ciertas ocasiones alternaba con alguna camisa, siempre con sus clásicos anteojos negros.

Dejando atrás la ropa, pasamos al pelo como un factor determinante. El pelo largo era común en la época de postdictadura, y en el ambiente revolucionario del rock era históricamente una señal de rebeldía. En la banda, todos tenían una considerable cantidad de pelo, destacándose la melena de Bucciarelli, el bajista. Sin embargo, Solari rompía con su calva, una de las más famosas de la escena rockera nacional: todo un objeto de análisis.

“La aristocracia del rock construyó, a partir del pelo, un capital erótico que subrayó los aspectos más seductores de su estirpe: la rebeldía y el deseo sexual” (Del Mazo y Perantuono, p. 264)<sup>162</sup>. En nuestro país, en ese momento histórico, el largo del pelo era sinónimo de eso mismo, y el corto de todo lo contrario: el control y la opresión que recordaban un pasado oscuro. La calva del Indio fue, en ese sentido, una marca diferenciadora que rompió con estigmas que vinculaban esa decisión estética a lo burgués o lo patológico, además de que se lo alejaba mucho de lo considerado “atractivo”.

Como en muchas otras cuestiones que he analizado en estas líneas y continuaré analizando, Patricio Rey no se mostraba interesado en sumarse a las tendencias o pertenecer, sino que construía sus propios parámetros contraculturales: fue por eso que junto a Sumo fueron en contra de este paradigma y lo resignificaron (Del Mazo y Perantuono, 2021). La calvicie pasó a ser un sinónimo ricotero por excelencia, y generó una mitología propia dentro de la escena del rock nacional.

No está de más mencionar que la figura tétrica que aparece en la tapa de *Luzbelito* también es pelada. No es casualidad, sino una causalidad a cargo de Rocambole.

## La retórica

Un último punto a tener en cuenta, con suma relevancia, es el que el subtítulo indica. Para entenderlo en profundizar y observar con detenimiento a *Luzbelito*, lo dividiré en 4 puntos: el tipo de lenguaje utilizado; la canción como forma de narración; las formas musicales empleadas; y la construcción de una situación comunicativa.

### ➤ La importancia del lenguaje:

En el rock existe una tensión ineludible en torno al empleo del lenguaje: específicamente, entre el uso de un lenguaje coloquial o “popular” o, por el contrario, un lenguaje culto o “elevado”. Diría Simon Frith que “el cantante popular tiene un problema recurrente de sinceridad”, ya que su habla es todo un mensaje, si tenemos en cuenta que en la cultura popular “se desconfía tanto como se admira a las personas que hablan bien: la gente que tiene facilidad de palabra son personas con poder, y el poder de usar las palabras es un poder de engañar y manipular” (p. 298)<sup>163</sup>. Aquí

---

<sup>162</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>163</sup> FRITH, Simon: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

encontramos una primera arista, si tenemos en cuenta -como analicé previamente- la constante señalización del Indio Solari como un compositor de “letras complicadas” y “difíciles de entender”, lo cual lo llevaría a un conflicto en tanto músico popular del rock.

Sin embargo, analizando *Luzbelito* encontramos un lenguaje mixto, donde se emplea un habla correcta -sin llegar a ser “elevada”- mezclada con expresiones coloquiales, que están, pero no abundan. La presunta “dificultad” de entender las letras no radica en la utilización de palabras difíciles, sino en la construcción de las frases que continuamente conforman metáforas culturales y/o sociales. Dichos versos están siempre bien amalgamados gramaticalmente, dejando evidenciar un compositor con buen discurso y abundante lectura en su haber, cuya facilidad de palabra sirve para llamar la atención sobre su arte y sobre su sensibilidad individual: “el lenguaje de las canciones se usa para decir algo sobre el cantante tanto como sobre su público” (Frith, p. 296)<sup>164</sup>.

Cabe destacar, igualmente, una cuestión referida al lenguaje coloquial. Si bien no abunda en este disco, esto no implica que no cumpla un rol imprescindible en cuanto a lo discursivo. Podemos evidenciar expresiones vulgares en el texto de presentación del álbum: “El infierno de Luzbelito es un espejo para nuestra vergüenza. Somos hijos de multivioladores muertos. Somos los hijos de puta que van a beber de sus aguas y, ya sabemos, los hijos de puta no descansan nunca”. Una expresión contundente para abrir el material, movilizándolo e incomodando al lector al incluirlo dentro del grupo funcional a la oscuridad. Este texto, corto y violento por momentos, refresca la concepción de un demonio hecho a imagen y semejanza del ser humano, cuyo derrotero no difiere de la cotidianidad de las personas, ni su maldad se aleja de los males de la humanidad que “no descansan nunca”.

Las expresiones vulgares en las canciones aparecen acotadamente a lo largo del material, pero explotan en el final del mismo. Con *Juguetes perdidos*, Patricio Rey brinda frases célebres por su alta composición poética y su significación:

*Por primera vez vas a robar*

*algo más que puta guita.*

(...)

*Cuando la noche es más oscura*

*se viene el día en tu corazón.*

*Sin ese diablo que mea en todas partes*

*y en ningún lado hace espuma.*

Aquí se vislumbra un uso deliberado del lenguaje coloquial, donde nuestra atención se focaliza en los juegos de palabras y la expresión verbal, en los cuales Solari modula haciendo énfasis en los segundos versos, con enojo en la voz y acentuando las “malas palabras”. Mediante esta modalidad, “frases comunes que perdieron su poder metafórico son tomadas seriamente y de este modo, resignificarlas” (Frith, p. 308)<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Ídem, pág. 296.

<sup>165</sup> Ídem, pág. 308.

➤ **La canción como forma de narración:**

Siguiendo las características de la retórica, las líricas “nos hacen participar de las canciones en tanto historias: todas las canciones son implícitamente narraciones” (Frith, p. 301)<sup>166</sup>, contando con personajes, un contexto y un tema.

A través de la canción, el cantante representa un rol que, a la vez, es un ejercicio de estilo (Frith, 2014). En este sentido, en *Luzbelito*, Solari lleva a cabo una actuación donde por momentos se pone en lugar del personaje demoníaco, por otros habla por sí mismo y en otros se abstrae y personifica a un narrador alejado de la escena.

➤ **Las formas musicales empleadas:**

Con la expresión “formas musicales” no hago referencia a otra cosa que a las formas de hablar: de qué manera, en la práctica, el cantante expresa sus discursos. Dicho en otros términos: de qué manera lee las letras, cómo las enuncia, con qué intensidad y variaciones en el habla.

Como mencioné, la letra en un papel no es más que eso, pero “la canción se vuelve la lectura preferida de la letra” (Frith, p. 319)<sup>167</sup>, ya que en los matices particulares del vocalista está la riqueza reconocible de ese producto musical. Aquí señalamos dos puntos: por un lado, la intensidad para enunciar, la cual a través de sus variaciones desvía a la letra de su ritmo lingüístico natural; y por otro, la creación de sentido a través de la acentuación.

La intensidad y los acentos van de la mano, y conjuntamente dan lugar al ritmo de la canción: este factor es el que va a determinar de qué manera las personas recuerdan las canciones y se las apropian (Frith, 2014). Esto se produce independientemente de que en la práctica el canto presente fallas gramaticales, ya que por momentos el vocalista debe darle a la letra acentuaciones que pide la canción pero que, en rigor, son erróneas.

El Indio, por ejemplo, realiza un trabajo vocal que se enfoca en intensificar aquellas frases que refuerzan el mensaje que busca dejar. Esto lo lleva a cabo desde el aumento del nivel de la voz, o desde el alargamiento de las palabras. Veámoslo con un caso concreto, a través de un fragmento de *Rock yugular*.

*Caen, caen al fin,*

***caen los disfraces,***

*caen, desnudándote.*

*Mientras unos fantasmas,*

***fieles amigos,***

***rien de vos***

*y se roban tu fe.*

---

<sup>166</sup> Ídem, pág. 301.

<sup>167</sup> Ídem, pág. 319.

En este recorte Solari resalta a través de la suba de la voz -la intensidad- las partes de *caen los disfraces* y *fieles amigos / rien de vos*: discursivamente, las partes más importantes de este fragmento. Además, desde la acentuación, también lleva adelante un trabajo: en *caen los disfraces*, la tilde está en *-en*, donde alarga brevemente la expresión para resaltar *los disfraces*.

Por otra parte, está también la utilización de pronombres: en *Luzbelito*, el compositor siempre le está hablando a un “tu” del otro lado, y siempre la canción está dirigida a otra persona de forma directa o indirecta mediante el “su” -como en *Cruz Diablo!* y *Luzbelito y las sirenas*-. En el caso del “tu”, se trata de un receptor que por ser individual no implica que se le esté hablando a uno solo, sino que representa a un colectivo al cual se busca interpelar. En lugar de referirse a un “ellos” se le habla a un “vos”, creando de esta manera una situación más íntima, donde se crea la suerte de un “habla mano a mano” donde Solari parece conocer personalmente a su oyente y estar hablándole en confianza, y a todos con la misma dedicación.

### ➤ **La construcción de una situación comunicativa:**

Llevada a la práctica, una canción es pura comunicación, principalmente desde el punto de vista del oyente, ya que conlleva un doble efecto: “el proceso comunicativo que se describe o representa -el ‘yo’ de la letra que se dirige al ‘tú’ de la canción- y el proceso comunicativo que conlleva escribir y leer” (Frith, p. 324)<sup>168</sup>.

Dentro de ese fenómeno, el papel que cumple el receptor -oyente- es puramente responsabilidad del emisor -cantante-, teniendo en cuenta que “el modo en que leemos una letra no es una elección al azar ni completamente idiosincrática (...) sino que el letrista define la situación de manera tal que, en parte, determina nuestra respuesta, la naturaleza de nuestra participación” (Frith, p. 324)<sup>169</sup>. La misma situación comunicativa es la que va a determinar las condiciones de recepción de esa canción, en la cual se puede optar por dejarse interpelar, o incluso hacerla propia y leerla como si nosotros fuéramos los que hablamos, transformándonos en el ‘yo’ (Frith, 2014).

Patricio Rey se destacó siempre por intentar seducir a sus seguidores desde el costado emocional, buscando interpelarlos a través de lo sentimental, tocando temas propios del momento histórico y la vida cotidiana. A través de esa postura es que construye una situación donde el receptor decide sentirse el destinatario de la letra y, a la vez, por momentos tomarla como propia, para cantarla con pasión desde su propia experiencia.

Mediante este logro, el de asegurarse el respeto de su público y su escucha respetuosa, en *Luzbelito* el acto comunicacional está claramente centrado en una voz que narra con vehemencia una historia dirigida a alguien: no se habla a la nada, sino que se busca transmitir un mensaje que tiene que llegar obligatoriamente a su destinatario, haciendo énfasis en cómo se le dice y cómo lo recibe. Utilizando el personaje del demonio, es una alternativa para darle contundencia al mensaje, asegurando de alguna manera el interés por un mensaje cargado del morbo característico del terror, metafóricamente hablando, en una década marcada por la convulsión y el conflicto.

---

<sup>168</sup> Ídem, pág. 324.

<sup>169</sup> Ídem.

## El arte de tapa como forma de comunicación

Retomando el análisis sobre la faceta conceptual del disco, no puedo ignorar la importancia que tuvo su packaging como factor comunicacional: *Luzbelito* fue completamente innovador también por su envase, “una especie de libro pequeño, o booklet, con tapa dura y papel ilustración que se convirtió en una pieza de arte por sí sola” (Del Mazo y Perantuono, p. 278)<sup>170</sup>.

Para llevar adelante este proceso, el artista involucrado debe atravesar un trayecto de gestación de la obra, donde “cada elemento específico, cada imagen o gesto es incondicional para su realización” (Carro, p. 16)<sup>171</sup>. El proceso creativo, por lo tanto, depende de cada diseñador en particular y se ajusta ineludiblemente a aquello que la banda busca transmitir, volviéndose un paso más del mensaje: el arte de tapa brinda la posibilidad de aportar un valor estético al disco cotidiano, debiendo “transmitir el contenido musical del disco; lo que muestra que el código visual debe coincidir con la música a la que alude” (Carro, p. 44)<sup>172</sup>.

Por otra parte, también es fundamental para el artista identificar el contexto en el cual trabajará la tapa discográfica (Carro, 2017), ya que el diseño gráfico construye una imagen cuya finalidad es transmitir información y sensaciones tanto de aquello que compone el pensamiento de la banda, como del momento en el cual se encuentra históricamente hablando: se utiliza al diseño como elemento comunicador.

De más está decir que, al estar el diseño de tapas compuesto por imágenes, entra en juego el marco teórico de este concepto tan importante dentro del campo de la comunicación. Partiendo de esta base, considerando a la imagen como un mensaje visual nos lleva a pensarla “como un lenguaje y entonces como una herramienta de expresión y de comunicación” (Joly, p. 62)<sup>173</sup>. Esto último permite enmarcarla dentro de la teoría de un intercambio discursivo, ya que como todo mensaje requiere un contexto, un código a través del cual expresarse, un emisor, un destinatario y un canal físico (Joly, 1993).

En los años '90, época donde fue lanzado *Luzbelito*, se empezó a utilizar las tapas como una pieza artística y se la dejó de ver como un mero envoltorio. De esta manera, se empezaron a valorar todas las partes de un álbum: su costado exterior y también su costado interior, con la cara interna de la portada y la contraportada, la pieza donde se inserta el disco e incluso el propio disco. Todo se empezó a pensar como material pasible de ser “intervenido”, lo cual llevó a que el packaging de un CD se parezca más al diseño de un libro y se convierta en un arma poderosamente creativa (Medel, 2009).

A cargo de Rocambole, la imagen de la tapa de *Luzbelito* consiste en el busto de una figura humana con anteojos –“una celosía más de Los Redondos” (Perros Sapiens, p. 120)<sup>174</sup>- y figurado en relieve, con una vela en su cabeza. El fondo es negro y se

---

<sup>170</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>171</sup> CARRO, Laura: *Los procesos creativos para la generación de tapas discográficas de los nominados a mejor diseño en arte de los Premios Graffiti 2016*, Universidad de la República de Uruguay, Montevideo, 2017.

<sup>172</sup> Ídem, pág. 44.

<sup>173</sup> JOLY, Martine: *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2009.

<sup>174</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

entremezcla con una suerte de bruma gris, rodeado a su vez por un marco dorado. Este packaging “provocó un cambio en los formatos del mercado, convirtiéndose en una opción cada vez más utilizada por las discográficas, sean independientes o no” (Del Mazo y Perantuono, p. 278)<sup>175</sup>, teniendo en cuenta que salió del envoltorio de plástico tradicional y se incluyó extensiones del diseño gráfico tanto en la contratapa como en el interior, y el disco en lugar de venir en una pieza plástica, se colocaba en un sobre ubicado en la última página.

La idea general, según Rocambole (2013), giró en torno a un “guión general con la historia recurrente de alguien surgido de los bajos fondos cuyo destino fatal lo empuja a un desproporcionado ascenso social y económico, hasta sufrir una vertiginosa caída”<sup>176</sup>. Ni más ni menos que Luzbelito, ni más ni menos que la década menemista.

Contemplando estas aristas, toma una mayor relevancia en la confección artística del packaging la siguiente definición del Indio Solari: “Luzbelito no es algo de afuera, un mal que viene a atacarnos, Luzbelito es el conjunto de nuestras propias miserias. Está cargado de nuestra psiquis, de nuestros sentimientos, de los dolores de nuestro espíritu” (Ramos, p. 110)<sup>177</sup>. Sin embargo, la fuente de inspiración de esa forma humana figurada en relieve con arcilla, no tuvo un origen tan lineal según Rocambole:

Encontré una foto de un esclavo yanqui de 1800 y pico, que había podido escapar y después lo recapturaron. Era un negro gigante al que lo agarraban con una cadena en el cuello. Me quedó grabada su expresión. (...) Un día se me ocurrió que el nombre Luzbelito remitía a luz y vela. Le puse una vela en la cabeza a la escultura, la encendí y se derritió la cera (p. 155)<sup>178</sup>.

Una última cuestión importante es observar los colores del packaging como un dato no menor, ya que éste “con su potencial cromático, creativo y persuasivo, ha sido utilizado de forma consciente por los diseñadores discográficos para comunicar los sentimientos y conceptos que la música pretende transmitir” (Medel, p. 295)<sup>179</sup>. En *Luzbelito*, hay una abrumadora dominación del color negro y una poderosa ausencia del blanco. En la tapa, encontramos casi totalmente toda su extensión en negro cruzado con una suerte de ondas de color gris. En el medio, el marco ovalado en una gama de naranjas-amarillos con la imagen de Luzbelito dentro, en un tono grisáceo-anaranjado y sus anteojos negros. En la contratapa exterior el diseño se repite exactamente igual, con la ausencia de Luzbelito y la presencia en un rojo fuerte, a modo de sello, del logo de Patricio Rey.

El texto utilizado se ajusta a un arte minimalista, sin más protagonismo que el nombre del disco en la tapa y el texto introductorio en el interior, sumado de alguna vaga inscripción más, sin cumplir un rol relevante: el foco está en la imagen. La tipografía representa una suerte de letra eclesiástica, donde incluso la “T” de “Luzbelito” forma una cruz.

En el interior predomina en las sucesivas páginas un color naranja-amarillento, donde se destaca una solapa sin texto, que solo incluye una silueta que simula la sombra en

---

<sup>175</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>176</sup> Redondos Subtitulados (s.f.). *Luzbelito*. <https://redondossubtitulados.com/patriciorey/luzbelito/>

<sup>177</sup> RAMOS, Sebastián: *A todo volumen. Historias de tapas del rock argentino*, El autor, Buenos Aires, 2015.

<sup>178</sup> ROCAMBOLE: *Arte, diseño y contracultura*, Troupe Comunicación, Buenos Aires, 2004.

<sup>179</sup> LÓPEZ MEDEL, Ismael: *El packaging de la música. Diseño discográfico*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2009.

relieve del busto de Luzbelito. Por otra parte, resaltan otras dos páginas: la contratapa interior, donde aparecen tres velas iluminando la lista de temas del disco escritas en amarillo sobre un fondo negro; y en una de las páginas interiores, la imagen de un páramo desierto de tierra roja, acompañada de un cielo celeste con nubes y el busto de Luzbelito ubicado en primer plano, en el medio del paisaje.

Por último, el disco como tal. Este presenta un borde blanco a lo largo de su circunferencia que encierra un fondo negro, donde resalta una llama que va de arriba hacia abajo formando la silueta de una boca tenebrosa. Arriba, "Luzbelito" en blanco, y abajo, "Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota" en naranja.

En resumen, tenemos un claro mapeo de cuáles son los colores que predominan, los cuales construyen un mensaje. El negro, principal del material, sabemos que implica la ausencia de color y es "el símbolo del silencio; un silencio eterno e impenetrable" (Costa, p. 61)<sup>180</sup>, en total oposición al blanco -prácticamente ausente-, que por el contrario expresa pureza, luz, vida y positividad (Costa, 2003): todo aquello que no transmite *Luzbelito*. Por otra parte, el gris, también importante, "simboliza la indecisión y la ausencia de energía (...) expresa una duda y una cierta melancolía" (Costa, p. 61)<sup>181</sup>.

El amarillo y el naranja, los cuales se combinan para algunas tipografías y los marcos mencionados, resaltan ante la hegemonía del negro. El amarillo "es el color del sol, de la luz y del oro, y como tal es violento, intenso y agudo hasta la estridencia" (Costa, p. 62)<sup>182</sup>, mientras que el naranja "tiene un carácter acogedor, cálido, estimulante y una calidad energética muy positiva" (Costa, p. 62)<sup>183</sup>. Por ende, encontramos una clara intencionalidad general de vacío, melancolía y tristeza, contrastada con un Luzbelito violento y contundente que transmite mucha energía con su presencia.

Para cerrar, el rojo "significa la vitalidad; es el color de la sangre, de la pasión, de la fuerza bruta y del fuego" (Costa, p. 62)<sup>184</sup>. No casualmente es el elegido en el logo de Patricio Rey ubicado en la contratapa.

---

<sup>180</sup> COSTA, Joan: *Diseñar para los ojos*, Grupo Editorial Design, La Paz, 2003.

<sup>181</sup> Ídem, pág. 61.

<sup>182</sup> Ídem, pág. 62.

<sup>183</sup> Ídem.

<sup>184</sup> Ídem.

## CUARTA PARTE: *Luzbelito está creído que fue el que nació en Belén*

### Análisis discursivo

“La relación entre la realidad política, cultural, económica y social argentina con la música popular ha pasado por diferentes momentos y queda mucho trabajo por hacer desde las ciencias sociales para desarrollar ese vínculo decisivo en la construcción de las sensibilidades de cada época”  
(Vallina y Gómez, p. 83)<sup>185</sup>

### Un breve repaso sobre la teoría de los discursos

El punto de partida en este tipo de trabajos de análisis radica, de acuerdo a Verón, en operar “sobre fragmentos extraídos del proceso semiótico” (p. 124)<sup>186</sup>: en este caso particular, las canciones elegidas y, en contraposición, los discursos presidenciales también delimitados, los cuales se irán incluyendo en el transcurso del desarrollo y se irán transformando así en productos de análisis.

El objetivo principal de esta técnica teórica es, a través de los discursos, indagar en los procesos sociales que dan lugar a la producción de sentido que emanó esos discursos: “analizando productos, apuntamos a procesos” (Verón, p. 124)<sup>187</sup>. Para esto, es necesario refrescar sus tres aristas fundamentales: investigar las condiciones de producción de los mismos, las marcas de éstas en los fragmentos seleccionados y las condiciones de reconocimiento.

Cabe destacar también que es un elemento fundamental de la teoría de Verón la necesidad de poner los discursos en diálogo con otros discursos contemporáneos, con la finalidad de contraponerlos y, en esa diferencia, analizar sus huellas de sentido. Esto surge a raíz de la concepción de que “un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado ‘en sí mismo’” (Verón, p. 127)<sup>188</sup>. En este caso, las canciones de *Luzbelito* en contraposición con los discursos presidenciales de Menem, en torno a las nociones de libertad, democracia y poder.

### Apuntes sobre la enunciación y sus modalidades

---

<sup>185</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas, Análisis y Crítica de Medios*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>186</sup> VERÓN, Eliseo: *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

<sup>187</sup> Ídem, pág. 124.

<sup>188</sup> Ídem, pág. 127.

En la órbita de lo comunicacional, considero enriquecedor incluir los aportes teóricos de la Teoría de la Enunciación, de Emile Benveniste. La premisa de esta concepción radica en entender a la enunciación como causante de una evolución del habla a construcción de sentido: “antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua”, mientras que “después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor, forma sonora que espera un auditor y que suscita otra enunciación a cambio” (Benveniste, p. 84)<sup>189</sup>.

Trazando un paralelismo entre la Teoría de los Discursos Sociales y la Teoría de la Enunciación, esta última “se ocupará del análisis de las huellas del sujeto en el discurso” (Bitonte y Griguelo, p. 3)<sup>190</sup>. Mientras Verón aporta la relación de los discursos con el contexto socio-cultural-histórico, Benveniste suma a la relación del sujeto -en este caso Los Redondos- y su postura de cara a los discursos en cuestión.

A través de las modalidades de la enunciación, se pueden establecer el o los vínculos que se pretende imponer entre el enunciador y el enunciatario, siendo esto un factor central en la entonación de los registros orales. Entre las dichas modalidades se encuentran la aserción, la exclamación, la interrogación y la exhortación (Bitonte y Griguelo, 2011). La aserción implica una afirmación; la exclamación, también una afirmación, pero con tintes sensacionalistas que buscan reafirmar la idea y contundencia del enunciado; la interrogación, una pregunta o un cuestionamiento; y la exhortación, una invitación al receptor a participar o actuar.

También podemos mencionar las modalidades del enunciado, las cuales tienen la función de caracterizar “la relación que el enunciador establece con su propio enunciado” (Bitonte y Griguelo, p. 9)<sup>191</sup>, y se dividen en modalidades lógicas y apreciativas. Las primeras “dan cuenta del valor de verdad/falsedad, posibilidad/certeza, necesidad/contingencia u obligatoriedad/permisividad que el sujeto le atribuye a un enunciado”; por su parte, en las segundas “el hablante expresa una valoración, pero, esta vez, localizando el enunciado con respecto a su estimación, a lo feliz/infeliz, útil/inútil, bueno/malo, deseable/indeseable” (Bitonte y Griguelo, p. 9)<sup>192</sup>. Esta segunda modalidad se destaca por ser recurrentemente utilizada por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en *Luzbelito*.

Otro punto interesante que hace a esta teoría es la actitud de locución, que oscila entre el relato y el comentario. En el relato “se manifiesta una actitud más relajada, laxa y distendida”, que “no implica necesariamente una postura participativa ya que la temporalidad que manifiesta es indiferente frente a ‘nuestro’ tiempo”. Por otro lado, en el comentario “prevalece una mayor tensión, compromiso y participación”, donde “el grado de escucha es atento” (Bitonte y Griguelo, p. 15)<sup>193</sup>. Esta última actitud de locución es la que caracteriza específicamente al discurso de *Luzbelito*.

Por último, a la actitud se puede sumar brevemente la noción de la perspectiva de locución, orientada principalmente al tiempo verbal que predomina en un tipo de enunciado. En el comentario -utilizado en *Luzbelito*- “el tiempo dominante es el presente, y ligado a él aparecen el pretérito perfecto y el futuro” (Bitonte y Griguelo, p.

---

<sup>189</sup> BENVENISTE, Émile. (1979). *El aparato formal de la enunciación en Problemas de lingüística general II* (3ra edición, pp. 82-91). Editorial Siglo XXI. México DF.

<sup>190</sup> BITONTE, María Elena y Liliana GRIGUELO: *De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación*, Universidad de Buenos Aires, 2011.

<sup>191</sup> Ídem, pág. 9.

<sup>192</sup> Ídem.

<sup>193</sup> Ídem, pág. 15.

15)<sup>194</sup>, dando lugar a un enunciatario posicionado e involucrado en el momento de los hechos que está narrando

## **La Libertad**

---

### **Carga histórica y contexto de década**

*Libertad* es un término profundamente emparentado con nuestro país, desde sus inicios más recónditos y pasando por todos los eventos que marcaron su historia hasta llegar a nuestros días. Sin embargo, si hay algo que se repite desde esos viejos primeros patrios, es que la libertad ha costado sangre, sudor y lágrimas.

La libertad en sus varias modalidades (expresión, prensa, tránsito, voto, etc.) demoró años e incluso décadas de luchas y reclamos internos en ejercerse: tantos vaivenes atravesó, que generó un sinfín de acepciones del término. No hay unanimidad en cuanto a qué se entiende por lo que debe ser la libertad y cómo debe funcionar, al haberla perdido tantas veces y no haber sido -probablemente nunca- experimentada en plenitud, debido a que incluso en las etapas de mayor expansión y aplicación de sus bondades, ocurrieron actos que iban en contra de la libertad: represión, censura periodística, proscripción política, asesinatos a manos de las fuerzas policiales, desapariciones forzadas, etc.

Durante la década de los años '90, representaba un término que estaba en boga, transitando los primeros años del -aún reciente- retorno a la democracia y con un presidente que se jactaba de tener como prioridad de gestión la garantía del ejercicio de la libertad, al encasillarse en la práctica dentro de un modelo político y económico que priorizaba el libre mercado, y las libertades individuales por sobre las acciones colectivas, característico del neoliberalismo como he descripto previamente.

Durante cualquier etapa de la historia, en exclusiva la argentina, el campo de la música ha tenido un rol fundamental en el ejercicio de la libertad, ya sea para defenderla, ejercerla o luchar por su recuperación en momentos de opresión. Tal es así, que afirma Andrés Caetano que “en las músicas podemos identificar tanto control social como liberación popular” (Vallina y Gómez, p. 82)<sup>195</sup>: la música popular se convierte de esta manera en un vehículo para la libertad de expresión, de reconversión del significado de la libertad y de disputa del significante hegemonizado por el poder. Allí es donde destacaron las bandas de rock en la década de los '90: plantando bandera desde el arte.

### **Blues de la Libertad**

Este blues, como su nombre lo indica, consiste en una vieja canción que Patricio Rey tocaba en vivo a comienzos de década, al menos 5 años antes del lanzamiento de *Luzbelito*: como mencioné páginas antes, es una de las dos canciones de la lista que

---

<sup>194</sup> Ídem.

<sup>195</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas*, Análisis y Crítica de Medios, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

no fue concebida para el disco, pero su temática trágica no genera interferencias en la temática general, sino que la profundiza.

Antes de ir de lleno al análisis, es importante no pasar por alto que se trata de un blues, un género muy emparentado con el rock, pero con una historia y sentido propios. El blues surgió en África y se popularizó en las comunidades afroamericanas de Estados Unidos a principios del siglo XX. Se destaca por un aura de tristeza y melancolía, con predominio de los riffs de guitarra expresivos y virtuosos, y los tempos calmos y aletargados. En cuanto a las letras, son expresiones absolutamente populares, de vivencias relacionadas al trabajo, al desamor, la pobreza y cuestiones afines.

En su conjunto, es una “herencia viva de quienes nacieron en la pobreza, la persecución y el trabajo duro, experimentando a partir de entonces el amor y la traición, la santidad y el pecado, el placer y el desgarró del sexo, la desesperación y la pura alegría” (Cohn, p. 1)<sup>196</sup>. En esta ambigüedad es que se inscribe su naturaleza, volviéndolo un testimonio comunicacional profundo.

Musicalmente hablando, el blues clásico se caracteriza por estrofas de tres versos, modelo respetado en *Blues de la Libertad*, compuesto por estrofas que no superan ese límite. Pero además, éstas son habitualmente utilizadas “como bloques temáticos esenciales en vez de unidades narrativas, lo que proporciona a la estrofa del blues su carácter único” (Cohn, p. 17)<sup>197</sup>: veremos que en esta canción cada estrofa analizada tiene su sentido y su mensaje, abordando una idea por vez en pos de una idea general.

Pensando en el análisis del discurso, esta primera canción permite identificar 3 marcas principales: la noción de libertad política, la libertad personal y la libertad de mercado. Iré avanzando sobre una a la vez, siguiendo los fragmentos seleccionados del tema.

*Mi amor, la libertad es fiebre*

*es oración, fastidio y buena suerte*

Como primera impresión, observamos una presentación de la palabra libertad mediante una concepción negativa de su semblante: el empleo de las expresiones *fiebre, oración, fastidio y buena suerte* no es azaroso, sino que tiene la intención de acumular términos con una carga de conflictividad. Más allá de representar definiciones diversas, todos convergen en lo problemático y en la aspereza de una situación incómoda. La voz de Solari deja salir las palabras con dolor, lentamente y con notable afinación, acompañado de una melodía tranquila que rompe con la emergencia del saxo. La guitarra de Skay es toda una señal de la ambigüedad típica del blues: mientras la letra se mantiene cabizbaja, la guitarra acompaña e irrumpe con solos en los momentos oportunos, pasando de la tristeza a la explosión en un instante. Esto es intencional, y está orientado hacia qué quieren decir Los Redondos en relación a la libertad en cuanto a la política.

El 8 de julio de 1991, al momento de cumplirse dos años desde el comienzo de su primera presidencia, Carlos Menem dio un discurso desde el balcón de la Casa Rosada en el cual afirmó lo siguiente: “hace dos años, precisamente hoy, que todos somos gobierno en la República Argentina, en la más amplia libertad y democracia”

---

<sup>196</sup> COHN, Lawrence: *Solamente blues. La música y sus músicos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994

<sup>197</sup> Ídem, pág. 17.

(Canal DiFilm, 2016, 0m03s)<sup>198</sup>. Con estas palabras, el -por entonces- presidente estaba resaltando una de las bases de su discurso, que consistía en repetir hasta el cansancio que con su gestión el país estaba recuperando el ejercicio pleno de la libertad. Sin embargo, si evaluamos las condiciones de producción del discurso presidencial, y las acciones llevadas a cabo por el gobierno, podemos analizar que hubo un desfasaje entre lo dicho y lo hecho -represiones, ataque a los medios, uso excesivo de DNU, etc.-: esto da como consecuencia una mirada de la libertad centrada exclusivamente en lo electoral en cuanto a las palabras de Menem.

Sin embargo, comparándolo con la letra de Patricio Rey, el Indio nos está hablando con vehemencia de que la *libertad es fiebre*, y que por ende, hay que realizar una lectura más profunda de su significado. En sus memorias, la define como “una cosa jodida” y “cruda”, y remata con una reflexión propia de la polémica del disco: “hay que hacerse cargo de la libertad...” (p. 499)<sup>199</sup>. De esta forma, la presenta como una condición que no basta con recibirla, sino que hay que asumirla: no es un mero disfrute, sino una decisión y una responsabilidad.

Desde el retorno a la democracia, en 1983, Argentina se había sumido en lo que se denominó la “primavera democrática”, y que puede describirse como una sensación generalizada de libertad que dio lugar a una explosión cultural y estética en el arte. La gran parte de los artistas encaraban sus trabajos hacia la liberación post terrorismo de Estado. Sin embargo, con *Luzbelito*, Los Redondos le daban a los ‘90 “una estética dispuesta a ser refuncionalizada, sin dejar de aportar su carga de libertad elaborada, la tradición de haber conquistado no la libertad, pero sí un diagrama y unas figuras propias para pensar en la libertad” (Perros Sapiens, p. 181)<sup>200</sup>. Con esta postura, se explica la idea de *fastidio* y *buena suerte*: la libertad es fastidio porque implica la decisión de ser libre y cómo llevarlo a cabo, y porque no existe una sola forma de ejercer la libertad; y, por otro lado, se requiere buena suerte para poder convivir con ese fastidio y ser libre de verdad.

Por otra parte, con esta mirada particular, Patricio Rey excede la mirada exclusivamente electoral de la libertad política, llevándola a un plano más general. En *La última noche de Patricio Rey* (2021), interesante libro que retrata los últimos instantes de la banda antes de su separación, Solari expresa lo siguiente:

Lo que tiene la libertad es la posibilidad de elegir: yo lo que quiero es ser libre, después veo. Yo no sé si quiero votar, por ahí hay veces que quiero votar, otras veces que no, pero quiero ser libre de votar o no votar (Correa, Inzillo y Marchetti, p. 64)<sup>201</sup>.

Con estas palabras, podemos analizar que, en la mente del líder de Los Redondos, la libertad es el primer paso: la base para ser libre. Luego de eso está lo más importante, que es la posibilidad de poder actuar libremente sobre esa libertad, y que no haya un sistema que imponga cómo debe ejercerse esa libertad. En relación a esto, el escritor Jorge Boimvaser realiza el siguiente análisis que sirve para ilustrarlo mejor: “la libertad

---

<sup>198</sup> [Di Film]. (2016, 18 de noviembre). *Carlos Menem discurso a 2 años de asumir en el gobierno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ducXiOs6CzA>

<sup>199</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>200</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>201</sup> CORREA, Martín, Humphrey INZILLO y Pablo MARCHETTI: *La última noche de Patricio Rey. Entrevista con el Indio, Skay y Poli*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2021.

es cara, pero el precio no es imposible de pagar. Así que teme a tus captores, a tus amos. No desperdicies tu tiempo y tu poder en temer a la libertad” (p. 52)<sup>202</sup>.

*Que está invitando a zozobrar,*

*otra vulgaridad social igual*

*siempre igual, todo igual, todo lo mismo...*

En estos versos la canción avanza contando que esa “nueva” libertad que es *fiebre* está *invitando a zozobrar*: esto implica, recurriendo al diccionario, una situación donde algo que hasta ese momento estaba estanco, está empezando a peligrar o volverse inestable por un factor externo. Por ende, siguiendo esta lógica, se está planteando que la libertad ricotera tiene intenciones de remover, a través de este blues que representa “un sacudón para quitarse del cuerpo la pendejada -que va ganando- de que todo es igual, todo lo mismo” (Perros Sapiens, p. 123)<sup>203</sup>.

De esta manera hace su aparición, por un lado, la huella de la libertad personal, y por otro, la mención de la juventud como un actor clave en juego: los jóvenes, como mencioné previamente, son fuertemente interpelados por Patricio Rey, especialmente en este disco, y son considerados el segmento objetivo a alentar a cambiar la realidad de la década, asumiendo su propia responsabilidad.

Llegando al final del fragmento, la voz levanta su intensidad llegando casi al punto del grito, invocando una sensación de enojo y decisión en lo que está diciendo: reclamando que siempre todo es igual, y renegando de eso.

Los Redondos plantean un cambio de paradigma que privilegie una libertad que vaya más allá del concepto tradicional, y apunte a la óptica donde el hombre reivindique su condición de libre: “una visión humanista del mundo donde el hombre lucha a brazo partido por escapar de todas las formas de alienación a las que es sometido al vivir en sociedad” (Cermele, p. 84)<sup>204</sup>. Una mirada que subyace la historia de la banda, producto de una obsesión irrenunciable que compartían Solari, Beilinson y Poli con el resto de la banda (Cermele, 2013) -, y que persigue “la remodelación del individuo, de su modo de vivir y de sus facultades perceptivas y sensitivas” (Cermele, p. 93)<sup>205</sup>. La búsqueda irrestricta de una liberación psíquica que trascendiera la heterogeneidad de la liberación social, donde el hombre “deja de pensarse como un medio sometido a los intereses de la estructura, para valorarse como un fin en sí” (Cermele, p. 93)<sup>206</sup>.

*Mi amor, la libertad no es fantástica*

*no es tormenta mental que da el prestigio loco*

*es mar gruesa y oscuridad*

*y el chasquido que quiere proteger*

*ese grito que no es todo el grito.*

---

<sup>202</sup> BOIMVASER, Jorge: *A brillar, mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey*, Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

<sup>203</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>204</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>205</sup> Ídem, pág. 93.

<sup>206</sup> Ídem.

Se sigue merodeando en torno a la desconfianza al potencial de la libertad, recalcando que está lejos de ser *fantástica* en la práctica, y que *no es tormenta mental que da el prestigio loco*, una frase que es imposible de disociar del carácter que regía al gobierno de Carlos Menem: la ostentación, la fama, las grandes marcas, los shows mediáticos y la locura del consumismo a raíz de la convertibilidad. Los Redondos dicen que la libertad no está ahí, que la libertad de mercado no garantiza la libertad del hombre, sino que lo que hace es regir los lineamientos de su propia libertad, imponiéndole parámetros de lo deseable según el neoliberalismo.

El Indio parece estar hablando tranquilamente al principio de este fragmento, pero a medida que se suceden los versos la melodía lo acompaña a la desesperación, culminando con un grito y el estruendo del saxo. Al igual que en toda la canción, se emplea una modalidad exclamativa al enunciar, con tintes sensacionalistas en el mensaje que busca reforzar su recepción, teniendo en cuenta principalmente que se trata de un tema sensible y una propuesta innovadora. Es la búsqueda de romper la calma y apatía que Los Redondos buscaban desvelar.

En sus memorias, el propio Solari se encarga de dar alguna pista sobre este fragmento: “cuando la letra dice que la libertad es *mar gruesa y oscuridad / y el chasquido que quiere proteger / ese grito que no es todo el grito*, el chasquido del que hablo es el de un arma que se amartilla”. De esta forma, da paso a la visión oscura de la libertad, al igual que la que gobierna en el disco, y habla acerca de un *chasquido* haciendo referencia a un disparo: a una opresión tras el velo de la libertad, ya que nada bueno puede resultar del sonido de un disparo. Siguiendo estas palabras, remata con: “la mayor parte de la gente no se debe haber dado cuenta, pero son cosas que necesitas decir porque están dirigidas a alguien y en ese momento te cagas en la interpretación del resto de la gente” (p. 499)<sup>207</sup>.

### ***La dicha no es una cosa alegre***

Tal vez, una de las mejores canciones del disco por su contenido lírico y su calidad musical: Los Redondos tocan uno de sus picos máximos, teniendo en cuenta que la letra, la voz y la melodía se necesitan, se resignifican y se retroalimentan mutuamente (Del Mazo y Perantuono, 2021). De entrada, el nombre de la canción nos está planteando una contradicción, al encadenar un significante positivo con una consecuencia negativa: la dicha no es necesariamente algo bueno. En primera instancia y haciendo una lectura rápida, lo primero que podemos pensar es en la noción de libertad, que no es buena por naturaleza y que, manteniendo *la pendejada de que todo es igual*, puede traer consecuencias tristes. Por eso, iniciaré con el siguiente fragmento que hace las veces de estribillo:

*¿Cuánto tiempo más vas a estar*

*esclavizado así, refugiado en tu soledad?*

*Estás hundido a fondo*

*a fondo...*

---

<sup>207</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

En el último tramo del anterior tema hice mención a la cuestión de la libertad psíquica que propone Patricio Rey, en cuanto a la búsqueda de la emancipación personal de un sistema opresor que puja por la alienación y la depresión del individuo. En ese sentido, en *La dicha...* aparece una nueva marca en el discurso, la cual identificaremos como huella al localizar una contraposición entre la libertad y la soledad.

Al igual que a lo largo de los 5'37" que dura la canción, en este fragmento se llevan a cabo preguntas retóricas que interrogan al receptor y, recordando las modalidades de la enunciación, lo exhortan: lo convocan a llevar a cabo una acción. A diferencia del *Blues de la Libertad*, esta canción también tiene un aura de tristeza, pero su melodía y voz van en otro sentido: Solari canta un tono más elevado y con un timbre de voz distinto, no buscando expresar una sensación de cierto desgano, sino invitar a la acción en forma de reto, encadenando reclamos vehementes.

Estas preguntas, de acuerdo con Solari en sus memorias, se las dice a él mismo en pos de representar a otros, haciéndose parte de ese conjunto, queriendo mostrar aparentemente que es uno más del sistema. Al mencionar la idea de estar *refugiado en tu soledad*, recalca que "esa soledad -la misma soledad que es el destino de Luzbelito- puede ser cruel, pero a menudo ofrece protección ante el fuego graneado del mundo" (p. 500)<sup>208</sup>.

Con estas palabras, podemos analizar que se está presentando a la soledad como la contracara del ejercicio de la libertad: brinda seguridad al individuo, al alejarlo de los males del mundo y del sistema neoliberal que excluye, pero al mismo tiempo lo aburguesa. En otras palabras, refugiarse en la soledad esclavizándose a estar hundido no permite encarar esa libertad que es *fiebre*, que requiere ser asumida con valentía y decisión para saber qué hacer con ella pese a que más de una vez traiga sus "vuelos". En relación a esto, un año después del lanzamiento de *Luzbelito*, Solari afirmaría en la conferencia de prensa brindada el 16 de agosto en Olavarría que "no se puede vivir dentro de una sanguchera de vidrio, la vida protegida entre algodones y no expuesta a ninguna experiencia no es rica" (Canal Redondos Subtitulados, 2020, 06m21s)<sup>209</sup>: ni más ni menos que aquella frase del hit *Ropa Sucia (¡Bang! ¡Bang! ¡Estás liquidado!*, 1988), que inmortalizó que "vivir solo cuesta vida".

No está de más decir que, en un disco donde escasean los estribillos, *La dicha no es una cosa alegre* es la única que se le acerca a esta presencia. Con los dos primeros versos del fragmento seleccionado, se repite 4 veces la misma idea, donde Solari pregunta y repregunta incansablemente. Desde la retórica, con un lenguaje simple que no privilegia la metáfora, sino el mensaje directo y claramente entendible. No es casualidad que estas preguntas vayan en sintonía con la búsqueda de la libertad, y se repitan tantas veces.

Para darle una vuelta más a esta cuestión, creo pertinente incluir al análisis discursivo la canción *Víctima*, integrante de *La hija de la lágrima* (1994), séptimo álbum solista de Charly García y contemporáneo a la década de *Luzbelito*.

*Víctima de soledad*

*Víctima de un mal extraño*

*Mi corazón se ha partido en dos*

---

<sup>208</sup> Ídem, pág. 500.

<sup>209</sup> [Redondos Subtitulados]. (1997, 16 de agosto). *Histórica conferencia de prensa de Los Redondos en Olavarría* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>

A diferencia de la exhortación de *La dicha no es una cosa alegre*, García enuncia la existencia de una soledad que martiriza al protagonista a través de un *mal extraño*. Una triste situación que lo está oprimiendo, partiendo su corazón en dos, sin hacer nada aparente por remediarlo. A esto segundos más tarde se agrega:

*Víctima de libertad*

*Víctima de un sol extraño*

*Oh, mi corazón se ha partido en dos*

Aquí nuevamente se victimiza al protagonista, el cual es uno mismo (el enunciador) a diferencia de un tercero -como en *Los Redondos*, donde se le habla a un otro-, y se presenta a la libertad ya no como una contracara de la soledad, sino como las dos caras de una misma moneda: la soledad atormenta a través de un mal extraño, y la libertad mediante un sol extraño, lo cual podríamos interpretar como un castigo disfrazado tras sus bondades.

Otro punto interesante a resaltar es el de los tiempos verbales, ya que en *Víctima* prevalece el presente y el pasado, y el futuro se hace visible en el próximo fragmento, pero con una perspectiva pesimista. Por su parte, en *La dicha no es una cosa alegre* predomina el presente y, principalmente, el futuro con aspiraciones de ser modificado mediante la acción.

*Cuando todos van a ver*

*¿Cuándo va a nacer? Todo va a caer*

*Tengo que salir y volver*

*Desaparecer y alguien va a caer*

Con estas palabras Charly nos termina de confirmar su postura de acuerdo a su contexto: una mirada pesimista de los acontecimientos, de un individuo alejado de la sociedad ante la inminencia de la caída del sistema. En ningún momento se esgrime la posibilidad de hacer algo contra esa soledad/libertad que castiga al protagonista, sino que solamente se lamenta de esta situación que lo acongoja. Una visión propia de un relato -retomando las actitudes comunicativas de la Teoría de la Enunciación- muy alejada de la óptica ricoterica -propia de un comentario- que alienta a hacerse cargo de esa libertad y de interpelar al oyente, de no dejarse llevar por la hegemonía del mercado, como describe el siguiente extracto de *La dicha no es una cosa alegre*:

*Mientras la vida se va*

*¡ay! mientras la vida pasa*

*sin darte cuenta, ahí estás*

*con tu cara de colgado.*

*Tu ángel guardián es, de todos,*

*el más tonto que hay.*

En su primer reportaje para la TV, en el programa *Subterráneos de Buenos Aires* de ATC, Solari (1985) afirmaría que “la vida es decidir estar vivo, es decidir no estar tan solo, como que la muerte aparezca como una pulsión de mayor importancia” (Canal

Redondos Subtitulados, 2022, 01m42s)<sup>210</sup>. Las palabras sobran para entender esta postura, donde se privilegia la llamada a la acción, a no dejar pasar la vida con *cara de colgado*: componen el corpus de las condiciones de producción de la mirada discursiva de *Luzbelito*. Además, también aparece la noción del *ángel guardián*, presentado por el Indio con una vocalización burlona, mofándose de lo que está diciendo: viable para ser interpretado como la voz de la conciencia, esa que menciona Charly García, la voz del sistema que intenta alienar y refugiar en la soledad tras el discurso del orden, mientras se ve pasar la vida con *cara de colgado*.

Avanzando en la letra, se toca un tema importante en el universo Redondos: los medios de comunicación y la televisión en particular. Así, de esta manera, encontramos una marca que nos permite hablar de la libertad de prensa, una cuestión igual de importante al momento de analizar el discurso menemista.

El 5 de septiembre de 1996, en el marco del Congreso Justicialista, el presidente Menem afirmó: “no se puede usar la libertad de prensa como una escalera para entrar en la intimidad de las personas, que es lo que está ocurriendo ahora con esta enorme libertad que nunca se vio en la República Argentina” (Canal archivodichiara, 2017, 02m12s)<sup>211</sup>. Estas palabras forman parte de un comportamiento recurrente si tenemos en cuenta su contexto: año 1996, el *año de la fiebre*, cuando las críticas al modelo neoliberal empezaban a abundar en los medios, y lejos de mantener sus dichos a favor de la libertad, el presidente “tenderá a menospreciar el debate público de ideas y rechazará fuertemente las críticas opositoras, a las que acusará de tener ‘intereses políticos’ o ‘particulares’ que iban a contramano del interés general” (Fair, p. 55)<sup>212</sup>.

La concentración mediática en ese entonces ya era una práctica estabilizada y enmarcada en el proceso de privatización general, donde los medios de comunicación estatales habían sido adquiridos y convertidos a empresas con intereses ajenos al gobierno. La inestabilidad en la opinión pública promediando la mitad de la década, con los casos de corrupción que pasaron a la historia y los cambios en el gabinete a raíz de los malos resultados económicos hicieron que Menem incurra en su error más grave al hablar de libertad de prensa: en septiembre de 1997, llevaría su postura a un nivel extremo al reivindicar en un discurso a la “libertad del palo”, recordando un pasaje de *El libro del hombre de bien* (1735), de Benjamín Franklin. En este texto se afirma que, en el estado de infancia de la sociedad, anterior a la existencia de las leyes, si un hombre, por cualquier causa, insultaba a otro, el ofendido estaba en su derecho de responderle con un golpe en la sien, y en caso de reincidencia con una paliza. Claramente, implicó una grave incitación a la violencia y generó un importante revuelo en el ambiente.

Rápidamente los medios se hicieron eco de estas declaraciones, que le valieron a Menem durísimas publicaciones en su contra, como la del diario *La Nación* del 10 de septiembre de 1997, llamada “Menem y la libertad del palo”, donde se afirmó lo siguiente:

Cuesta creer que a esta altura de los tiempos se siga incurriendo en un error conceptual tan grave. Decir que hay que poner límites a la libertad de prensa

---

<sup>210</sup> [Redondos Subtitulados]. (2022, 24 de junio). *Entrevista inédita a Indio Solari (1985) – Primer reportaje para la TV* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jKvqhVL4n5Y>

<sup>211</sup> [archivodichiara]. (2017, 19 de noviembre). *Congreso Justicialista – Discurso de Carlos Menem – DiFilm (1996)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nm3YRnVwC1s>

<sup>212</sup> FAIR, Hernán: *La década menemista. Luces y sombras*, Historia Actual Online, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009.

es absurdo, porque esos límites ya existen: son los que marca el Código Penal. El periodista no tiene fueros especiales ni privilegios: si viola una norma penal, debe responder ante la Justicia como cualquier otro ciudadano. Lo que la Constitución prohíbe es la censura "previa", pues sería inadmisibles que el Estado ejerciera una tutela discriminatoria y determinara si una noticia o una opinión deben tomar estado público o no.

En complemento a esto, se le adjudicó al presidente la "incitación a la violencia y a la justicia por mano propia" en un país "en el que tantos periodistas han sido atacados salvajemente -y hasta asesinados-", lo cual fue calificado como "una gravísima imprudencia" con el "tono de una verdadera amenaza"<sup>213</sup>.

Las consecuencias públicas hicieron que el primer mandatario tenga que retractarse de sus dichos, a través de una carta fechada el 19 de septiembre de 1997:

Pido disculpas y reitero mi voluntad inquebrantable de seguir luchando para que esas libertades permanezcan intactas (...) La libertad es uno de los reaseguros de la democracia. Vivir en libertad es uno de los mayores objetivos por los que luchamos los argentinos desde que recobramos el Estado de Derecho<sup>214</sup>.

Fue así como los medios de comunicación, representados principalmente por la televisión, que se habían destacado por ser los principales alentadores del modelo neoliberal y la figura del presidente, ahora se enfocaban en criticar duramente al gobierno habiendo marcado una distancia muy grande del camino que estaba encarando para ese entonces. Es así que Patricio Rey considera que la televisión es uno de los principales propagadores de la alienación del sistema: son uno de los responsables de provocarle la *fiebre* a la libertad, demarcando sus límites. En relación a esto, veamos el siguiente fragmento:

*¿Cuánto tiempo más vas a estar  
esclavizado así, refugiado en tu soledad?  
¡con tu tortura de TV  
siempre así!*

La televisión aparece como un actor que porta un castigo y genera una tortura, responsable de la soledad que esclaviza. En relación a esto, previo a *Luzbelito* diría Solari sobre Los Redondos: "no estamos en ninguna cruzada contra la televisión, ni proponemos apagarla socialmente. Lo único que uno dice es que debe ser tomada como un género de ficción, no como realidad" (Cermele, p. 151)<sup>215</sup>. Aquí marcan una distancia de acuerdo a los medios, con los cuales se encontraban enemistados a esa altura, y relativizan su relato de los acontecimientos. Al igual que Menem, los ponen en duda y cuestionan su discurso, pero no desde una mirada política, sino desde la búsqueda de la libertad plena: los medios alienan, por ende, plantean que deben ser mirados con desconfianza.

*Una rumbita se armó*

---

<sup>213</sup> "Menem y la libertad del palo", *La Nación*, 10 de septiembre de 1997.

<sup>214</sup> "Menem pidió disculpas por haber hablado de la libertad del palo", *Clarín*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1997.

<sup>215</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

*una fea carajada*

*incombustible no sos*

*¿cómo bancas ese infierno?*

*soñas la hoguera donde siempre sos la leña.*

Retomamos el inicio de la canción para analizar el fragmento precedente, donde se hace mención literal al infierno, escenario contextual del disco, y se infiere que éste está provocando una *fea carajada* difícil de soportar:

Frases como ‘soñas la hoguera donde siempre sos la leña’ describen el derrotero vital de un (anti) héroe. Podría referirse a un rockero narcotizado, una estrella deportiva de peripecia maradoniana o un individuo que sufre su caída libre. Como casi siempre en los Redonditos, el significante queda enteramente del lado del receptor (Del Mazo y Perantuono, p. 275)<sup>216</sup>.

Con esa ingeniosa frase final se incluye en la narración a Luzbelito, el demonio humanizado que representa las vivencias de cualquier ser humano de a pie. Analizando esas palabras, se intenta reflejar un personaje que asume su posición de desventaja, pero que lejos de pugnar por su libertad, está alienado en soñar la hoguera donde es la leña, es decir, donde se quema en su propia soledad.

*La mujercita que amas*

*esa suave flor judoka*

*la va de maga zulú*

*y combina tus venenos*

*haciéndose la ingeniosa, odiosa, siempre fiel.*

Este último extracto me da el pie para hablar de la última marca que detecté en esta canción: la libertad en el plano laboral.

El discurso menemista instauró la necesidad de llevar a cabo una flexibilización laboral. Dicha medida fue primero “dibujada” y planteada cuidadosamente - principalmente en campaña- para después ser aplicada duramente, dando lugar a la reducción de los puestos de trabajo y de los salarios, principalmente a causa del desincentivo a la industria nacional y su consecuente caída libre. Esto trajo consigo un aumento sostenido de los paros y movilizaciones en reclamo contra esta situación, que empezaba a tener su punto máximo en el lapso 1996-1998.

En relación a esto, durante el cierre de la Conferencia de la UIA (Unión Industrial Argentina) en Mar del Plata, el 30 de agosto de 1996, el presidente Menem expresó:

Estamos totalmente de acuerdo con la necesidad de la flexibilización laboral. Yo le ruego a mis compañeros, amigos y hermanos trabajadores que no me amenacen con paros, que no me amenacen con huelgas. Y esto no es una actitud de desafío ni mucho menos. Simplemente les llamo la atención, porque yo pregunto qué han conseguido con el último paro, o con los paros anteriores, que hubo pocos, pero los hubo. Y les digo ya que si entran en el juego de parar

---

<sup>216</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

de nuevo tampoco van a conseguir nada. Van a perder ellos y va a perder el país, no el gobierno (Canal DiFilm, 2019, 31m52s)<sup>217</sup>

Explosivas palabras en contra de las manifestaciones de los trabajadores, e incluso explícitamente de los miembros de su propio partido político, al cual al menos decía pertenecer mediante la instancia discursiva.

Rápidamente podemos sacar una primera conclusión cruzando el fragmento de *La dicha no es una cosa alegre* con el discurso de Menem, desde la óptica de la Teoría de la Enunciación: ambos fragmentos son afirmaciones, pero uno tiene el carácter de aserción (Patricio Rey) y el otro de exclamación (Menem), estando revestido de una mayor vehemencia; por otra parte, ambos son de modalidad apreciativa, planteando una dicotomía entre lo bueno y lo malo -siendo bueno para uno lo que es malo para el otro-; y por último, ambos representan comentarios, al mostrarse el enunciador inmerso e involucrado en lo que está diciendo.

Patricio Rey menciona a una *mujercita que amas*, calificándola como una *suave flor judoka* y una *maga zulú*: la primera definición podría asociarse con una presencia aparentemente tierna, pero el término *judoka* nos deja entrever que, al igual que en ese deporte -judo-, busca utilizar la fuerza de su contrincante para volverla en su propia contra; la segunda, por otra parte, refiere a las hechiceras zulúes, popularmente conocidas por conquistar a los hombres a través de sus conjuros. De esta manera, estamos ante la presencia de una figura femenina conflictiva, que envuelve a Luzbelito en su propia trampa tras el velo de la fidelidad: mismo género femenino que la libertad, pensándola como *fiebre, oración y buena suerte*, que bajo la hegemonía del poder busca adecuar el orden a su disposición, aprovechando que es amada por la sociedad, pero que en definitiva termina por *combinar sus venenos*.

Haciéndose el *ingenioso, odioso y siempre fiel*, el discurso menemista apuntó a la flexibilización laboral y a coartar los reclamos en contra de esta medida tras la supuesta búsqueda del desarrollo económico: el propio sistema que decía proteger y mejorar la situación, era el encargado de empeorar las condiciones de vida de la clase trabajadora.

### ***Mariposa Pontiac - Rock del País***

Esta doble canción se destaca por ser uno de los máximos hits de la banda, y por ser el segundo tema que no fue compuesto para el disco, sino que llevaba siendo tocada en vivo desde los años '70. Además, su sonido es una explosión festiva que rompe con el ambiente denso del disco: es una canción de los viejos tiempos Redondos inmersa en este nuevo proyecto, un extracto de pasado en el presente, y queda demostrado musicalmente con la presencia del saxo, un instrumento típico de los primeros discos y prácticamente ausente en *Luzbelito*.

*Ven a mi casa suburbana*

*me obsesiona tu prisión.*

---

<sup>217</sup> [DiFilm]. (2019, 25 de septiembre). *Carlos Menem discurso clausura evento de la UIA en Mar del Plata 1996* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fV0UF4YE36E>

Se da inicio presentando a un personaje que le habla a un receptor, y lo está invitando a liberarse de una *prisión* que lo *obsesiona*. Esto me da paso a mencionar una nueva marca en el discurso: la libertad como una cuestión demográfica. Una cuestión propia de la historia del capitalismo y, en consecuencia, del neoliberalismo, es la división de las ciudades en centro-campo o metrópolis-afueras, donde la sociedad queda dividida entre el centro neurálgico donde converge la cima del sistema económico del territorio y la mayor cantidad de puestos de trabajo, y los barrios suburbanos que alojan a la gente que ha quedado afuera de esas posibilidades y pujan por llegar.

Este primer fragmento es una exclamación de una persona alojada en los espacios suburbanos, que le pide a un otro que salga de la prisión ejercida por el centro de la ciudad. Una lectura simple y rápida podría encaminarse a una historia de amor entre dos jóvenes de distintos estratos económicos, y no se descarta en absoluto esta posibilidad, sino que me permito plantear un análisis en complemento con esto: pensar en una historia romántica que busca representar las diferencias sociales que había en el país en ese momento, y cómo plantea a la libertad según Los Redondos como la salida.

Si bien las posibilidades estaban en el centro, Patricio Rey posiciona a una persona que busca salir y sacar a un ser querido de ese lugar, como una forma de ejercer la libertad: no quedar alienado en el sistema céntrico que ejerce el modelo neoliberal, sino salirse de ese círculo y enfrentar las consecuencias de escapar de la prisión.

Nuevamente para ejemplificar esta concepción, podemos sumar un fragmento de *Chipi Chipi*, hit de *La hija de la lágrima* (1994), de Charly García:

*Yo nunca fui a New York*

*no sé lo que es París*

*vivo bajo la tierra*

*vivo dentro de mi*

A diferencia de lo expresado en *Mariposa Pontiac*, aquí García no elige un lugar geográfico donde posicionarse, sino que vuelve a sumirse en su soledad: ni el centro, ni la periferia, directamente bajo la tierra y encerrado en sí mismo. Lejos de la visión de la libertad como la capacidad de decidir y asumir un lugar donde ejercerla en sociedad, pero nunca solo.

*Me vine a ver un recital de rocanrol del país*

*y miren toda la cacona que juntaron aquí*

*¡será que pueden calentarnos el pavito aún más*

*para gastarlo!*

Este fragmento pertenece al segundo tramo de la canción, llamado *Rock del País*, el cual cambia el rumbo de la historia iniciada en *Mariposa Pontiac*, y se involucra en la narración de una escena donde el personaje se dirige a *ver un recital de rocanrol del país*, dando lugar a la marca discursiva de la libertad en el rock nacional. Con esta suma de enunciaciones exclamativas y exhortivas al mismo tiempo, se realiza una descripción cruda de la situación que atravesaba el rock en Argentina en la década de los '90 según la óptica ricoterica: como mencioné al principio de este trabajo de investigación, el ambiente del género se encontraba dividido entre aquellos que

denunciaban lo que estaba ocurriendo y aquellos que se sumían en la aparente locura del desarrollo menemista y hacían música “sobre ellos mismos” o sobre temáticas más ligadas a lo pop.

Los Redondos siempre se posicionaron dentro de la primera postura, y se encargaron a través de este tema de criticar a aquellos que, entendían, estaban en sus antípodas. Es por eso que mencionan que, al asistir a un recital de la época, se podía observar *toda la cacona que juntaron aquí*, entendiendo a este término típico de un lenguaje vulgar como una referencia al miedo o falta de agallas para decir lo que ocurría y no ser condescendientes.

### ***Luzbelito y las sirenas***

Y si de hablar de la libertad se trata, llegamos al final de este apartado volviendo al principio del álbum. El sonido de interferencia da inicio a una construcción prácticamente teatral, que se aleja del concepto tradicional del rock, pero goza de una dureza instrumental consistente y un argumento tétrico que simulan el inicio de una película.

*Luzbelito sabe que su destino es de soledad*

*ve también que los demás*

*se dan cuentan de la risa que le da.*

*¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que risa le da.*

*¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que risa le da.*

El personaje Luzbelito hace su aparición y se presenta ante los oyentes, “el ángel caído saluda a sus carnales creadores, intimando que sabrá abusar de nuestra hospitalidad porque, después de todo, lo hicimos a nuestra imagen y semejanza” (*Página 12*, 1996)<sup>218</sup>. Lejos de esconder sus intenciones, tiene muy en claro que su destino será de soledad -por eso empieza por el final y lo deja en claro desde el génesis de la historia- y que eso arrastrará a los demás a las mismas consecuencias a raíz de sus decisiones, pero no hace más que reírse de esta situación.

Estamos hablando, recordemos, de un pequeño demonio que goza de una maldad asumida a medias: sabe que sus actos son dañinos, pero él está seguro de que los lleva a cabo con las mejores intenciones. De esta idea parte la inclusión de *las sirenas* en el nombre de la canción, en clara referencia a *La Odisea*, texto clásico donde Ulises busca oír el canto hechicero de las sirenas. En paralelo a esto, diría Solari en su autobiografía que “a Luzbelito también lo atrapan, sus cánticos lo engatusan (...) después de todo es un ángel caído, tampoco comprende todo lo que le pasa” (p. 492)<sup>219</sup>.

Esto nos da pie para analizar una nueva marca discursiva: si tenemos en cuenta que Luzbelito viene al mundo a tomar decisiones antipáticas por propia convicción, es difícil no relacionarlo con el modelo neoliberal y una de sus decisiones más polémicas,

---

<sup>218</sup> ROSSO, Alfredo: “El premio mayor es la libertad”, *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1996.

<sup>219</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

la cual consistió en la privatización masiva de empresas. Abordaré así, la libertad tras las rejas de la privatización.

En un discurso llevado a cabo al año de su asunción (1990), Menem expresaría:

Vamos a privatizar todo aquello que sea necesario. No por una cuestión de dogma, sino por una cuestión de necesidad. Y siguiendo los postulados de la doctrina nacional justicialista. (...) esto no significa naturalmente que reformar el Estado sea simplemente sinónimo de privatizar empresas públicas, se trata de un medio instrumental para poder cumplir con nuestros verdaderos fines de justicia, independencia y soberanía (Canal DiFilm, 2019, 02m07s)<sup>220</sup>.

Aquí, encontramos un discurso donde se justifica un accionar que trajo consecuencias catastróficas en la economía y el trabajo argentinos, diciendo que está revestido por una necesidad y enmarcado en una doctrina: sus propios cánticos funcionaban para argumentar sus decisiones, al igual que el caso de Luzbelito.

*Un par de culos va a patear*

*de los que le juran más lealtad*

*y llorará en su corazón*

*como un nazareno del Cuzco.*

La libertad de acción para la industria nacional se veía, entonces, coartada y profundamente afectada por el arrasador poderío del libre mercado y la monopolización, haciendo que la competencia se vuelva despereja y perjudicial para la mano de obra y los salarios nacionales. De la misma manera que Luzbelito, previo a sentir los efectos del modelo económico Menem empezaría por el final antes de que ocurra, argumentando en el mismo discurso que no buscaba desnacionalizar, sino “privatizar lo necesario”: sabe que *su destino es de soledad, pero ve que los demás se dan cuenta de la risa que le da*, al no dar el brazo a torcer.

Aquellas empresas que antes eran del Estado pasaban a manos privadas, dando lugar a múltiples despidos, y al tomar estas medidas Menem se alejaba de la doctrina justicialista que lo llevó al poder: decía representar los ideales de Perón, pero sus acciones apuntaban a lo contrario -lejos de buscar la soberanía política y la independencia económica, Argentina se encaminaba a un rumbo tras las reglas del mercado internacional que iba a controlar los números del país a su antojo-. Es por esto que *un par de culos va a patear*, principalmente aquellos que más lealtad le juraban a su gestión.

## **La Democracia**

---

### **Carga histórica y contexto de década**

En Argentina, de similar forma que sucede con *libertad*, el término *democracia* cuenta con una trayectoria alejada de su definición teórica. Si habría que describir esta realidad en números, cabe mencionar que desde la presidencia de Mitre en 1862 -

---

<sup>220</sup> [DiFilm]. (2019, 18 de enero). *Carlos Menem - Reforme del Estado - Privatizaciones 1990* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NNGxP4XGAJY>

momento de la unificación nacional y considerado primer presidente de la Argentina-hasta la de Alfonsín en 1983, transcurrieron 121 años de los cuales Argentina vivió en democracia sin fraudes ni golpes de Estado solo 26.

A partir del retorno a la democracia en 1983 se inauguró un proceso inédito, con 30 años ininterrumpido de elecciones libres y presidentes que lograron finalizar sus mandatos en tiempo y forma, solamente restando a Alfonsín -debió adelantar las elecciones- y De La Rúa -renunció y se debió convocar a elecciones-.

También contabilizando desde 1862 a la fecha, de la totalidad de las presidencias ejercidas en un marco democrático, solo 10 finalizaron en tiempo y forma (sin golpes de Estado ni adelantamiento de elecciones), y la mayoría de ellas fueron en los últimos 30 años. De esta forma estamos hablando en Argentina de un sistema democrático históricamente frágil, joven y aún en construcción.

Durante la década menemista, la democracia estaba experimentando sus “años de oro” tras la reciente restitución. Las instituciones propias del sistema democrático y la defensa de las libertades estaban en su máximo esplendor, presentes en todos los ámbitos de discusión política y social. Los '90 representaron una década gobernada por un presidente que fue democráticamente elegido en dos ocasiones, pero cuyo accionar en varios aspectos se privó de desarrollarlo completamente en la práctica: fueron resonantes los casos de corrupción política, asesinatos a manos de las fuerzas públicas, represiones policiales e incluso el abuso de la utilización de los decretos de necesidad y urgencia al momento de tomar medidas gubernamentales.

### ***Blues de la Libertad***

Retomo esta canción de la cual hablé previamente ya que, además de la libertad, permite analizarla con el foco puesto en el término *democracia*. Escuchándola activamente bajo esta órbita, prestándole atención al dolor que hay en el canto de Solari y cómo se van diluyendo las notas de guitarra como si se quejara, este blues nos da la pauta de que se están jugando cosas importantes en su lírica: aparece la marca de la falta de confianza en los canales institucionales cotidianos de la democracia a partir de un hecho fundamental, como lo fue el indulto a los militares en 1989.

Hablando de la libertad, Patricio Rey habla de la democracia desde un punto de vista también conflictivo. En sus memorias, Solari ya expresó que “no es eso que pensas que vas a obtener, y a dispensar, desde el sillón de Rivadavia” (p. 499)<sup>221</sup>, dando la pauta de una concepción desconfiada de la naturaleza de las vías institucionales.

*Mi amor, la libertad es fanática  
ha visto tanto hermano muerto  
tanto amigo enloquecido*

Con estos versos, haciendo énfasis al exclamar las palabras *fanática*, *muerto* y *enloquecido* -reforzando las ideas madre-, Solari se refiere directamente a un pasado reciente por ese entonces: el de la última Dictadura, haciendo mención a los desaparecidos y asesinados por la fuerza militar represora. Nuevamente, hace

---

<sup>221</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

responsable de esta situación a la libertad y a su representante en el plano político, el sistema democrático, de la fragilidad y peligro que lo rodean y permiten estas situaciones.

Con la llegada al poder de Menem, los mecanismos de respeto a las instituciones se verán mermados, debido a que tras la excusa de la “necesidad” o la “urgencia” por tomar decisiones rápido “el presidente abusará durante su mandato de los llamados decretos de necesidad y urgencia, la legislación delegada y los vetos parciales y totales, dejando en un lugar subordinado al Congreso” (Fair, p. 55)<sup>222</sup>.

En este marco, durante sus primeros meses de gobierno se tomará una de las decisiones más criticadas de su gestión: la de indultar a la Junta Militar, es decir, a los máximos responsables que habían sido condenados por el oscuro período de represión y persecución que había atravesado la Argentina. Esto ocurrió a fines de 1989, y “generará fuertes protestas sociales e infinidad de críticas desde los más diversos sectores” (Fair, p. 56)<sup>223</sup>.

Se llevó a cabo a través de un Decreto, con fecha el 6 de octubre, y un fragmento del texto lo justificaba de la siguiente manera: “la idea fuerza de este tiempo es la de reconciliación. Los argentinos tenemos que reconciliarnos y conseguir, así, la paz espiritual que nos devuelva a la hermandad”<sup>224</sup>. Mediante estas palabras podemos analizar la desconfianza con la que Patricio Rey observa a la democracia, que aún habiendo visto muerte e injusticia durante su ausencia, se permite soportar decisiones de este tipo en su presencia: mientras la banda reclamaba por memoria, el menemismo construía poder y gobernabilidad a través de una supuesta necesidad de hermandad que consistía, literalmente, en el olvido de lo ocurrido.

Principalmente por este suceso podríamos inferir que el Indio hace mención en su biografía a la noción interesante del *caldero*, que cito a continuación:

En muchas canciones digo que estamos todos en el caldero y no es así. El caldero existe, lo que no existe es la equidad. Mientras algún boludo prueba el mejunje para ver si le gusta, vos te estás quemando el orto (p. 500)<sup>225</sup>.

Claridad brutal si la hay: la democracia es simplemente un sistema en la cabeza de Patricio Rey, que no garantiza su equidad o buenas intenciones, sino que depende de aquel que tenga el poder de ejercerla en ese momento.

*que ya no puede soportar*

*la pendejada de que todo es igual*

*siempre igual, todo igual todo lo mismo...*

Aquí avanza la letra reforzando la idea iniciada en los versos anteriores, en cuanto a que un sistema democrático que se vio tan vulnerado, no puede permitirse soportar el desinterés o el pensamiento de que todo es igual, y que esto de lugar a decisiones tan drásticas como la que estoy describiendo.

---

<sup>222</sup> FAIR, Hernán: *La década menemista. Luces y sombras*, Historia Actual Online, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009.

<sup>223</sup> Ídem, pág. 56.

<sup>224</sup> Decreto 1003 de 1989 [con fuerza de ley]. Por medio del cual se indultó a genocidas de la Dictadura. 6 de octubre de 1989. DO N° 19890001003.

<sup>225</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

Con esta sensación de *la pendejada de que todo es igual*, Patricio Rey no solo le está hablando a su público objetivo -los jóvenes-, sino que está exhortando: llamando a prestar atención a la clase política y al sistema democrático argentino de ese entonces. Años después, el líder de Los Redondos expresaría lo siguiente:

Cualquiera que tiene voluntad de tener poder político no es por hacerte un bien a vos o a la argentinidad ni un carajo, es para llegar a un escritorio donde hay unos papeles que firmar, una cometa que hacer, algunos amigos que colocar, esa es la carrera política (Correa, Inzillo y Marchetti, p. 64)<sup>226</sup>.

En sintonía con esto, Solari también opinaría sobre el error en cuanto al ejercicio de la democracia:

Consistió en creer que la ruta debía tener algo que ver con la Casa Rosada (...), porque ni de la Casa Rosada ni de ningún otro edificio estatal puede salir el cambio porque su propia raíz de ser es preservar en vez de liberar (Cermele, p. 83)<sup>227</sup>.

A esto mismo se refieren en esta canción con la actitud “pendeja” de dejar que todo sea lo mismo, llamando a tener en cuenta que la democracia es un ejercicio colectivo a través del propio convencimiento y lucha cotidiana, que no va a ser regalada plenamente por la bondad del sistema. En la cabeza de la banda, no puede ser todo lo mismo si se trata de olvidar algo tan marcado a fuego como fue el dolor de la Dictadura.

### ***Fanfarria del Cabrío***

La canción cuya frase da nombre a mi TIF, y quizás el pico de ambigüedad del disco, ya que mezcla una letra profundamente melancólica con una melodía intrigante: se contradice desde el momento mismo de la elección de su título, al hacer referencia la “fanfarria” a un tipo de música festiva, utilizada en ocasiones de ceremonias populares. Lejos de traer consigo un ambiente alegre, anuncia otra vez la sombría llegada de Luzbelito, pero no para temerle como indicaría la religión, sino para faltarle el respeto.

*Luzbelito está creído*

*que fue el que nació en Belén.*

Con este primer fragmento del tema, introduzco a la próxima marca detectada en el discurso: la oposición de Luzbelito ante la hegemonía católica en el sistema democrático.

Argentina se destaca por ser un país con una gran cantidad de fieles, que lo llevó a adoptar al catolicismo como religión oficial hace ya mucho tiempo. Durante la década menemista, se presenció un gobierno que se destacó por reivindicar constantemente lo religioso y hacerlo parte de su discurso político: por ende, el ejercicio democrático tuvo en la religión un factor de apoyo.

---

<sup>226</sup> CORREA, Martín, Humphrey INZILLO y Pablo MARCHETTI: *La última noche de Patricio Rey. Entrevista con el Indio, Skay y Poli*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2021.

<sup>227</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

Era moneda corriente escuchar a Menem finalizar sus discursos con el clásico “que Dios los bendiga”, o incluso referirse al público como “hermanas y hermanos”, una expresión típica del contexto eclesástico. Fue seguramente uno de los presidentes que más optó por hacer referencias religiosas en sus apariciones públicas. Esta actitud se condice con el modelo neoliberal, un marco ideológico conservador en cuanto a lo religioso, al cual vienen a generar una fuerte ruptura Los Redondos con la mención a Luzbelito y la “falta de respeto” a Dios.

Con este disco, y esta canción en particular, Solari habla por el demonio, diciendo que él se cree el que nació en Belén: haciendo referencia a que Luzbelito se siente en la posición de Jesús, en tanto a estar convencido de sus acciones y de su buena naturaleza, alterando las clásicas posturas del bien y el mal. Esto da lugar a una gran polémica en torno al álbum para los sectores más conservadores, si tenemos en cuenta además las palabras de Solari en sus memorias:

También les digo que se caguen de risa del diablo, que no le tengan miedo porque no es tan malo como dicen. Luzbelito también está confundido. Si lees el Antiguo Testamento, te queda claro al toque que el que es bravo de verdad es el Jefe... (p. 504)<sup>228</sup>.

Nuevamente aparece la ambigüedad y Los Redondos abren paso a la confusión, ya que no solamente dicen que Luzbelito puede no ser necesariamente el malo de la película, sino que directamente se deciden a cuestionar la naturaleza de Dios: ¿realmente él es el bueno o es lo que nos quieren hacer creer? Esa pregunta se hace Luzbelito, y ese mismo interrogante transmite Patricio Rey; ya que democracia no es adoptar la religión que el sistema propaga, sino la libertad de poder cada uno analizar en qué quiere creer: ¿realmente todos querían, como decía Menem, “que Dios los bendiga”?

*Demonio de lengua de oro*

*(Dios es tan poco cortés)*

*llegó y pateó la Caja de los Truenos y sonrió...*

Con un tono casi confidencial, Solari nos advierte acerca de la deficiencia de Dios, mientras exagera las virtudes del demonio, advirtiendo sobre su capacidad de convencer desde el discurso y su impunidad para lograr lo que se propone. Este fragmento se complementa con otro que se ubica al principio de la canción (el que hace referencia a la manzana de la tentación: *Sólo entonces la mordió*. Porque hasta entonces *la manzana no importaba / nada más la prohibición*), y “describe una situación que estaba perdida desde el vamos por culpa del barbalarga. Cuando te prohíben algo, aunque hasta ese momento no te interesara, se te vuelve deseable” (Solari, p. 497)<sup>229</sup>.

Explícitamente responsabiliza a la fe católica de la existencia de los males en el mundo, adjudicándolo a las prohibiciones impuestas por Dios. Siguiendo esta lógica podemos analizar la encrucijada de la frase: *la Caja de los Truenos* hace referencia a un elemento de la mitología griega, que una vez que fue abierto liberó todos los males del mundo. Esto había sido prohibido para Luzbelito, y eso mismo fue lo que lo motivó a patear la caja y sonreír: una apología del neoliberalismo en los '90, que se jactó de

---

<sup>228</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>229</sup> Ídem, pág. 497.

extender los males del modelo hacia el interior del país, generando prohibiciones en torno a la libertad y al poder.

### **Rock yugular**

Con esta canción, podemos describir más de una marca discursiva, y todas igual de interesantes. Pero primero, cabe aclarar que me permite seguir indagando acerca de la presencia de la religión en la lírica ricotera.

“Por un lado suena a oratorio”<sup>230</sup> explicó Solari (p. 501), con una melodía de película de terror, una batería que retumba con suspenso y una voz grave del más allá. Con estos condimentos, se construye “una balada demoníaca en la que el narrador reclama el sacrificio de la expiación para perdonar y perpetuarse” (Del Mazo y Perantuono, p. 276)<sup>231</sup>. Aquella acción que, según la religión, llevó a cabo Jesucristo para salvar a la humanidad, pero con otra perspectiva en la óptica de *Luzbelito*: reclama las vidas de la gente para perpetuar su poder.

*Risas en el taller del diablo*

*trampas para tu soñar*

*no vas a ser esclava del paraíso*

*vas a bailar en un rock yugular.*

Nuevamente se utiliza el recurso de la ambigüedad y de cierto cinismo en torno a ella, con la mención de las *risas en el taller del diablo* que generan *trampas para tu soñar*: sus intenciones dicen ser las mejores, pero no se condice con la realidad. Acto siguiente, se niega el destino del paraíso -lugar idealizado por todos los creyentes-, sino que se advierte que siguiendo el discurso de *Luzbelito vas a bailar en un rock yugular*: “La mención de la vena yugular -aquí como un eufemismo de la sangre, otro elemento omnipresente en la lírica solariana- le da a la canción un cariz vampírico” (Del Mazo y Perantuono, p. 276)<sup>232</sup>, lo cual infiere un destino marcado por el descontrol propio del rock y la idea de que algo se va a terminar perdiendo en ese contexto, considerando la metáfora vampírica y la quita de la sangre.

*Dame... dame tu vida,*

*dame y tendrás mi piedad,*

*dame la sed de tus ojos acorazados*

*y dame tu insolencia también.*

A principios de 1994, un breve tiempo antes de la reelección de Carlos Menem, se produjo la infame desaparición y asesinato del soldado Omar Carrasco, mientras se encontraba cumpliendo el -hasta entonces- Servicio Militar Obligatorio. Carrasco fue torturado por sus superiores y su cuerpo estuvo un mes desaparecido, al haber sido asesinado por la brutalidad a la que fue sometido. Este hecho caló hondo en nuestro

---

<sup>230</sup> Ídem, pág. 501.

<sup>231</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>232</sup> Ídem, pág. 276.

país y no solo trajo críticas al Ejército, sino también al gobierno nacional por seguir manteniendo la obligatoriedad del servicio militar.

Se generó, en consecuencia, innumerables opiniones que llevaron al presidente a tener que expresarse sobre lo ocurrido, quien en una entrevista brindada en Olivos el 18 de abril de 1994 aseguró que se estaba llevando a cabo “una campaña feroz para desprestigiar a la institución de las Fuerzas Armadas” (Canal DiFilm, 2018, 06m35s)<sup>233</sup>, minimizando lo ocurrido. Además, también se jactó de tener en claro aquello que ocurría en las filas del Ejército:

“El ‘baile’ -práctica militar a través de la cual aparentemente se produjo el asesinato del soldado Carrasco- es la instrucción que se le da al soldado aquí o en cualquier parte del mundo. Se lo prepara para el caso de tener que combatir y defender al país. Para eso va el ciudadano a cumplir con el servicio militar y no para pasar unas vacaciones”<sup>234</sup> (Canal DiFilm, 2018, 09m12s).

Observando detenidamente estas palabras, se puede inferir una justificación al sistema militar, lejos de atribuirle una responsabilidad en la brutalidad de lo ocurrido, sino adjudicándose literalmente a la falta de capacidad de la persona para soportar esa preparación brindada en todo el mundo. Incluso el expresidente también le da una connotación cómica, al mencionar que el servicio militar no se trata de “unas vacaciones”, intentando resaltar su exigencia.

En la vereda opuesta a esto, el fragmento de *Rock yugular* lleva adelante una sátira cruel que podría perfectamente aplicarse a este caso, denotando una nueva marca discursiva: la disociación entre la democracia y el servicio militar obligatorio. Con la metáfora de dar la vida y obtener piedad, Patricio Rey expresa una situación donde el sistema pide la vida de la gente como requisito para ser aceptado en el mismo, lo cual podría entenderse poéticamente como una alusión al caso del servicio militar, el cual hasta ese momento seguía siendo obligatorio. Ese mismo sistema que exige también pide la sed de los ojos acorazados y la insolencia: virtudes de la juventud, mismo rango etareo que era convocado a realizar la colimba.

Sin embargo, implícitamente está la opción de negarse a cumplir con esas amenazas, si uno está dispuesto a aceptar las consecuencias. Aquí la democracia muestra su costado más áspero, con una faceta que arrastraba desde tiempos oscuros, donde uno no podía resistirse a participar de la instrucción militar y no se condescendía con el modelo libre y soberano que pretendía exteriorizar el país en los ‘90. Eso sí, al negarse había que bailar un sufrido *rock yugular*, el mismo que le provocó la muerte al soldado Carrasco.

*Caen, caen al fin, caen los disfraces*

*caen desnudándose*

*mientras unos fantasmas, fieles amigos*

*ríen de vos y se roban tu fe.*

Avanzamos en la canción y nos encontramos con estas palabras, duras y cargadas de significatividad por lo que había pasado antes, lo que estaba pasando y lo que pasaría después. Resumidamente, Patricio Rey trae a la mesa una situación cruel, en el cual

---

<sup>233</sup> [DiFilm]. (2018, 1 de mayo). *Carlos Menem habla de Omar Carrasco – Servicio militar obligatorio 1994* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UqZx8pi6qbc&t=893s>

<sup>234</sup> Ídem, 09m12s.

el personaje observa que aquellos que decían ser confiables resultaban no solo estar fingiendo, sino disfrutar esa traición y el sufrimiento que genera. Me permite, en consecuencia, anclarlo con una nueva marca discursiva: el rol de la policía en la democracia neoliberal argentina, a través de dos hechos tristemente recordados de la etapa menemista, como lo fueron el caso Cabezas y el caso Bulacio (el cual abordaré específicamente con la canción *Juguetes perdidos*).

José Luis Cabezas fue un periodista y fotógrafo que se destacaba por retratar a las principales figuras del poder político y económico de la Argentina. En el verano de 1996 -previo a *Luzbelito*- su trabajo había tenido un gran revuelo por haber obtenido las primeras imágenes públicas del empresario Alfredo Yabrán, quien se negaba a ser fotografiado por los medios, de las cuales una fue tapa de la revista *Noticias*. Un año más tarde, en enero de 1997 -después de *Luzbelito*-, se encontraba realizando la cobertura de la temporada de verano en Pinamar, donde fue secuestrado y hallado asesinado en el baúl de un Ford Fiesta: calcinado, con las manos esposadas y dos disparos en la cabeza.

El suceso no solamente fue un punto de inflexión para la historia política del país y la libertad de expresión, sino que dejó expuesto un entramado de poder y corrupción que tenía a Yabrán a la cabeza e implicaba a muchas figuras importantes del país. Gabriel Michi, periodista que se encontraba acompañándolo en el momento de su asesinato, expresó que el hecho implicó “el ataque más grave a la libertad de expresión que hubo en la Argentina desde que volvió la democracia”. Además, agregó que “lo que se buscó fue dejar en la sombra a los poderes ocultos, en este caso representados por Alfredo Yabrán y también toda la parafernalia de seguridad que lo rodeaba, todos sus vínculos con la Policía Bonaerense” (*Periodismo Popular*, 2017)<sup>235</sup>.

Esta referencia directa a la Policía de la provincia de Buenos Aires se debe a que, entre los condenados en el crimen, se encontraban 4 miembros de la fuerza que fueron partícipes necesarios. Incluso, el que efectivamente le disparó a Yabrán, fue uno de los policías.

Discursivamente encontramos la conexión y el conflicto en las próximas palabras expresadas por Menem, el 5 de agosto de 1996 -previo al asesinato de Cabezas-, en el marco del Día de la Policía Federal:

Nos duele cuando algunos cargan las tintas sobre algunos aspectos que hacen al funcionamiento de la policía federal. Y mientras cargan esas tintas los hombres de la policía federal manchan sus uniformes con sangre defendiendo la libertad, la vida y el patrimonio de los argentinos (Canal archivodichiara, 2017, 01m00s)<sup>236</sup>.

No solo que reivindicó y defendió a capa y espada el accionar de la policía federal - que si bien no estaba involucrada directamente en el caso Cabezas y las palabras del expresidente fueron antes del hecho, ya contaban con el asesinato de Walter Bulacio a cuestas-, sino que criticó a aquellos que osaban difamar a la fuerza en general, teniendo en cuenta que contaba como antecedente con las palabras del gobernador de la provincia Eduardo Duhalde, quien había afirmado que la Policía Bonaerense era “la mejor del mundo”.

---

<sup>235</sup> ARAYA, Federico: “El asesinato de Cabezas fue el ataque más grave a la libertad de expresión en democracia”, *Periodismo Popular*, Buenos Aires, 24 de enero de 2017.

<sup>236</sup> [archivodichiara]. (2017, 11 de abril). *Discurso de Carlos Menem en el día de la Policía Federal Argentina – DiFilm (1996)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=paoiievqpN0>

Todo este hecho traumante de la historia reciente trajo, además, repercusiones políticas y mediáticas. En cuanto a las primeras, precipitó cambios en el gabinete del gobierno nacional -entre los que se destaca la renuncia de Cavallo- y fue un punto determinante en la derrota del oficialismo en las elecciones legislativas de 1996 y las presidenciales de 1999; en cuanto a las segundas, expuso uno de los casos de corrupción más resonantes de la década y de toda la historia, cuya investigación terminaría por vincular incluso a Menem, descubriendo contactos entre Yabrán y funcionarios cercanos al expresidente. En cuanto a esto, diría Gabriel Michi:

Durante el crimen de Cabezas, Menem optó por Yabrán también en lugar de Duhalde que había sido su socio político y que lo acompañó en la fórmula en las elecciones de 1989. Cuando tuvo que elegir, Menem siempre eligió a Yabrán (*Periodismo Popular*, 2017)<sup>237</sup>.

Patricio Rey ya contaba, como desarrollé en páginas anteriores, con un historial claramente negativo con la policía, y teniendo en cuenta la opinión del Indio Solari sobre las cúpulas del poder político, resulta viable analizar este fragmento de la canción en relación a lo expuesto. Los *disfraces* que *caen* hacen referencia a la pérdida de un velo que aparentaba una situación irreal: en este caso específico, esa caída desnudó tanto el rol de la policía -que estaba demostrando casos de corrupción y violencia institucional en democracia- como también la credibilidad del gobierno. Esas situaciones, lejos de generar remordimientos o representar casos aislados, dejaban expuestas unas complicadas redes de corrupción que demostraban que esos *fieles amigos*, catalogados como *fantasmas* por moverse en la invisibilidad, se reían de las víctimas, generando la pérdida de la fe en el sistema: un ejemplo de esto son las palabras citadas de Menem, donde lejos de hacer un mea culpa, reivindicó a la fuerza.

*Vas copiando tu herida sobre un pañuelo rojo*

*y ya sabes que jugando al borrego te van a carnear.*

A continuación de la marca anterior, detecto una nueva a raíz de los versos precedentes: la renuncia al Ministerio de Economía de Domingo Cavallo o, dicho de otra manera, la pérdida de credibilidad en la democracia de los '90.

El 26 de julio de 1996, luego del caso Cabezas, con números económicos que inquietaban cada vez más y pocos días antes del lanzamiento de *Luzbelito*, el funcionario más importante del gobierno menemista “renunciaba” a su cargo: lo expreso entre comillas debido a que la historia dice que lo “hicieron renunciar”.

Desde un tiempo previo a este desenlace, la relación entre Menem y Cavallo había empeorado cada vez más. El expresidente miraba con recelo tanto la caída de los indicadores económicos como el vuelo político propio que estaba empezando a tomar el ministro de Economía. El desencadenante fue las denuncias que empezó a hacer públicas Cavallo, acusando la existencia de una “mafia enquistada en el poder”: ya en agosto de 1995 -previo al caso Cabezas-, el ministro había concurrido a la Cámara de Diputados para denunciar las supuestas prácticas mafiosas que el empresario Alfredo Yabrán desplegaba en el sector postal, acusándolo de defraudación fiscal a través de decenas de compañías cuyo control directo o indirecto detentaba. Con el asesinato del reportero, este enfrentamiento se precipitó, teniendo en cuenta que había acusado gravemente a varios sectores del gobierno de tener vínculos con Yabrán.

---

<sup>237</sup> ARAYA, Federico: “El asesinato de Cabezas fue el ataque más grave a la libertad de expresión en democracia”, *Periodismo Popular*, Buenos Aires, 24 de enero de 2017.

Esa etapa de la década menemista ya representaba, como dice el fragmento de *Rock yugular*, una *herida* que el protagonista va *copiando*: Domingo Cavallo era parte de esa herida tanto en lo económico como en todo el conjunto del gobierno por el hecho de ser parte, y a esa altura ya la copiaba sobre un *pañuelo rojo*, porque estaba manchado de sangre.

Por otra parte, una vez que en su pico de poder quiso salvarse *jugando al borrego* - hacerse pasar por oveja siendo pastor- lo terminaron “carneando”: lo removieron de su cargo. Esto dejó a la vista una grieta gigante en la credibilidad de la democracia neoliberal de esa década, expresada en la letra de Los Redondos, ya que aquella figura que había sido central en la política nacional ahora era separada de su mandato por haber denunciado gravemente a las cúpulas políticas: ¿cómo confiar? ¿a quién creerle?

Por si fuese poco claro, las palabras de Carlos Menem durante la conferencia de prensa tras la renuncia de Cavallo profundizarían esta situación confusa y vergonzosa, yendo completamente en contra del sentido común. Patricio Rey hablaba de una herida que cada vez provocaba más daño, a tal punto que generaba una pérdida de un involucrado que intentaba disimular su incumbencia, y el expresidente lejos de reconocer esa herida, sembraba más duda:

No tengo nada más que palabras de agradecimiento para el doctor Cavallo. Un hombre con mucha fuerza, con talento, con capacidad, que supo cumplir a conciencia con la misión que oportunamente le encomendaron. Pero hay etapas que se cumplen. El doctor Cavallo cumplió una etapa fundamental al frente del ámbito de la economía (Canal ArchivoDiChiara Canal 2, 2018, 00m00s)<sup>238</sup>.

El discurso del riojano reivindicaba al exministro no solo en su labor sino también en sus cualidades personales, en medio de múltiples cruces mediáticos e inestabilidad política. Un rumbo que estaba dejando de traer éxito, lejos de ser criticado, resultaba alabado: ¿hasta qué punto la credibilidad en el poder elegido democráticamente podía mantenerse en una situación así? *Luzbelito* exponía.

*Te ves en el pequeño espejo del mundo de hoy*

*y no querés que la lima del tiempo lo muerda otra vez.*

Volvemos con esta frase explícitamente ricotera a la marca discursiva de la falta de confianza en los canales institucionales cotidianos de la democracia a partir de un hecho fundamental, como lo fue el indulto a los militares en 1989.

Vimos en el apartado de *Blues de la Libertad* un fragmento del texto que impulsó esta medida, y a continuación cito otro recorte del mismo:

Visto que las secuelas de los enfrentamientos habidos entre los argentinos desde hace dos décadas, obran como constante factor de perturbación en el espíritu social que impide alcanzar los objetivos de concordia y unión a los que el Gobierno Nacional debe atender prioritariamente, y considerando que pese al tiempo transcurrido desde la reinstauración plena de las instituciones constitucionales, las medidas hasta ahora instrumentadas (no obstante el

---

<sup>238</sup> [ArchivoDiChiara Canal 2]. (2018, 6 de febrero). *Carlos Menem habla de la renuncia de Domingo Cavallo como Ministro de Economía – DiFilm 1996* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oizeyL9OBR4>

importante número de encausados que ellas alcanzaron), han sido insuficientes para superar los profundos desencuentros que persisten en el seno de nuestra sociedad, y cuya responsabilidad última debe ser asumida por todos, como integrantes y partícipes de una comunidad jurídicamente organizada<sup>239</sup>.

A través de estas palabras, metafóricamente relacionándolas con el fragmento de *Rock yugular*, el lector se ve en el *pequeño espejo del mundo* de ese entonces: son un fiel reflejo del gobierno que estaba en el poder. Su ideología en tanto a la memoria de la Dictadura era contradictoria, ya que pregonaba desde el discurso la defensa de la libertad y la democracia para no volver a la oscuridad del pasado, pero en los hechos proponía como solución olvidar lo ocurrido para fomentar la “reinstauración plena de las instituciones constitucionales”. En otras palabras, el secreto para restaurar las instituciones, era indultar a aquellos que las habían violado y corrompido brutalmente.

La analogía a la lima, ese artefacto que se ocupa de regresar a las uñas a su forma o apariencia previa, es utilizada para hacer referencia a la negativa en cuanto a que *la lima del tiempo lo muerda otra vez a ese mundo de hoy*: que la realidad de ese momento haga que las cosas vuelvan a repetirse.

### ***Juguetes perdidos***

Para cerrar el apartado vinculado a la democracia, qué mejor que hablar de, probablemente, la canción con más carga emotiva de toda la mitología ricotera. Saliendo de la concepción convencional de rock, la canción es una marcha, o prácticamente un discurso donde la figura de Patricio Rey se eleva para hablarle a su público con una modalidad de exhortación: “en siete minutos, Solari pronuncia su sermón de la montaña, su declaración de principios definitiva, el tipo de alegato sensible y ligeramente luminoso que no hizo más que afianzar su aura profética y misteriosa” (Del Mazo y Perantuono, p. 276)<sup>240</sup>.

Musicalmente hablando, se alcanza una unión profundamente armoniosa entre voz y melodía, que se retroalimentan y se significan mutuamente: ambas construyen en conjunto el sentido de la canción. A tal punto, que “la voz, cuando entra (...) funciona melódicamente, no pisa a los instrumentos; es también ella un instrumento (y por eso tantas veces canta o aúlla sin articular palabras). La politicidad no viaja sólo en el mensaje hablado” (Perros Sapiens, p. 142)<sup>241</sup>.

*Esperando allí nomás*

*en el camino*

*la Bella Señora está desencarnada.*

Inicio, con este fragmento, retomando la marca de la disociación entre la democracia y el servicio militar obligatorio. Como mencioné, el asesinato del soldado Carrasco había provocado una gran convulsión mediática en torno a la vigencia del servicio militar y

---

<sup>239</sup> Decreto 1003 de 1989 [con fuerza de ley]. Por medio del cual se indultó a genocidas de la Dictadura. 6 de octubre de 1989. DO N° 19890001003.

<sup>240</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>241</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

había llegado a boca de Menem, quien se expresó al respecto. A través de la entrevista que le realizaron en Olivos el 18 de abril de 1994, en lugar de expresar una autocrítica manifestó lo siguiente:

Desde 1983, hasta el día de la fecha, han pasado por las Fuerzas Armadas 500 mil argentinos, o un poco más, y tan solo podemos contabilizar entre 20 y 25 casos -y no se si no me estoy excediendo- que han merecido la instrucción de sumarios a nivel de la justicia federal y la justicia militar. En 10 años de democracia tan solo podemos contabilizar estos casos. La función que debe cumplir el soldado, el ciudadano, convocado por el imperio de la Constitución a cumplir con el servicio militar, siempre es riesgosa (Canal DiFilm, 2018, 04m38s)<sup>242</sup>.

Con estas palabras, resumía quizás lo ocurrido dentro de las posibilidades de una actividad “riesgosa” por naturaleza, sin atribuir culpas hacia el interior del sistema político argentino.

Con el fragmento de la canción seleccionado y con todo *Juguetes perdidos*, Patricio Rey “le habla a los pibes, como es evidente; es un pasaje de posta generacional” (Perros Sapiens, p. 124)<sup>243</sup> a aquel grupo que era justamente obligado a servir temporalmente al Ejército: obligación cuya índole recordaba épocas de opresión, vulnerabilidad institucional y dictadura. Todo lo contrario a lo que se aspiraba con la democracia.

Había allí, entonces, una disociación: la *Bella Señora* mencionada por Los Redondos podría ser asociada a la democracia, la cual estaba esperando. De acuerdo al significado que se atribuye a *desencarnada*, estaba probablemente abandonando su afición por la libertad plena y su garantía institucional, al estar éstas vulneradas por la obligatoriedad de un servicio militar que, además, provocaba la muerte de un ciudadano. Y por si fuese poco, esta realidad era respaldada por Menem que justificaba este descarnamiento.

Tan grave resultó esta situación, que el expresidente debió nuevamente contradecir su discurso y someterse a la voluntad popular, aboliendo en agosto de 1995 el servicio militar obligatorio, exactamente un año antes del lanzamiento de *Luzbelito*.

*Cuando la noche es más oscura*

*se viene el día en tu corazón.*

La frase de *Juguetes perdidos* que marcó generaciones, permaneciendo en remeras, tatuajes y paredes hasta nuestros días. Con estas palabras, Patricio Rey finaliza *Luzbelito* dando un mensaje esperanzador, que rompía con el discurso melancólico del disco: era un llamado al optimismo. La banda de Solari le hablaba a su público, en especial a los jóvenes, y le decía que más allá de la oscuridad que reinaba en la realidad democrática y la apatía del presente, había luz al final del camino, y eso dependía puramente de ellos: el ejercicio de la democracia no se les iba a conceder, sino que tenían que ir a buscarlo de cara al futuro.

Esta concepción asociada al rol de la juventud y la perspectiva positiva de cara al futuro puede ser analizada con más riqueza si, siguiendo la Teoría de los Discursos

<sup>242</sup> [DiFilm]. (2018, 1 de mayo). *Carlos Menem habla de Omar Carrasco – Servicio militar obligatorio 1994* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UqZx8pi6qbc&t=893s>

<sup>243</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

Sociales, la ponemos en relación con otro fragmento discursivo contemporáneo. Para este caso, utilizaré un recorte de *Ángel eléctrico* (*Sueño Stereo*, 1995), de Soda Stereo.

*Ahí va la tempestad*

*Ya parece un paisaje habitual*

Esta expresión de Cerati hace mención, de una forma distinta, a *la noche más oscura* de Solari. En lugar de mostrar esperanza respecto a la superación de esa *tempestad*, se la considera un *paisaje habitual*, normalizado y asimilado. Esta sensación se potenciará con el fragmento siguiente y la noción de la *resignación*.

*Enredado en cables*

*Estoy al filo de la resignación*

*Debe ser el hábito*

*De esperar que algo quiebre el unísono.*

El discurso de Soda Stereo no llamaba a esperar la llegada del *día en tu corazón*. El peor momento no era la previa de la salida de la oscuridad, sino una tortura que no tenía fecha de vencimiento. Si lo medimos en términos del análisis del concepto “democracia”, la filosofía ceratiana se sumía en la falta de optimismo y en la espera de que algo *quiebre el unísono*, es decir, que algo rompa con esa monotonía. El Indio Solari, por su parte, llamaba a lo contrario: a no tomar el hábito de esperar por la solución divina y dejarse tomar por la melancolía, sino quebrar el unísono uno mismo, y salir a defender aquello que la democracia estaba adeudando en la práctica.

*Estás cambiando más que yo*

*¡Yira! ¡Yira! ¡Yira!*

*asusta un poco verte así*

*¡Yira! ¡Yira! ¡Yira!*

*Cuanto más alto trepa el monito*

*(¡así es la vida!) ¡el culo más se le ve!*

Vuelvo sobre mis pasos y, con este fragmento, retomo el análisis pendiente en torno al accionar de la Policía Federal en el caso Walter Bulacio. En la anterior oportunidad, mediante *Rock yugular*, detecté la marca discursiva del rol de la policía en la democracia neoliberal. Con *Juguetes perdidos* se puede sumar una arista más al desarrollo: el de la perspectiva de los jóvenes y la crueldad del sistema democrático con Patricio Rey.

El 19 de abril de 1991 Los Redondos brindaron un recital en Obras Sanitarias. En la previa se llevó a cabo en las inmediaciones del recinto una “razzia” -término utilizado para referirse a las redadas sorpresivas de efectivos policiales- a cargo de la Policía Federal, donde se detuvo a Walter Bulacio, un joven de 17 años que asistía al show. La fuerza se lo llevó ilegalmente a efectos de “averiguación de antecedentes”, a pesar de la prohibición de detener menores sin intervención de un juez, y no satisfechos con eso, le propinaron una golpiza brutal que le provocó la muerte 5 días después.

Bulacio pasaría a ser en ese momento un símbolo de la violencia institucional en democracia, y un nombre que calaría hondo en la banda y acompañaría eternamente a Patricio Rey, siendo agravado el hecho por tratarse de un joven, aquellos que tanto preciaban desde su arte.

Siempre se tendió a asociar extraoficialmente la letra de *Juguetes perdidos* a un homenaje a Bulacio, y sería el mismo Solari el encargado de explicarlo en sus memorias:

Era para la suma del público. Walter era un representante especial por lo que había pasado, claro. Pero yo les estaba hablando a todos. Diciendo -casi pidiendo- que quería ver ahí una unión de lienzos: las banderas de la anarquía, del comunismo, de la nueva izquierda, reunidas en esa otra cosa que eran Los Redondos (p. 503)<sup>244</sup>.

Con esta lógica, Bulacio se había transformado en una especie de mártir o representante de la juventud que Patricio Rey buscaba alentar.

Con los versos mencionados arriba, Solari menciona un público receptor que está sumergiéndose en un cambio más profundo que el suyo propio, por lo cual se puede inferir que ese cambio va en la misma sintonía que lo que pregonan Los Redondos. Sin embargo, también se aclara que esa modificación asusta: pero no asusta a los propios, sino a los extraños. Como sabemos a esta altura, el público objetivo son los jóvenes, y son aquellos que están cambiando. Incluso “la mención al yira yira de Discípulo era una manera de animar a la gente a andar el mundo (...) ¡Agarren la mochila y salgan de casa! Era un modo de alentar a esos chicos a independizarse tempranamente, con la excusa del viaje largo” (Solari, p. 503)<sup>245</sup>.

No obstante, esta situación contrahegemónica creada por Patricio Rey, que se daba en un contexto de democracia, incomodaba a aquellos que eran los responsables de hacerla cumplir. Para los ricoterros, democracia era llevar las banderas de la discusión política, de las quejas de los sectores populares y de las desigualdades, pero para la hegemonía de ese momento, las formas en las cuales eso se llevaba a cabo no encajaban dentro del orden social. Esto, a su vez, se veía potenciado por la fama y convocatoria que había alcanzado la banda, y como bien dice la canción: *cuando más alto trepa el monito / así es la vida, el culo más se le ve*.

Con la metáfora del mono trepando, y el lenguaje vulgar empleado, Solari satiriza desde el canto una situación triste: Patricio Rey había alcanzado, en ejercicio de la democracia, un rol social preponderante, y había sido víctima de ese mismo logro por culpa de las fuerzas de la democracia. Su exposición y recelo con el poder lo habían llevado a un caldo de cultivo que terminó vergonzosamente desembocando en la faceta más tristemente reaccionaria del sistema: el cobarde asesinato de Walter Bulacio.

*Yo sé que no puedo darte*

*algo más que un par de promesas... ¡no!*

*tics de la revolución*

*implacable rocanrol*

---

<sup>244</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>245</sup> Ídem, pág. 503.

*y un par de sienes ardientes*

*que son todo el tesoro.*

Con estas palabras, Solari se aleja del canto y su tono se asemeja más a un sincericidio hablado, donde se convierte en una suerte de político pero a la inversa, ya que en lugar de enumerar propuestas como soluciones mágicas, aclara que no tiene otra cosa más que promesas para ofrecer. Esto me remite a la marca discursiva de la democracia según el modelo neoliberal menemista.

El 8 de julio de 1991, Carlos Menem llevó adelante un discurso en el balcón de la Casa Rosada a dos años de asumir su primer mandato presidencial, donde afirmó lo siguiente: “pensemos adónde estábamos hace dos años nada más. Al borde de la guerra civil. Y hoy gracias a Dios tenemos un país civilizado y en vías de crecimiento” (Canal DiFilm, 2016, 00m28s)<sup>246</sup>.

Según la concepción de democracia en el neoliberalismo de los '90, su ejercicio se condice con la noción de civilización y el crecimiento económico. Lo social quedaba relegado a un segundo plano, subyugado a la realidad de los indicadores numéricos: se valoraba la baja de la convulsión de la ciudadanía por la estabilización momentánea de la economía en los primeros años de la década. No obstante, para Patricio Rey, donde hubo quietud siempre hubo un problema: para una banda que se jacta de pregonar *tics de la revolución* a través de un *implacable rocanrol*, no hay otra posibilidad de entender la democracia que no sea mediante *sienes ardientes*, es decir, inquietas y contrahegemónicas. Ser civilizados, en el imaginario ricotero, era ser condescendientes, y *todo el tesoro* estaba en la irreverencia.

*Por primera vez vas a robar*

*algo más que puta guita*

Nuevamente el lenguaje vulgar para hacer explícito y darle severidad al mensaje, acompañado significativamente por el grito desfachatado en la voz de Solari, que tapa todos los instrumentos, dejándolos de fondo. Esta construcción me permite dar el golpe de gracia sobre una última marca discursiva ya mencionada: la renuncia al Ministerio de Economía de Domingo Cavallo o, dicho de otra manera, la pérdida de credibilidad en la democracia de los '90.

La salida de Cavallo del gabinete nacional trajo consigo la pérdida del rumbo económico y su consecuente repercusión en lo social. A pesar del fin de ciclo, Menem ratificó el camino de la convertibilidad, pero ya sin su mente maestra al frente, y con una dirigencia política marcada por la desconfianza y el peor momento de la década en cuanto a imagen.

Ese gobierno signado por los casos de corrupción ya no estaba causándole a la Argentina una pérdida en términos de desempleo, salario y calidad de vida, sino que le estaba robando algo que sucedía por primera vez. Esto se debe a que el término “robar” se asocia comúnmente al hurto de algo económico o material: sin embargo, en este caso, era un factor intangible y mucho más valioso que la *puta guita*. Por el modelo menemista, se estaba robando la ilusión y la esperanza de un país, cuyos sectores más vulnerados veían que era solo para unos pocos.

---

<sup>246</sup> [Di Film]. (2016, 18 de noviembre). *Carlos Menem discurso a 2 años de asumir en el gobierno 1991* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ducXiOs6CzA>

Patricio Rey, por el contrario, lucha desde *Luzbelito* para exteriorizar conciencia sobre esta situación y tratar de defender esa ilusión, de no dejarla opacar por el poder político y democratizarla: que todos la tomen y den batalla para hacerla valer, desde el reclamo, la discusión política y la libertad de expresión.

## El Poder

---

### Carga histórica y contexto de década

Al igual que los dos términos precedentes, el concepto de *poder* tiene en Argentina un condicionante particular. Partiendo de la base de que el sistema de gobierno democrático de nuestro país está dividido en tres poderes (ejecutivo, judicial y legislativo) que rigen el andar institucional de la nación, tenemos que mencionar una cuestión paralela a esta realidad: históricamente el camino de la Argentina estuvo demarcado por el poder político, el poder económico y el poder mediático, los cuales estuvieron asociados casi permanentemente.

Desde los tiempos remotos de nuestro país hasta la actualidad, el poder político fue el encargado de llevar adelante los destinos de la nación. Un poder que estuvo vinculado históricamente al poder mediático, y que cuando no lo estuvo sufrió las más profundas crisis institucionales y antidemocráticas, a través de la desestabilización. No obstante, incluso las veces que estuvieron de la mano, gobiernos democráticos o de facto hicieron uso y abuso del poder de los medios para ejercer manipulación sobre la opinión pública.

El poder económico, por su parte, representa a un conjunto de grandes empresarios y/o familias de ellos que, históricamente, han tenido un peso determinante en la situación económica nacional, y que se han destacado por estar emparentados al poder político e influir positiva o negativamente en este. A su vez, también lo económico estuvo íntimamente ligado, sobre todo en los últimos tiempos, al monopolio del poder mediático, con grandes figuras empresariales que además son propietarios de grandes medios con una elevada influencia en la opinión pública de la Argentina.

Teniendo en cuenta este resumido relato, se puede entrever que el concepto de poder en nuestro país es un campo de disputa permanente entre los grupos más poderosos -valga la redundancia- por perpetuarse en el lugar hegemónico de la sociedad, con intereses prácticamente siempre ajenos a los de la mayoría de la población.

Históricamente, debido a las desigualdades e injusticias generadas por el uso y abuso del poder, existieron y existen movimientos y colectivos sociales encargados de elevar reclamos insatisfechos, que han variado sus formas, metodologías y carácter con el pasar de los años. Durante la década menemista, el poder político estuvo fuertemente asociado al poder mediático y su acercamiento con el poder económico alcanzó niveles pocas veces visto en estas latitudes, lo cual dio lugar a un modelo de desigualdad que llevó a los reclamos sociales a un contexto de alza, con el objetivo de disputar ese poder que los excluía.

Cabe destacar que ese campo de disputa estuvo dado en Argentina desde la cultura como un canal fundamental. El rock, en específico, fue una vía canalizadora de reclamos sociales contra el poder hegemónico, con un potencial comunicacional y un

alcance difícil de igualar mediante otras alternativas. Una forma de dimensionar esta cuestión es a través de la definición de Andrés Caetano, a la cual suscribo: “entender y aportar conocimiento sobre la música popular es intentar conocer y comprender los modos de representación y creación de las lógicas de poder en las sociedades” (p. 9)<sup>247</sup>.

Un último punto a resaltar es el concerniente al discurso como arista fundamental para entender el concepto de poder, su representación como campo de disputa y su correlación en lo social con jerarquías desiguales. En relación a esto, Enrique Marí afirma que la historia del reparto del poder “ha sido secularmente acompañada por un dispositivo de legitimación y sostén no exento de complejidad y doble vertiente” (p. 93)<sup>248</sup>, compuesto por dos elementos que describiré a continuación.

Por un lado, dispone de la “construcción de un discurso del orden que asigna al resultado y producto social en una dada relación de fuerzas, una propiedad natural o divina: la de ser un orden necesario para el provecho del mundo” (Marí, p. 93)<sup>249</sup>, más allá de que implique un orden determinado e impuesto para el propio provecho de la elite hegemónica y su perpetuidad. Esto quiere decir, en pocas palabras, que el discurso del orden es el espacio de la razón, encarnando las teorías y representaciones racionales del campo social.

Por otro lado, se da la presencia de la “inserción del discurso del orden en montajes de ficción, soportes mitológicos y prácticas extra discursivas” (Marí, p. 93)<sup>250</sup>, que en su conjunto se denominan imaginario social, y se destaca por hacer materialmente posible las condiciones de reproducción del discurso del orden. Su función básica es “operar en el fondo común y universal de los símbolos, seleccionando los más eficaces y apropiados a las circunstancias de cada sociedad para hacer marchar el poder” (Marí, p. 98)<sup>251</sup>.

En consecuencia, tanto el discurso del orden como el imaginario social convergen en el denominado dispositivo del poder, representando compartimientos separados, pero no por eso independientes. En conjunto, son los encargados de generar las condiciones de reproducción del poder y garantizar la continuidad del mismo: vale la pena resaltar que el elemento constitutivo del poder es la fuerza -también denominada coerción o violencia-, sin embargo, esta se frustraría de no articularse con el dispositivo mencionado.

Por último, queda por mencionar una cuestión: más allá de la hegemonía que construye el poder, no se encuentra exento de atravesar determinadas circunstancias históricas de contestación o impugnación social, en manos de grupos oprimidos que reclaman por la inequidad que les fue asignada en su rol social. En estos momentos, el poder tiende a ver disminuido su valor y eficacia, y termina por recurrir a los aparatos represivos del Estado: apela a la violencia a través de la policía, la persecución judicial, etc.

En la década de los '90, se vislumbra un poder establecido (el menemismo), el cual llegó a esa posición mediante un claro discurso del orden que estructuró la sociedad

---

<sup>247</sup> CAETANO, Andrés: *Música y comunicación. Un campo de disputa*, Tram(p)as de la comunicación y la cultura, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018.

<sup>248</sup> MARÍ, Enrique: *Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden*, en *Derecho y Psicoanálisis* (pp. 93-105), Editorial Hachette, Buenos Aires, 1987.

<sup>249</sup> Ídem, pág. 93.

<sup>250</sup> Ídem.

<sup>251</sup> Ídem, pág. 98.

de acuerdo a sus intereses, y un imaginario social donde se resaltó las imágenes del peronismo -de manera oportunista para no perder la base sólida de votos- y del libre mercado como modelo a seguir para el desarrollo. Sin embargo, como mencioné en el párrafo precedente, promediando la década se acentuó un fenómeno cultural contestatario como lo fue el rock, donde Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tuvo un rol preponderante, y fue tal el descontento que empezó a generar el crecimiento de su popularidad que se vio involucrado en el accionar del poder en momentos de revolución: sus shows empezaron a suspenderse sorpresivamente, los medios oficialistas se le volvieron en contra y la policía reprimía injustificadamente.

### ***Cruz Diablo!***

Iniciando el análisis discursivo del término “poder”, tomo la segunda canción del disco, la cual tiene la particularidad de contar una historia de principio a fin: cargada de metáforas, y con un nuevo personaje que es una analogía del ya famoso Luzbelito. Además, esta historia funciona como una clara referencia al período menemista, ya que “cuenta las tribulaciones de su protagonista, un individuo arribista y fatal que se somete a las veleidades del sistema y que paga un alto precio” (Del Mazo y Perantuono, p. 273)<sup>252</sup>.

Este protagonista no es más ni menos que Zippo, nombre que hace referencia a la famosa marca de encendedores: no es más ni menos, metafóricamente, que “una máquina de fuego”. Como en los relatos bíblicos Jesús fue Dios en la Tierra, su representación humana, Zippo podría entenderse como la personificación de Luzbelito entre nosotros, con la particularidad de que “es un pirómano, porque no se puede hablar de una época sin estar participando de ella” (Perros Sapiens, p. 119)<sup>253</sup>.

De esta forma, Patricio Rey narra con una melodía y una letra burlona, la historia de este enviado a sumergirse entre los seres humanos, a empaparse de la época: y en este proceso, humaniza al demonio, mostrándonos sus aspiraciones y también sus vulnerabilidades.

*Zippo, que estaba hecho migas*

*se mandó en una picada*

*chistando a su mala sombra*

*sin copiloto ni nada.*

Partiendo de este fragmento, tomaré la primera marca discursiva hallada: la construcción del poder menemista. A través del mencionado discurso del orden, el expresidente debió asentar su imagen en la hegemonía de la sociedad para poder llevar adelante su plan de gobierno. Durante su campaña presidencial de 1989, antes de afrontar su primer mandato, dejó marcado en la historia el slogan “sígueme, que no los voy a defraudar”. Se trataba, en consecuencia, de un líder personalista que se esforzó por construir poder en torno a su imagen, basándose en la confianza que

---

<sup>252</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>253</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

buscaba generar hacia sus “buenas intenciones” políticas: con su discurso, pretendía generar empatía y una suerte de sensación de caudillismo entre los electores.

En sintonía a esta concepción, Solari presenta a un Zippo que desde el inicio mismo de su historia *estaba hecho migas*: desde la base, su camino empieza siendo difícil. No contento con esto, además, decidió afrontar una *picada*, entendiéndolo como una carrera a máxima velocidad donde se destacan la adrenalina y el roce con la ilegalidad. Y todo esto, no sin antes *chistar a su mala sombra sin copiloto ni nada*: se resalta lo solitario de su condición, pero por decisión propia, y además se caracteriza a un personaje que reniega de su fama o reputación.

Tomando este desarrollo, puede pensarse a Zippo como la historia de la aventura que iniciaría Carlos Menem: iniciaba una carrera vertiginosa en el gobierno apostando a la construcción de poder en torno a su persona, arrancando mal desde el inicio mismo al sumergirse en un contexto sumamente difícil. Además, con el detalle de hacerlo desde las bondades de la doctrina Justicialista, aquella de la cual se alejaría con el pasar de los años, distanciándose de su *mala sombra*.

*El Himno de Tangópolis le dice*

*(como al oído...)*

*que sus aventuras pegan mal*

*y anuncian poco.*

Avanzando en el tema, recorto el presente fragmento, a través del cual se introduce mediante lírica y melodía un aire tanguero, haciendo mención a las desventuras típicas de las narraciones del género. La historia, entonces, empieza a tomar un giro dramático, donde el protagonista se ve inmerso en un conflicto -que no es conflicto para él, sino para aquellos que sufren su accionar-: “cuando tus aventuras le pegan mal a la gente y no tenés defensa alguna -algo que justifique la cagada que te mandaste- está todo mal” (Solari, p. 493)<sup>254</sup>.

Las aventuras de Zippo, entendidas como sus acciones, empiezan a disociarse de sus dichos, y es por eso que *anuncian poco*, ya que es lo contrario a lo que supuestamente venía a hacer. Así interpretado, se localiza una nueva marca discursiva: la disociación de las acciones con el discurso del orden que se había asentado, en base a la doctrina justicialista.

Carlos Menem en sus primeros meses empezó a cumplir con sus promesas de campaña, pero a través de medidas que no iban con la ideología que decía defender, sino con una postura claramente neoliberal y lejana al peronismo clásico. Es por esto que, en palabras de Patricio Rey, la voz de su conciencia lo empieza a presionar: propios y extraños a su gobierno empiezan a detectar *que sus aventuras pegan mal y anuncian poco*, debido a que empiezan a desconocer el rumbo político y económico encarado.

*El tipo maduró pronto*

*y se pudrió bien temprano*

---

<sup>254</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

Una cuestión importante dentro de este análisis discursivo -que ya mencioné en el apartado referido a la democracia- es el tema de la corrupción en el poder como una marca a destacar.

Al momento de su asunción presidencial, Carlos Menem pronunció su discurso el 8 de julio de 1989 ante la Asamblea Legislativa, donde afirmó lo siguiente: “a partir de este momento el delito de corrupción en la función pública será considerado como una traición a la Patria”<sup>255</sup>. Al mencionarlo en ese momento, donde sentó las bases más importantes de lo que sería su gobierno, Menem sentó un prontuario referido a la corrupción, prometiendo alejarla completamente de su mandato: *el tipo maduró pronto*.

Sin embargo, con casos que desarrollé previamente, su gobierno se vio manchado rápidamente por casos de este tipo en el ámbito de las fuerzas policiales, en la política y en su conexión con el poder económico. Esta situación fue escalando a niveles que se fueron tornando incontrolables para el discurso del orden, cuyo poder empezó a ser vulnerado por acusaciones varias, y fue el propio Menem quien se pronunció sobre esto en 1992, donde afirmó que “los grandes negociados son como peces en el agua, no dejan huella”<sup>256</sup>. Palabras enigmáticas, ya que, en lugar de negar los graves señalamientos a su gestión, optaba por afirmar que, de haber corrupción, no estaría a la vista.

En consecuencia, el mismo *tipo* que había madurado pronto *se pudrió bien temprano*: se veía sumergido en acusaciones negativas que había prometido no tolerar en su gestión.

*Si el perro es manso come la bazofia y no dice nada*

*le cuentan las costillas con un palo, a carcajadas.*

En toda sociedad hay un grupo de poder que se impone como hegemónico, y como contrapartida existe la opresión hacia un sector que resulta relegado y “demonizado”, estigmatizándolo con todos aquellos condicionantes que determinan lo negativo del orden que se busca imponer. En la filosofía ricoterica, ese grupo oprimido son los sectores populares, y en este fragmento detecto la marca discursiva de la opresión del poder a dicho grupo social.

En sus memorias, Solari afirmó:

Los pobres siempre son la leña: en cualquier parte, en cualquier tiempo. Esos perros mansos que *comen la bazofia y no dicen nada*, a los que *les cuentan las costillas con un palo a carcajadas*. El opresor no siente arrepentimiento ni pena. Si sintiese algo así, se suicidaría (p. 494)<sup>257</sup>.

Dicho de otra forma, este sector oprimido siempre existió y siempre existirá mientras haya un grupo de poder que no represente los valores del pueblo: los *perros mansos* que sufren las vicisitudes del modelo neoliberal, padeciendo el desempleo, la baja de salarios, los despidos y la pobreza de forma brutal.

---

<sup>255</sup> Honorable Cámara de Diputados de la Nación: Discurso de Carlos Saúl Menem ante la Asamblea Legislativa al asumir como presidente de la Nación, 1989.

<sup>256</sup> “Carlos Menem: frases y furcios que marcaron una época”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

<sup>257</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

Contrario a esto, durante un discurso del año 1993, Carlos Menem tuvo un famoso furcio que lo llevó a expresar al público lo siguiente: "siempre existirán pobres entre ustedes"<sup>258</sup>. Probablemente no es lo que haya querido decir, pero la frase pasó a la historia por su valor discursivo de época. El poder político, con estas palabras, asimilaba dentro del orden social la presencia de sectores relegados, y Patricio Rey buscaba exponer esta situación, alentando a estos mismos a no ser *mansos*.

*Demasiados los moretones*

*muy pocos encantamientos.*

*Son tantos los cocineros que joden la sopa.*

En sintonía con el párrafo precedente, es característico del poder intentar desprestigiar todo aquello que vaya en contra de su dispositivo discursivo. A raíz de los versos seleccionados, veamos entonces una nueva marca: la deslegitimación a la oposición de la hegemonía.

Una característica del gobierno de Carlos Menem fue la de evitar guardar silencio ante las críticas de los sectores opositores, tanto en el plano político como social. A partir de esta actitud, el expresidente no perdió ocasión para responder a aquellos que iban contra sus medidas y la situación del país, dejando frases memorables, entre las que se destaca la siguiente, pronunciada en 1997: "Yo vuelo como las águilas; ellos se arrastran como las víboras"<sup>259</sup>.

Las palabras citadas fueron pronunciadas en uno de los momentos más difíciles de la década menemista, donde eran *demasiados los moretones* y *muy pocos los encantamientos* para el modelo que se desgastaba. Sin embargo, lo que Patricio Rey buscaba dejar en claro es que Zippo, ese personaje incendiario de andar irregular, lejos de asumir que sus pasos estaban yendo por mal camino, lo interpretaba como responsabilidad de otros que buscaban tumbarlo.

Metafóricamente, Menem ratificaba su rumbo a esa altura del partido, a pesar de las fuertes críticas que recibía, y en lugar de la autocrítica elegía responder con su característica dureza hacia sus detractores: desde el discurso, se posicionaba a él mismo como un águila, animal rápido e inteligente, mientras que calificaba a sus opositores de víboras, señalándolos como venenosos y traicioneros.

### ***Nuotatori Professionisti***

Una nueva canción con una riqueza discursiva altísima en su haber. Nuevamente, con una particularidad, ya que presenta al narrador como un observador escéptico de su contexto (Del Mazo y Perantuono, 2021): Solari se aleja de la situación para contar la historia de los *nenes de oro*, un grupo selecto que incluye a miembros de los tres poderes mencionados: el político, el económico y el mediático.

Es una narración delicadamente confeccionada desde lo lírico, y con muchos detalles desde lo musical. En cuanto a esto último, genera la sensación auditiva desde el inicio de ser falsamente festiva, ya que empieza con aplausos a modo de recibimiento de

---

<sup>258</sup> "Carlos Menem: momentos que quedaron en la historia", *Página 12*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

<sup>259</sup> Ídem.

una figura relevante. Durante sus 4'41" de duración, se construye un ambiente de tensión y drama en torno a la letra, donde el bajo y la batería acompañan a la voz dándole un aura tenebrosa, y la guitarra aparece en los momentos justos, principalmente con solos que no dan lugar a los silencios.

Ese narrador que encarna Solari, seguía representando un estado de paranoia y desencanto sobre el fin de siglo: "ese cerebro alerta que escrutaba los zócalos menos favorables del capitalismo global, le resultaba indispensable a Solari para construir parte de su sinuosa retórica" (Del Mazo y Perantuono, p. 274)<sup>260</sup>.

*Cuando la marea los quiere tapar*

*en el corazón de la noche*

*pagan con promesas los nenes de oro.*

Con este primer fragmento, Patricio Rey nos empieza a presentar a los *nenes de oro*, cuyas acciones serán desarrolladas a lo largo de la canción. Con la carta de presentación de que *la marea los quiere tapar*, nos da a entender que viven en el filo de la cornisa, pero que logran salir al *pagar con promesas*. Dichas promesas son una referencia a una actitud típica de los sectores de poder, especialmente el político: "esos son los nenes de oro. Los tipos que saben cómo manipular el sistema, porque lo han armado de tal modo que funcione en su favor constantemente" (Solari, p. 497)<sup>261</sup>. Ni más ni menos que el dispositivo del poder.

En esa sintonía, señalo nuevamente la marca discursiva de la construcción del poder desde el discurso, permitiéndome con el análisis de esta canción sumarle detalles importantes. El discurso del orden, en palabras de Patricio Rey, tiene una arista fundamental en las *promesas* del poder político, que en el caso del menemismo van a la par de las necesidades del poder económico y, al menos al principio de la década también del poder mediático:

¿Cuánto tiempo venimos escuchando promesas que nunca se cumplen? Y todavía hay gente que piensa que se va a salvar... Eso pasa por leer ciertos diarios y mirar ciertos canales. ¿Cuándo se van a dar cuenta de que esos medios les pertenecen a los nenes de oro e, inevitablemente, juegan su juego? (Solari, p. 484)<sup>262</sup>.

Haciendo honor a las palabras de Los Redondos -*cuando la marea los quiere tapar, en el corazón de la noche*-, sobran ejemplos de cómo *pagan con promesas los nenes de oro*. Una actitud reaccionaria que busca salir de un mal paso, que Solari se encarga de dejar expuesta.

Para entender esto, propongo dos ejemplos de los años 1995-1996, donde el modelo neoliberal empezaba a flaquear pese a que Menem resultaba reelegido. El *nene de oro* diría tiempo después de asumir su segundo mandato, en 1995: "vamos a disminuir sustancialmente los índices de desocupación" (Canal archivodichiara, 2013,

---

<sup>260</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>261</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

<sup>262</sup> Ídem, pág. 484.

05m28s)<sup>263</sup>. Dicho indicador aumentaba y preocupaba, y de cara al futuro se ofrecía la promesa de solucionarlo, más allá de no decir cómo ni cuándo con exactitud.

Otro ejemplo, clásico del menemismo, pronunciado por el expresidente el 5 de marzo de 1996, en el marco de la apertura del Ciclo Lectivo en Tartagal:

Dentro de poco tiempo se va a licitar un sistema de vuelos espaciales mediante el cual, desde una plataforma, que quizá se instale en Córdoba, esas naves van a salir de la atmósfera, se van a remontar a la estratósfera, y desde ahí elegirán el lugar donde quieran ir, de tal forma que en una hora y media podremos estar en Japón, Corea o en cualquier parte del mundo (Canal Eiveo, 2014, 00m00s)<sup>264</sup>.

Las promesas ya no solo iban hacia lugares difíciles de comprobar, sino que rozaban lo surrealista.

*¿Cómo actúan esos tipos felices?*

*¿cómo brillan sus muecas festivas?*

Con esta pregunta retórica avancemos hacia un mayor detalle en esta marca discursiva relacionada a la construcción del imaginario social por parte del poder. Como vimos, dicho dispositivo confecciona artilugios para mantenerse en la hegemonía del sistema, generando comportamientos, mensajes y signos que buscan convencer a los demás miembros de la sociedad, más allá de que *la marea los quiere tapar*.

Aquí, Solari plantea dos dudas desde una voz indignada y resignada a la vez: ¿cómo puede ser que actúen con felicidad y en un marco festivo sabiendo que están oprimiendo a un grupo que se ve afectado por sus decisiones? Buscando que ese mismo grupo no se sienta afectado, sino interpelado y parte del cambio que se buscaba implantar en el país a través de la economía de mercado.

El 23 de septiembre de 1994, Carlos Menem brindó una entrevista en Casa Rosada a los periodistas Néstor Scibona y Jorge Castro de *El Cronista*, donde afirmó:

Vamos a acentuar nuestro accionar en el campo de lo social. Vamos a procurar mayores puestos de trabajo. Vamos a seguir combatiendo a este flagelo que azota a la humanidad que es el desempleo, que si bien en Argentina no alcanzó índices alarmantes, no es menos cierto que pretendemos disminuirlo más o menos a una mitad de lo que existe (Canal ArchivoDiChiara Canal 2, 2021, 10m21s)<sup>265</sup>.

Una declaración marcada por el “vamos a...”, ni más ni menos que las *promesas* de los *nenes de oro*, sin dejar de actuar como *tipos felices* con *muecas festivas*, señalando que a pesar del índice negativo de desocupación que representa un “flagelo”, segundos después lo cataloga como “no alarmante”.

*Sudar no les cambia la racha, no,*

---

<sup>263</sup> [archivodichiara]. (2013, 30 de abril). *DiFilm – Entrevista a Carlos Menem (1995)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9v3vAeMERvA>

<sup>264</sup> [Eiveo]. (2014, 2 de enero). *Carlos Saúl Menem y la estratósfera* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C5pbx4j7Eo>

<sup>265</sup> [ArchivoDiChiara Canal 2]. (2021, 5 de marzo). *Entrevista a Carlos Menem – Parte 1 de 4 (1994)* *DiFilm* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xplorRicSCY&t=254s>

*llevan el juego en la sangre*

*y van descarados, lindos varoncitos de oro.*

Nuevamente la marca más importante de este momento de la investigación: cómo acciona el poder desde la construcción de un imaginario favorable a sus intereses. En este fragmento se hace mención al descaro como una característica de los *nenes de oro*, además de categorizarlos dentro del género masculino, principales caras de los poderes político, económico y mediático.

Otra vez aparece el estar a punto de ser tapados por la marea, mencionando que *sudar no les cambia la racha, ya que llevan el juego en la sangre*: saben exactamente, dice Patricio Rey, cómo dispersar ese discurso en la sociedad. Con estas frases, Solari describe crudamente como una suerte de “fotografía de esa caterva depredadora que pasea su cinismo por diarios, revistas, TV y demás podios del poder” (*Página 12*, 1996)<sup>266</sup>.

A tal punto saben cómo manejarse, que están dispuestos a influir casi macabramente en el imaginario social. Discursivamente, a modo de ejemplo, Menem se expresó el 23 de septiembre de 1994 en la mencionada entrevista para *El Cronista*, en relación al mal de la desocupación, y optó por dar una explicación muy particular:

El desempleo obedece a varias causas. Una de las principales es que hay un sector que ha salido a buscar trabajo y ha entrado de lleno en la demanda laboral, que son las mujeres. Antes consideraban que no era conveniente para ellas (...), y ahora salieron a buscar trabajo a partir de la convertibilidad. (...) Tal vez esto haya hecho crecer este índice en apenas dos puntos (Canal ArchivoDiChiara Canal 2, 2021, 11m07s)<sup>267</sup>.

No hay mejor descripción para la frase *llevan el juego en la sangre*: en medio de una dificultad, se buscó crear la concepción de que la mujer era una de las responsables del desempleo por haber salido a buscar trabajo. Y no solo eso, sino que se lo adjudica al éxito de la convertibilidad y se rebaja el crecimiento de este índice negativo: todo sin ninguna fuente ni estudio que lo avale, sino simplemente el discurso del orden.

*¡Viven temiendo despertar de sus sueños!*

*van de vampiros de arrabal.*

*¡Adidas digitales!*

*Pepsi inyectable y... ¡dame más, dame más! ¡qué milagroso día el de hoy!*

Una descripción metafórica, pero no por eso menos cruda, de la economía de mercado, a través de típicas expresiones solarianas. Se cataloga a los *nenes de oro* como *vampiros de arrabal*, en referencia no solo a lo enigmático y disimulado de su andar, sino también por su mala reputación y su permanencia en los arrabales, es decir, alejados del centro del caldero social.

Luego, Solari enumera expresiones que buscan demostrar la imposición en el imaginario social del modelo neoliberal, una nueva marca discursiva. Gritando, toman

---

<sup>266</sup> ROSSO, Alfredo: “El premio mayor es la libertad”, *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1996.

<sup>267</sup> [ArchivoDiChiara Canal 2]. (2021, 5 de marzo). *Entrevista a Carlos Menem – Parte 1 de 4 (1994)* DiFilm [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xplorRicSCY&t=254s>

protagonismo las menciones a *Adidas*, lo *digital* y la *Pepsi inyectable*, claras referencias al mercado y su auge en el país en los '90.

*Retiran mientras van ganando,*  
*ésa es su dulce macumba*  
*para nenas que llevan mantón de martirio.*

Retomo, con este fragmento, la marca de la disociación entre el discurso del orden y su supuesta pertenencia a la doctrina justicialista. Patricio Rey asegura que una característica del poder es que su fuerte está en que *retiran mientras van ganando*, en lugar de “ir a fondo”. Una crítica que muchas veces a lo largo de la década llevó al menemismo a una posición incómoda fue su lejanía en la práctica del peronismo clásico, a lo que siempre se respondió intentando no romper los nexos con los seguidores partidarios, sino siendo condescendientes.

Un ejemplo de esto es lo expresado por Menem durante una conferencia de prensa llevada a cabo en el marco de la segunda huelga general contra el ajuste, en el año 1996:

No hay ninguna diferencia entre la política actual con la política del peronismo, esto lo puede expresar una persona que desconoce lo que es el peronismo, cómo ha evolucionado el peronismo y lo que pensaba el general Perón en sus últimos tiempos (Canal Archivo Prisma, 2015, 01m49s)<sup>268</sup>.

Ante las críticas, el expresidente se retiraba mientras lograba imponer su propia política, su *dulce macumba*, sin dejar de intentar pertenecer a la doctrina peronista. Desde el discurso, buscaba asociarse permanentemente para garantizar la base y la pertenencia de la sociedad bajo su orden hegemónico.

*Le hacen precio a los buenos amigos*  
*por un par de tatuajes masocas,*  
*y pagan con promesas los nenes de oro.*

Para cerrar esta canción, recorro nuevamente a la marca discursiva del poder y su correlación con la corrupción en el menemismo. Aquí, otra vez hacen su aparición en el análisis las figuras de Alfredo Yabrán y Domingo Cavallo.

Los *nenes de oro* del poder político, además de que *pagan con promesas, le hacen precio a los buenos amigos*: el poder económico, fuertemente vinculado en casos de corrupción a funcionarios de Menem. En relación a esa situación, el -por entonces- ministro de economía Cavallo destapó una gran crisis interna en el gobierno el 24 de agosto de 1995 en el Congreso de la Nación, afirmando que “hay por lo menos una gran mafia operando como tal en la Argentina” (Canal DiFilm, 2022, 00m29s)<sup>269</sup>. Esta declaración sería parte de un grupo de expresiones públicas que se acumularían con el paso de los meses, y le terminarían significando su apartamiento de la gestión.

---

<sup>268</sup> [Archivo Prisma]. (2015, 28 de octubre). *Menem habla de la segunda huelga general contra el ajuste, 1996 (fragmento)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFWjYUsUGr0>

<sup>269</sup> [DiFilm]. (2022, 4 de agosto). *Domingo Cavallo da explicaciones en el Congreso sobre Alfredo Yabrán 1995* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wpo4AoSVAUk&t=1642s>

## ***Fanfarria del cabrío***

Avanzando en la investigación, retomo la presente canción, la cual en palabras de Solari “ya tiene poco y nada que ver con el rock” (p. 496)<sup>270</sup>: una muestra más de la originalidad del disco, intencionalmente buscada por la banda.

Además de lo musical, también su letra permite ahondar sobre la temática del poder. A través de los tres próximos fragmentos hay mucha tela para cortar en cuanto a lo discursivo.

*En el año de la fiebre*

*por descuido del Señor*

*llegó el que no tiene tiempo*

*el diablo más veloz*

*arrastrando los pies.*

Con la mención del *año de la fiebre*, el cual hace referencia específicamente a 1996 - año de lanzamiento de *Luzbelito-*, se da paso a la narración de la llegada del demonio debido a un *descuido del Señor*: es decir, fue el bien el responsable, por omisión, de la llegada del mal.

Si trazamos un paralelismo con el término que estoy analizando, se puede reflexionar a la llegada del demonio en tanto portador de ese poder: *el diablo más veloz* que hace su aparición *arrastrando los pies*, creando desde la lírica una escena macabra. Por si fuese poco, se aclara que *no tiene tiempo*, ya que el poder nunca tiene tiempo y busca conseguir sus objetivos lo más rápido posible.

Con esta metáfora, detecto una nueva y particular marca en el discurso: la pérdida del poder a manos del propio poder. O, dicho de otra forma, cómo dentro del mismo grupo de poder se pueden producir disidencias que llevan a la debilitación de la propia hegemonía.

Al momento del *año de la fiebre*, como mencioné, se produjo la ruptura política entre la presidencia y su ministro estrella, en medio de gravísimas acusaciones de corrupción y desmejoramientos en materia económica y social. Esto dio lugar a que, por descuido de aquel que buscaba hacer el bien -según sus intereses- se empezó a resquebrajar el poder debido a los propios, y no a los extraños. Dejando así, al descubierto, la capacidad autodestructiva del dispositivo del poder.

*Ni cuando robó el fuego*

*tuvo esa rapidez.*

*No vino hasta este mundo*

*a caerte en gracia a vos.*

Como bien se sabe, el poder es codiciado en cualquiera de sus formas. Más allá de que exista un grupo hegemónico que lo ostente, dentro de ese mismo sector se

---

<sup>270</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

producen disidencias que llevan a una disputa interna que se vuelve un problema cuando se exterioriza al resto de la sociedad.

Con la mención al robo del fuego, se hace referencia a la historia griega del titán Prometeo, aquel que hurtó dicho elemento a los dioses para favorecer el progreso de la humanidad. Y se lo trae a colación, trazando un paralelismo entre este personaje y Luzbelito: ambos por igual buscaron hacer el bien según su propia convicción, sin darle importancia a la opinión de los demás. Es por eso que se deja algo en claro: *no vino hasta este mundo a caerte en gracia a vos*.

Dicho esto, avancemos con la marca discursiva del fragmento anterior -la pérdida de poder a manos del propio poder-. La codicia del rol hegemónico en la sociedad lleva a serias aspiraciones personales que, en algunos casos, no van en sintonía con las metas colectivas. Ese es el caso del menemismo: en el momento en el cual la *fiebre* lo arrasó y se empezaron a complicar las cosas, los individualismos emergieron dejando a la vista la cara más codiciosa del poder y su capacidad de ser traicionero no solo para los extraños. Como el gobierno de Menem empezaba a debilitarse a raíz de las críticas ajenas y sus malos resultados, también sufría por las grietas generadas en su propio seno.

Esa es la esencia del poder, que en términos de Patricio Rey puede parecer una condición divina, pero que tiene un precio: “el precio de creerse informado, decidido, especial, un entendido, hay que pagarlo” (Solari, p. 497)<sup>271</sup>.

### ***Juguetes perdidos***

A modo de finalización vuelvo sobre el himno del disco, el cual marca el epílogo del mismo, no solo desde su posición en el setlist, sino también por su significación: es la canción de despedida, cuya base de redoblante le da un tinte marcial. Con ella, “Los Redondos dejaban sentir, en ese año 1996, que aunque no se veía, había una guerra” (Perros Sapiens, p. 124)<sup>272</sup>. Y ese, ni más ni menos, era el mensaje del final.

El fin de siglo era inminente, y aparecía como una realidad negativa. En clara alusión a los jóvenes, destinatarios excluyentes de esta canción para Solari: “lo que digo ahí tendría que decírsele a los pibes en todo momento. Porque si alguien sufre en tiempos como estos, son los jóvenes” (Solari, p. 505)<sup>273</sup>.

En ese contexto de desventura para los sectores más relegados, sumidos en la noche más oscura, sin embargo, Patricio Rey los invita a ser ellos mismos la salida: los convoca desde un mensaje paternal a disputar el poder, no dejarse oprimir y buscar la liberación. En este sentido, es muy interesante la siguiente frase del Indio Solari en junio de 1987, durante una entrevista con el reconocido periodista Tom Lupo para el programa *Submarino Amarillo* de Radio del Plata: “Si el orden es el placer de la razón,

---

<sup>271</sup> Ídem, pág. 497.

<sup>272</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>273</sup> SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

el desorden es la delicia de la imaginación” (Canal Redondos Subtitulados, 2021, 06m03s)<sup>274</sup>.

*Banderas en tu corazón*

*¡yo quiero verlas!*

*ondeando luzca el sol o no.*

*¡Banderas rojas! ¡Banderas negras!*

*de lienzo blanco en tu corazón.*

El discurso ricotero, veremos, va claramente en contra de las palabras de Carlos Menem en relación a los movimientos y reclamos sociales. En *Juguetes perdidos*, Patricio Rey apela al sentimentalismo y llama a levantar las *banderas* independientemente del mal momento. Convoca, así, a los jóvenes a flamear sus luchas colectivas con dos claras referencias cromáticas: las *banderas rojas y negras* es una clara alusión a *Oktubre* (1986), disco cuya portada se compuso por esos mismos colores y cuyo diseño -una manifestación- hace homenaje a las revoluciones del mundo; por otra parte, la mención al *lienzo blanco* llama a la paz como ordenador de las manifestaciones.

El expresidente Menem afirmó en 1996 lo siguiente: “si hay alguien que gobierna en Argentina es el presidente Menem y no los sindicatos. Que quede bien en claro. Pueden hacer paro, y lo hicieron, con relativo éxito. Pero esto no nos va a hacer cambiar el rumbo” (Canal Archivo Prisma, 2015, 05m20s)<sup>275</sup>. Discursivamente se mostraba duro y decidido a no dar el brazo a torcer: ostentaba el poder y no estaba dispuesto a someterlo a disputa.

Contrariamente a esto, Los Redondos llamaban a lucir las banderas del corazón en busca de poner en discusión el poder: “*Luzbelito* se encarna en esos pibes de los barrios desangelados, de esos lugares donde entre su circunstancia real y ese mundo que tiene que aprender hay un abismo, y yo creo que es doloroso ese tránsito” (Del Mazo y Perantuono, p. 277)<sup>276</sup>.

Con estas palabras de Carlos Solari, cerramos una nueva marca discursiva: la potestad de deslegitimar los reclamos sociales por parte del poder.

*¡Tan veloces son!*

*como borrones (así, veloces)*

*hundiendo el acelerador.*

*Atragantados por los licores*

*soplando brasas en tu corazón.*

El poder tiene la potestad de brindar la posibilidad de tomar decisiones violentas, no por implicar el uso de la coerción, sino por la naturaleza de sus resultados en la sociedad: una nueva marca discursiva.

<sup>274</sup> [Redondos Subtitulados]. (2021, 15 de julio). *Entrevista inédita a Indio Solari (Junio de 1987) – Realizada por Tom Lupo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fc6FN5xSW8w>

<sup>275</sup> [Archivo Prisma]. (2015, 28 de octubre). *Menem habla de la segunda huelga general contra el ajuste, 1996 (fragmento)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFWjYUsUGr0>

<sup>276</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO. *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

Nuevamente la mención a la velocidad para referir a los *nenes de oro*, quienes se vieron seriamente acorralados en el año 1996. La crisis política los atosigaba, los medios criticaban y la economía no acompañaba, pero lejos de replantearse el camino, Carlos Menem insistía con la misma fórmula de gestión luego de la separación de Domingo Cavallo: "La convertibilidad se mantendrá por los siglos de los siglos"<sup>277</sup>, diría a pesar de la falta de resultados en ese entonces.

Una política económica que estaba generando un aumento cruel de la pobreza y desocupación, además del crecimiento de la efervescencia social, no repercutía en acciones paliativas, sino todo lo contrario: se confirmaba violentamente su continuidad más allá de lo explícito de sus resultados.

Contrario a esto, Solari "salía de su torre ilustrada para palpar el ambiente y trazar las coordenadas del baldío posmenemista" (Del Mazo y Perantuono, p. 276)<sup>278</sup>, convocando a tomar el asunto en sus propias manos, como veremos a continuación.

*Vas a robarle el gorro al diablo, así  
adorándolo como quiere él, engañándolo  
sin tus banderas  
sedas de sedas  
que guardan nombres en tu corazón.*

Con este fragmento y el siguiente, los últimos del análisis discursivo, buscaré indagar en torno a la última marca, y tal vez la más importante para entender el potencial comunicacional de *Luzbelito*: el poder y su disputa desde la cultura en manos de la juventud.

En estos versos, Patricio Rey no ronda en torno a la posibilidad de una salida al estilo *cuando la noche es más oscura, se viene el día en tu corazón*: todo lo contrario. Apunta directamente a los hechos concretos, haciendo mención al robo *del gorro al diablo*, y de esta manera se lo ridiculiza, se le falta el respeto y se lo pinta como vulnerable ante la disputa de su poder por parte de los sectores oprimidos. No obstante, ese robo tiene condiciones, ya que será mediante la adoración que el demonio espera y sin las banderas del corazón, pero escondiendo un engaño:

Es decir, habitando, el disidente, de manera medio disimulada su época, con aparente adoración por los ídolos imperantes. Seres 'comunes' dan el zarpazo, politicidades clandestinas. Y el robo es sin banderas. Para robarle el gorro al diablo tenés que estar liviano. Sin la carga identitaria. (...) Sin las banderas porque no hace falta tenerlas, porque se ocuparon de guardar nombres en tu corazón (Perros Sapiens, p. 125)<sup>279</sup>.

En 1995, a mitad de década, Carlos Menem hizo propia la famosa frase "los pueblos que olvidan su historia, repiten la historia"<sup>280</sup>. Un testimonio contradictorio, teniendo en

---

<sup>277</sup> "Carlos Menem: frases y furcios que marcaron una época", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

<sup>278</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>279</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>280</sup> "Carlos Menem: frases y furcios que marcaron una época", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

cuenta que se presentó discursivamente como un gobierno democrático que haría culto a la memoria y optó por el indulto a los genocidas de la Dictadura; y por otra parte, olvidó en los hechos su supuesta pertenencia peronista, repitiendo algo que ya había sucedido: un gobierno que decía seguir la doctrina justicialista pero que tomaba otro rumbo.

En torno a esa situación es que Solari llama a robar el gorro del diablo, simulando adorarlo pero engañándolo con las banderas que ya están guardadas en el corazón, con los nombres de la libertad y la democracia y su disputa a través del campo del poder.

*Este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene.*

Por último, el grito desgarrador del Indio, la enunciación exhortiva del líder de la banda que deja, desesperado, su mensaje para la posteridad. El cambio generacional es necesario, ya que el fin de siglo va a necesitar de los *nenes* para cambiar la historia que iniciaron los que llevaron las banderas hasta ese momento, en contra de la injusticia, la opresión y la desigualdad. Los jóvenes llevan “esa misma indignación que teníamos nosotros cuando empezamos esto”, diría Solari, “pero además, hoy hay rabia, que nosotros no teníamos. (...) Por eso el último grito de *Luzbelito* es ‘nene, a partir de ahora esto está en tus manos’” (Del Mazo y Perantuono, p. 277)<sup>281</sup>.

Esa búsqueda de politización de las masas era reconocida también por el menemismo, cuyo líder expresaría en una entrevista en Casa Rosada, el 23 de septiembre de 1994:

El pueblo argentino es uno de los más politizados. Entiende, comprende, se ha hecho eco de este proceso de cambio que vive el país. Estoy convencido de que más allá de la diferencia de clase va a posibilitar a través de su voto que este gobierno continúe (Canal ArchivoDiChiara Canal 2, 2021, 00m43s)<sup>282</sup>.

La valoración de la participación política giraba en torno a la defensa de los intereses del poder y el respeto a sus decisiones, dando por sentada una crítica implícita a los detractores, en los cuales menciona una “diferencia de clase”.

Lejos de esa categorización estigmatizante, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se posicionaba en un lugar disidente, en el cual se creía que contaminando la cultura se lograrían mejores cosas (Solari, 2019). Por esto mismo, se delega la responsabilidad a los portadores del futuro: *este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene.*

---

<sup>281</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

<sup>282</sup> [ArchivoDiChiara Canal 2]. (2021, 5 de marzo). *Entrevista a Carlos Menem – Parte 1 de 4 (1994) DiFilm* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xplorRicSCY&t=254s>

## QUINTA PARTE: *Banderas en tu corazón*

### Condiciones de Reconocimiento

“El crítico o crítica, al igual que un artista, trabaja para conocer aquello que el mundo no ha narrado todavía, o, mejor dicho, para narrar de una forma original aquello que existe en el mundo o aquello que se ha creado, pero todavía no ha sido reconocido”

(Vallina y Gómez, p. 16)<sup>283</sup>

### Una experiencia contrahegemónica de masas

El último tramo del análisis discursivo se centra en la observación detenida de las condiciones de reconocimiento del producto seleccionado. En este caso en particular, indagaré en torno a cómo fue recepcionado *Luzbelito* en su época y para la posteridad. No obstante, también pondré el foco en una nueva y última arista de investigación: de qué manera puede ser reconocido el disco en tanto material de comunicación alternativa y contrahegemónica de masas.

### Repercusión

“Luzbelito sabe que su destino es de soledad; ve también que los demás se dan cuenta de la risa que le da” reza *Luzbelito y las sirenas*, canción que da el puntapié inicial al disco: una frase que define acabadamente la recepción del material luego de su publicación.

En el plano ricotero, sus seguidores lo recepcionaron como un material, en principio, extraño y fuera de lo que estaban acostumbrados: *Luzbelito* ya sabía que su destino era de soledad. Sin embargo, con el pasar de las escuchas y los años, fue redimensionado al nivel de ser considerado uno de los mejores, sino el mejor álbum de toda la historia de Patricio Rey. Sin embargo, esta primera expresión de extrañeza se extendió al público en general, marcando una diferencia con los discos precedentes de la banda. A lo que voy con esto, es que *Luzbelito* estuvo lejos de ser un disco “radiable”: “parecía difícil de digerir en el paladar de los programadores” (Del Mazo y Perantuono, p. 285)<sup>284</sup>, y se contraponía específicamente con *La Mosca y la Sopa* (1991), que incluyó hits rocanroleros como *Un poco de amor francés* y *Mi perro dinamita*, que fueron repetidos hasta el cansancio en todas las FM del país.

---

<sup>283</sup> GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas, Análisis y Crítica de Medios*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

<sup>284</sup> DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

*Luzbelito* se privó de poseer hits rimbombantes -a excepción de lo que podría ser *Mariposa Pontiac – Rock del País-*, y se caracterizó por priorizar el conjunto por sobre las individualidades, dando lugar a una densidad y complejidad compositivas que lo privaron de ese tipo de rotación mediática: a pesar de saber que su destino era de soledad, disfrutaba de que todo el mundo vea la risa que le causaba.

Pasó a la historia, también, por ser el principio del fin del tándem Solari-Beilinson. Fue el último disco de Los Redondos tal como eran hasta ese momento. A partir de *Último bondi a Finisterre* (1998) se dio comienzo a la “era Luzbola”, nombre del estudio que el Indio montó en su casa particular. Desde ese entonces el sampleo y la edición comienzan a reemplazar la sala de ensayo y, junto con *Momo Sampler* (2000), obra final de Patricio Rey, constituyeron una clara transición a la carrera solista de Solari.

*Luzbelito* tuvo, además, la particularidad de ser el primer y único trabajo que no fue tocado dentro del territorio del Área Metropolitana de Buenos Aires. Tras los multitudinarios shows de Huracán, a fines de 1994, Patricio Rey dio inicio a una odisea que lo llevó a recorrer todo el país, incluso a lugares recónditos para los grandes grupos de rock nacional: su difusión fue federal y masiva como nunca antes en la historia del género.

Pese a su dispar recepción, premiada por algunos y mirada de reojo por otros, “la sensación del ambiente fue que los Redonditos habían dado un gran paso: *Luzbelito* significó una evolución compositiva, sonora y lírica” (Del Mazo y Perantuono, p. 282)<sup>285</sup>. Si de gustos se trata, todo el arte ricotero está librado a la extensa imaginación del público. Sin embargo, hay una cuestión que me permito aseverar como una realidad que estoy defendiendo en este trabajo: en materia artística, lírica, calidad de sonido y contundencia de mensaje, *Luzbelito* se convirtió en el mejor disco de toda la trayectoria de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

## Comunicación alternativa y liberación

La hegemonía, como se puede discernir en base a lo visto previamente, es la dimensión de la comunicación en la cual se disputa el conformismo con el sistema o la resistencia de los relegados. Entendida así, es el campo donde se juega la posibilidad de aspirar a una sociedad que discuta las prescripciones y mandatos del orden dominante.

Esta nueva concepción de comunicación alternativa “es tal, en tanto y en cuanto se defina en función de sus vínculos con un proyecto de cambio que tenga un horizonte de liberación” (Saintout, p. 3)<sup>286</sup>. Para Patricio Rey, su principio ordenador del placer radicaba en “impulsar a escarbar en lo desechado por el sistema, ya sea por prohibición, por pecaminoso (...); aquello que ha sido dejado de lado cobra importancia en las letras como jugada táctica contra lo establecido” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 134)<sup>287</sup>. En esa decisión, estaba el secreto de su cruzada.

---

<sup>285</sup> Ídem, pág. 282.

<sup>286</sup> SAINTOUT, Florencia: *¿Qué es la comunicación alternativa?*, Comunicación y Teorías, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2013.

<sup>287</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

Como desde el grupo hegemónico se produce la búsqueda de la manipulación, existe también en la sociedad rituales “en los cuales participan los individuos con el propósito de liberar la imaginación y explorar posibilidades de autoexpresión” (Cermele, p. 85)<sup>288</sup>, y Los Redondos buscaron ser parte de ese accionar a través de la cultura rock: adaptaron a la política los “rasgos contraculturales de la nueva forma de pensar las relaciones sociales que nace con el intento de construir una cultura alternativa, donde la liberación psíquica del individuo prevalezca sobre la idea estructural de su liberación social” (Cermele, p. 73)<sup>289</sup>.

Con esa postura inalterable confeccionaron paulatinamente una agenda propia de contrainformación con el rock como canalizador de la denuncia, con la intencionalidad de llevar adelante una lectura crítica de las agendas de información dominantes. Llevando estas banderas, encarnaron en los '90 la narración de la forma de ver el mundo de los sectores subalternos, haciéndolos parte de una cultura alternativa que, en lugar de estigmatizarlos, los abrazaba y les permitía pertenecer. Así fue que, en la época de *Luzbelito* y la masividad de la banda, se construyó un tipo de comunicación desde la resistencia y la creatividad, donde se dio la lucha por el sentido. Y, cabe destacar, “es en las luchas donde los sectores populares definen sus posicionamientos en el mundo” (Saintout, p. 11)<sup>290</sup>.

## El precio de la contracultura

El sábado 16 y el domingo 17 de agosto de 1997, un año después del lanzamiento de *Luzbelito*, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota tenía previsto presentarse en Olavarría, provincia de Buenos Aires, para realizar dos recitales en el Club Atlético Estudiantes de esa localidad.

La banda ya había mutado a una agrupación masiva que se encontraba vetada de CABA, y resultaba fuertemente estigmatizada por los medios debido a su capacidad de movilización y sus antecedentes con la policía. Su fama había sido bien ganada a esa altura, y como bien tenemos en claro la libertad tiene un precio, y es el de chocar contra las armas del poder. Fue en ese momento que Los Redondos se topaban con una realidad: la contracultura y su actitud contestataria no les saldría gratis. El sistema reaccionó y las fechas pasaron a la historia por la famosa prohibición de la banda en Olavarría.

Tan solo cuatro días antes de la primera presentación, el intendente Helios Eseverri decretó la suspensión de los espectáculos, basándose en informes de inteligencia policiales y reclamos de la Cámara Empresaria y vecinos. La postura policial de “no poder brindar garantías” fue la gota que rebalsó el vaso y la decisión fue indeclinable.

La particularidad del asunto, y también el meollo del mismo, está en que Eseverri no era oficialista, sino que pertenecía al radicalismo, por lo que no era parte de la estructura menemista de gobierno. Sin embargo, esto es una muestra más de que la lucha de Los Redondos no iba asociada a un partido, sino a un mensaje integral en

---

<sup>288</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

<sup>289</sup> Ídem, pág. 73.

<sup>290</sup> SAINTOUT, Florencia: *¿Qué es la comunicación alternativa?*, Comunicación y Teorías, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2013.

contra del sistema en su conjunto, que le valía el rechazo de grupos de la más diversa procedencia.

La difusión de la pálida noticia se dio en medio de la llegada del público a la ciudad, y tuvo alcance nacional. Lógicamente fue muy mal recibida por los “redonditos” que habían viajado desde variados puntos del país a ver a su banda, y generó algunos disturbios, reclamos y manifestaciones en contra del intendente en las calles.

La situación obligó a que, por primera y única vez en su historia, el 16 de agosto de 1997, Los Redondos salgan a escena para dar una memorable conferencia de prensa, la cual tiene una importancia clave en esta investigación al ir su mensaje absolutamente en sintonía con el discurso presentado en *Luzbelito*.

### **La materialización de *Luzbelito***

Ese sábado de agosto, Patricio Rey tomó la inédita decisión de convocar a la prensa en el Hotel Savoy de Olavarría, con el objetivo de explicar la situación e intentar buscar una salida pacífica.

Con expresiones de seriedad y envueltos en murmullos, ingresaron al salón Sergio Dawi, Semilla Bucciarelli, Indio Solari, Skay Beilinson y la Negra Poli. El líder de la banda, con sus clásicos anteojos negros, fue el único encargado de tomar el micrófono. En ella, más allá de intentar brindar a sus seguidores una explicación de lo acontecido, puso el foco de su discurso en una mirada prácticamente sociopolítica de la cuestión.

El espíritu revolucionario de *Luzbelito* entró en su cuerpo, y la atención estuvo puesta en los jóvenes una vez más, rondando en torno a la libertad, la democracia y el poder:

Cuando se prohíbe una manifestación de este tipo, no solo se me está prohibiendo a mí cantar o a los chicos tocar, se le está prohibiendo a aquellos que, por algún motivo que les es propio, quieren escuchar esto, quieren conmovirse con esto, quieren estar vinculados a esto (Canal Redondos Subtitulados, 2020, 05m19s)<sup>291</sup>.

De esta manera, se estaba plasmando una manera de pensar a *Luzbelito* desde sus condiciones de reconocimiento: planteando una liberación y una democratización del poder. Quedaba en claro que no se había tratado solamente de un disco, sino que se había convertido en un producto de un momento significativo de la banda: en el resultado del fenómeno social y comunicacional que habían encarnado.

Durante su relato, Solari decidió responder acerca de por qué no acostumbraban a dar conferencias. Fuera del cassette, eligió responder que en lugar de “bajarles línea a los chicos”, su rol tenía que ser el de “escucharlos, porque en sus nervios hay mucha más información del futuro que la que tipos de nuestra edad pueden aconsejarlos” (Canal Redondos Subtitulados, 2020, 07m19s)<sup>292</sup>. Ese asunto estaba ahora y para siempre en sus manos, y quedaba a la vista que la prohibición no iba a detener eso.

---

<sup>291</sup> [Redondos Subtitulados]. (1997, 16 de agosto). *Histórica conferencia de prensa de Los Redondos en Olavarría* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>

<sup>292</sup> Ídem, 07m19s.

Por último, fuera de la concepción hegemónica del poder, que estigmatizaba a los seguidores de Los Redondos como violentos y peligrosos, entre tantas cosas por pertenecer a los estratos más bajos, Patricio Rey se plantaba ante las cámaras para dejar clara una agenda alternativa, con un pensamiento propio y una lucha centrada en un horizonte claro: politizar a los jóvenes para poder salir de la oscuridad que les heredaban los mayores. En relación a esto, diría Solari:

Yo no creo en la malevolencia de esos corazones de 12, 13, 14 años. No creo en eso. No creo que esos chicos sean malos, que sean vándalos, que sean todas esas cosas que se dicen. Esos son los fantasmas de la gente que cree que un concepto estético es adoración del demonio, que cree que una chica que mastica chicle mientras está hablando está cometiendo un pecado. Yo supongo que nuestra sociedad anida todo ese tipo de cosas (Canal Redondos Subtitulados, 2020, 18m28s)<sup>293</sup>.

No se trataba solamente de un asunto artístico o musical. Los Redondos estaban decididos a plantear no solo un mensaje, sino una forma de pensar a los grandes asuntos de la sociedad bajo una mirada propia de nuestras tierras, con conciencia de clase y responsabilidad. Y eso, como dije al principio, no los eximiría de la reacción del sistema, tal como había quedado a la vista: “la gente más conservadora con respecto a su forma de vida, ve en esto algún peligro para su manera de ver las cosas” (Canal Redondos Subtitulados, 2020, 19m43s)<sup>294</sup>. *La libertad es fiebre, es oración, fastidio y buena suerte.*

## **Un mundo redondo y de ricota: una forma de pensar desde nuestras tierras**

En el año 2009, el autor portugués Boaventura de Sousa Santos publicó el texto *Epistemologías del Sur*, el cual contiene un planteo innovador para pensar la hegemonía, la libertad, la democracia y el poder. Y, además, permite utilizarlo como nexo para anclar teóricamente a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y su fenómeno *Luzbelito*.

En dicho material, la idea madre gira en torno a que “en los albores del nuevo milenio necesitamos distanciarnos del pensamiento crítico eurocéntrico” (De Sousa Santos, p. 25)<sup>295</sup>. Este planteo tiene su base en el objetivo de “realizar la tarea teórica más importante de nuestro tiempo: que lo impensable sea pensado, que lo inesperado sea asumido como parte integral del trabajo teórico” (De Sousa Santos, p. 25)<sup>296</sup>. No es ni más ni menos que un cambio de paradigma, que deje de lado por un momento las teorías de vanguardia y se enfoque en las teorías de retaguardia para el estudio de los saberes.

En referencia a esa noción de “retaguardia”, Los Redondos pasaron a constituir en los '90 una banda de rock “que despliega los tonos de una liturgia pagana (una religiosidad laica y atea), un ritual de resistencia, de una voluntad de contrahegemonía

---

<sup>293</sup> Ídem, 18m28s.

<sup>294</sup> Ídem, 19m43s.

<sup>295</sup> DE SOUSA SANTOS, Boaventura. et al.: *Epistemologías del Sur*, CLACSO, Buenos Aires, 2018.

<sup>296</sup> Ídem, pág. 25.

en el plano cultural” (Blanco y Scaricaciottoli, p. 133)<sup>297</sup>. De esta manera, se transformaron en un objeto de estudio viable de ser analizado por la propuesta teórica de De Sousa Santos: al tomar distancia de lo hegemónico, dice el autor, se abren “espacios analíticos para las realidades que son sorprendentes porque son nuevas o han sido ignoradas o invisibilizadas” (p. 26)<sup>298</sup>. *Luzbelito*, específicamente hablando de mi objeto de indagación en particular, se dio como resultado y, a la vez, en el marco de un fenómeno de significación contracultural, basado en la resistencia.

Viéndolo de esta manera, observar experiencias propias de nuestra tierra como es el caso de Los Redondos, más allá de provenir del campo de la música, permite descubrir que engloban fenómenos sociales amplios de emancipación, con características propias de este lado del mundo: implica, en pocas palabras, “incluirla en un panorama mucho más amplio de posibilidades epistemológicas y políticas” (De Sousa Santos, p. 26)<sup>299</sup>.

En el caso de la década menemista, una época ampliamente estudiada, en términos de Santos se trató de un problema moderno para nuestra parte del mundo, llegado a tierras argentinas por la hegemonía neoliberal: y como afirma el autor, “nos enfrentamos a problemas modernos para los cuales no existen soluciones modernas” (p. 26)<sup>300</sup>.

Esto se produce a raíz de que el hemisferio sur recibe tardíamente los fenómenos sociopolíticos que acontecen en el norte, e históricamente son recibidos con los brazos abiertos por los gobiernos de turno debido a su éxito en aquellas tierras denominadas del “primer mundo”. Consecuentemente, sucede que se da por sentado que estas tácticas económicas y sociales funcionan como una fórmula matemática para el éxito, sin identificar que se buscan aplicar en contextos absolutamente disímiles. Sin dejar de lado, por supuesto, que esto se da en el marco de la democracia: Carlos Menem importó un modelo neoliberal hegemónico en el hemisferio norte (Estados Unidos, Reino Unido, entre otros) -que ya se había intentado aplicar con recetas similares y sin éxito en Argentina en la época de la Dictadura- y no buscó adaptarlo a la medida de nuestro país.

Dadas estas circunstancias, no pretendo afirmar que con la experiencia de Patricio Rey estamos ante una nueva teoría social con rigurosidad científica, pero sí que representa una forma de evaluar un caso particular de lectura de un tiempo específico desde la realidad subalterna de nuestro país. Y por si fuese poco, con un nivel de masividad nunca antes visto.

En el marco del advenimiento y las andanzas de *Luzbelito*, Los Redondos ya tenían asentada una postura política inalterable “como grupo artístico con características que excedieron el fenómeno social de masas, para marcar siempre las reglas de juego en cada paso que dieron en ese orden alienante y tecnócrata que se imponía como sistema” (Cermele, p. 11)<sup>301</sup>. Es por esto que el Indio Solari ya se autoasumía dentro de la cultura rock como un pensador oscuro o maldito -vaya coincidencia con el

---

<sup>297</sup> BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

<sup>298</sup> DE SOUSA SANTOS, Boaventura. et al.: *Epistemologías del Sur*, CLACSO, Buenos Aires, 2018.

<sup>299</sup> Ídem, pág. 26.

<sup>300</sup> Ídem.

<sup>301</sup> CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

demonio del disco-, entendido como “todos aquellos que escapan a las clasificaciones de las culturas oficiales” (Cermele, p. 73)<sup>302</sup>.

Con esta decisión, y con su prontuario under a cuestras, Los Redondos “inventaron un modo clandestino de habitar la masividad” (Perros Sapiens, p. 31)<sup>303</sup>, lejos de las luces de la fama y el marketing, y desde sus propias convicciones. Con esta lógica se puede proponer la noción de que constituyeron una auténtica “Epistemología del Sur”, entendida por definición como “la producción y validación de los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia de todos los grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción” (De Sousa Santos, p. 28)<sup>304</sup>.

Llevando las *banderas en su corazón* y el mensaje oscuro de la desigualdad, esta original “Epistemología del Sur” ricotera posibilitó que los grupos sociales oprimidos representen al mundo como propio y en sus propios términos, adueñándose de la letra de las canciones y el sentimiento de lucha.

Tras esta aspiración de contaminación de la cultura para combatir a los *nenes de oro*, “Los Redondos dejaron de ser solo una banda exitosa para convertirse en referentes sociales”, ejerciendo “un liderazgo que no habían buscado y que les cayó encima por default, desde que su arte penetró como pocos en una zona de nadie socio-cultural”. Principal y centralmente por un factor: les hablaban a aquellos a quienes otros preferían ignorar, reprimir o separar del tejido social, y lejos de llamarlos a la resignación, los convocaban “a la construcción y conquista de sus propias vidas” (Bellas y García, p. 36)<sup>305</sup>.

---

<sup>302</sup> Ídem, pág. 73.

<sup>303</sup> PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

<sup>304</sup> DE SOUSA SANTOS, Boaventura. et al.: *Epistemologías del Sur*, CLACSO, Buenos Aires, 2018.

<sup>305</sup> BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

## **SEXTA PARTE: *Cuando la noche es más oscura se viene el día en tu corazón***

### **Consideraciones finales**

En vistas a la finalización del presente Trabajo Integrador Final, a continuación, abordaré las conclusiones a las que logré arribar producto del desarrollo del mismo en las páginas que anteceden.

Con el enfoque teórico seleccionado, pretendí demostrar el gran potencial existente en la vinculación entre la música como producto comunicacional y la historia, explotando esta relación a través de la crítica periodística. Con la descripción, la indagación y el análisis propios de esta técnica me permití posicionar a *Luzbelito* en el marco de una banda, con todo lo que eso significa, y en su contexto histórico particular: observando sus componentes y sus nexos con la época, me enorgullezco de presentarlo por fuera de su mera condición discográfica-musical, posicionándolo como un producto candente de su tiempo y espacio y, a su vez, como un espejo de época.

Para llevar adelante esta investigación, una de las aristas fundamentales giró en torno a las líricas del material seleccionado: las letras, a través de la Teoría de los Discursos Sociales, se convirtieron en recortes del tejido semiótico y, por lo tanto, portadoras de significación pura y contundente del mensaje de la banda y su postura sociopolítica.

No obstante, si bien el análisis discursivo posicionó a la composición literaria de las canciones como un factor central para el trabajo, considero igual de importante y diferencial haber puesto también atención en todo aquello que rodea a la simple letra escrita: lo musical, estético y el poder de la voz para construir comunicación desde la música. A través de esta perspectiva me propuse abordar una mirada integral del objeto de estudio en tanto obra conceptual, donde todo lo que la compone comunica y da lugar a un mensaje de época.

Todas estas cuestiones que describo se ponen en relieve al recordar que *Luzbelito*, por más ambigüedades que contenga -lo cual lo hacen aún más interesante-, no deja de ser parte del fenómeno comunicacional del rock. Como vimos en este TIF, este género musical -que es más que simplemente una categoría melódica en la historia de la música nacional- tiene la capacidad inherente de transmitir mensajes con una potencia abrumadora: nació con esa finalidad en los años '60, y a través de esa característica ha dado origen a los más increíbles fenómenos contraculturales que se han visto en la escena artística argentina.

Con esa fuerza anti-sistema, sumada a la carga simbólica que construyeron Los Redondos en su camino por la sombra de lo establecido, *Luzbelito* se constituyó en un material obligatorio para el estudio del rock nacional: una deuda aún sin saldar en el camino de la rigurosidad académica del campo comunicacional, a la cual me permito sumarle un nuevo intento por revitalizar.

Como todo objeto de estudio, su marco potencial de análisis es gigantesco, y es imposible abarcarlo en su totalidad, y fue por eso que tomé la decisión de encararlo en torno a los tres términos que consideré fundamentales: libertad, democracia y poder. A través de la visión de éstos, me propuse reconstruir una mirada acabada de la filosofía ricoterica y su relación con la época donde emergió. A lo largo del trabajo, se demostró

que los términos dialogan y se interrelacionan constantemente, lejos de ser compartimientos estancos: se significan e influyen mutuamente.

La libertad, de esta manera, quedó a la vista por ser considerada no una condición inherente al ser humano, sino simplemente un derecho en la teoría que debe ser ejercido -y defendido- en la práctica. Esto se debe a que el poder, ese sistema hegemónico que rige a la sociedad, busca imponer las formas en las cuales esa libertad debe ser ejercida, en el marco de la democracia: una democracia rodeada de mensajes que buscan imponer el sentido común de los sectores dominantes.

¿Qué quiero decir con este párrafo? Que nada está dado, que nadie va a regalarle nada a los desestimados de siempre y que, por el contrario, se va a intentar desmoralizarlos y condenarlos a vivir en las sombras. Esto se ha visto incrementado exponencialmente en épocas difíciles de la historia argentina, como lo es la década menemista, donde las políticas neoliberales excluyeron a una gran porción de la sociedad.

Así fue que *Luzbelito*, con sus constantes alusiones a la libertad, la democracia y el poder, construye una metáfora diabólica y oscura de la época, siempre bajo el estilo de Los Redondos. Ejerciendo la democracia para opinar, critican a esa misma democracia, y siendo libres para exponer su postura -pero con un precio a costas-, dejan en claro que hay que desconfiar de la libertad. Y todo esto, porque el poder es confuso y traicionero, y siempre va a estar al servicio de intereses ajenos al común de la sociedad, ya que siempre *pagan con promesas los nenes de oro*.

Por último, considero que desarrollé ampliamente todo lo inherente a la pregunta-problema planteada al principio: *Luzbelito* constituye un material comunicacional contrahegemónico, único por su alcance de masas, como ningún otro en la historia del rock nacional. Y esto, no solo en lo inherente a la música y su repercusión a nivel federal y en cantidad de público, sino también en base a su capacidad de generar una nueva cosmovisión propia de nuestras tierras: con la voz de Solari, la música de Los Redondos y las andanzas de Luzbelito, se reúnen las voces de todos aquellos oprimidos que siempre han sido dejados en silencio, y se busca cargarlos de esperanza para construir una agenda propia de comunicación desde la alternatividad y la contrahegemonía. Un nuevo conocimiento y una nueva forma de pensar los fenómenos sociopolíticos desde la música: un mundo redondo y de ricota.

## BIBLIOGRAFÍA:

ALABARCES, Pablo: *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

ÁLBAREZ GÓMEZ, Natalia: *El concepto de Hegemonía en Gramsci. Una propuesta para el análisis y la acción política*, Revista de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, 2016.

ARAYA, Federico: "El asesinato de Cabezas fue el ataque más grave a la libertad de expresión en democracia", *Periodismo Popular*, Buenos Aires, 24 de enero de 2017.

[ArchivoDiChiara Canal 2]. (2018, 6 de febrero). *Carlos Menem habla de la renuncia de Domingo Cavallo como Ministro de Economía – DiFilm 1996* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=oizeyL9OBR4>

[ArchivoDiChiara Canal 2]. (2021, 5 de marzo). *Entrevista a Carlos Menem – Parte 1 de 4 (1994) DiFilm* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=xplorRicSCY&t=254s>

[Archivo Prisma]. (2015, 28 de octubre). *Menem habla de la segunda huelga general contra el ajuste, 1996 (fragmento)* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=KFWjYUsUGr0>

[archivodichiara]. (2013, 30 de abril). *DiFilm – Entrevista a Carlos Menem (1995)* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9v3vAeMERvA>

[archivodichiara]. (2017, 11 de abril). *Discurso de Carlos Menem en el día de la Policía Federal Argentina – DiFilm (1996)* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=paoiievqpN0>

[archivodichiara]. (2017, 19 de noviembre). *Congreso Justicialista – Discurso de Carlos Menem – DiFilm (1996)* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nm3YRnVwC1s>

BARROSO, Manuel: *Hacia el estallido. Análisis de las líricas del rock argentino de los años previos a la crisis del 2001*, Universidad Nacional de La Plata, 2019.

BELLAS, José y Fernando GARCÍA: *100 veces Redondos. Historias secretas del pogo más grande del mundo*, Ediciones B, Buenos Aires, 2014.

BENVENISTE, Émile. (1979). *El aparato formal de la enunciación en Problemas de lingüística general II* (3ra edición, pp. 82-91). Editorial Siglo XXI. México DF.

BITONTE, María Elena y Liliana GRIGUELO: *De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación*, Universidad de Buenos Aires, 2011.

BLANCO, Óscar y Emiliano SCARICACIOTTOLI: *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, Colihue, Buenos Aires, 2015.

BOIMVASER, Jorge: *A brillar, mi amor. Mitología no autorizada de Patricio Rey*, Sudamericana, Buenos Aires, 2016.

BOURDIEU, Pierre y Loïc WACQUANT: “La nueva vulgata planetaria”, *Le Monde Diplomatique*, París, 2000.

CAETANO, Andrés: *Música y comunicación. Un campo de disputa*, Tram(p)as de la comunicación y la cultura, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018.

“Carlos Menem: frases y furcios que marcaron una época”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

“Carlos Menem: momentos que quedaron en la historia”, *Página 12*, Buenos Aires, 14 de febrero de 2021.

CARRO, Laura: *Los procesos creativos para la generación de tapas discográficas de los nominados a mejor diseño en arte de los Premios Graffiti 2016*, Universidad de la República de Uruguay, Montevideo, 2017.

CERMELE, Patricio: *Yo no me caí del cielo. Genealogía de una postura*, Sudestada, Lomas de Zamora, 2014.

COHN, Lawrence: *Solamente blues. La música y sus músicos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1994

CONDE, Óscar: *Poéticas del Rock*, Ed. Marcelo Héctor Oliveri, Buenos Aires, 2007.

CORREA, Martín, Humphrey INZILLO y Pablo MARCHETTI: *La última noche de Patricio Rey. Entrevista con el Indio*, Skay y Poli, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2021.

COSTA, Joan: *Diseñar para los ojos*, Grupo Editorial Design, La Paz, 2003.

Decreto 1003 de 1989 [con fuerza de ley]. Por medio del cual se indultó a genocidas de la Dictadura. 6 de octubre de 1989. DO N° 19890001003.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. et al.: *Epistemologías del Sur*, CLACSO, Buenos Aires, 2018.

DEL MAZO, Mariano y Pablo PERANTUONO: *Fuimos reyes. La historia completa de Los Redonditos de Ricota*, Planeta, Buenos Aires, 2021.

[Di Film]. (2016, 18 de noviembre). *Carlos Menem discurso a 2 años de asumir en el gobierno 1991* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ducXiOs6CzA>

[DiFilm]. (2018, 1 de mayo). *Carlos Menem habla de Omar Carrasco – Servicio militar obligatorio 1994* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=UqZx8pi6qbc&t=893s>

[DiFilm]. (2019, 25 de septiembre). *Carlos Menem discurso clausura evento de la UIA en Mar del Plata 1996* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=fV0UF4YE36E>

[DiFilm]. (2019, 18 de enero). *Carlos Menem - Reforme del Estado - Privatizaciones 1990* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=NNGxP4XGAJY>

[DiFilm]. (2022, 4 de agosto). *Domingo Cavallo da explicaciones en el Congreso sobre Alfredo Yabrán 1995* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=wpo4AoSVAUk&t=1642s>

[Eiveo]. (2014, 2 de enero). *Carlos Saúl Menem y la estratósfera* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=C5pbxI4j7Eo>

FAIR, Hernán: *La readaptación ideológica del orden neoliberal en el discurso menemista*, Si Somos Americanos, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014.

FAIR, Hernán: *La década menemista. Luces y sombras*, Historia Actual Online, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009.

FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*, Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1996.

FRANCO, Adriana: "Luzbelito: un espejo dramático para vernos", *La Nación*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1996.

FRITH, Simon: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*, Paidós, Buenos Aires, 2014.

GÓMEZ, Lía y Carlos VALLINA: *Medios y escrituras críticas, Análisis y Crítica de Medios*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2022.

GRAMSCI, Antonio: *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

HARVEY, David: *Breve historia del Neoliberalismo*, Akal, Buenos Aires, 2005.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación: *Discurso de Carlos Saúl Menem ante la Asamblea Legislativa al asumir como presidente de la Nación*, 1989.

HUERGO, Jorge: *Hegemonía. Un concepto clave para comprender la comunicación*, Universidad Nacional de La Plata, 2002.

JOLY, Martine: *Introducción al análisis de la imagen*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2009.

LEVALLE, Lucas: *El proyecto neoliberal argentino durante los años '90*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016.

LÓPEZ MEDEL, Ismael: *El packaging de la música. Diseño discográfico*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires, 2009.

MARÍ, Enrique: *Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden*, en *Derecho y Psicoanálisis* (pp. 93-105), Editorial Hachette, Buenos Aires, 1987.

"Menem pidió disculpas por haber hablado de la libertad del palo", *Clarín*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1997.

"Menem y la libertad del palo", *La Nación*, 10 de septiembre de 1997.

PERROS SAPIENS: *A quién le importa. Biografía política de Patricio Rey*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2016.

PINO VILLAR, María Paula: *Reflexiones sobre las políticas culturales de la democracia neoliberal* argentina, Question, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016.

PROVITILLO, Pablo y Marisa VIGLIOTTA: *Culturas juveniles. Rock barrial y configuración de identidades*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2009.

PUJOL, Sergio: *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2007.

RAMOS, Sebastián: *A todo volumen. Historias de tapas del rock argentino*, El autor, Buenos Aires, 2015.

Redondos Subtitulados (s.f.). *Luzbelito*.

<https://redondossubtitulados.com/patriciorey/luzbelito/>

[Redondos Subtitulados]. (1997, 16 de agosto). *Histórica conferencia de prensa de Los Redondos en Olavarría* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=xWfHUiqeCEU>

[Redondos Subtitulados]. (2021, 15 de julio). *Entrevista inédita a Indio Solari (Junio de 1987) – Realizada por Tom Lupo* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=fc6FN5xSW8w>

[Redondos Subtitulados]. (2022, 24 de junio). *Entrevista inédita a Indio Solari (1985) – Primer reportaje para la TV* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=jKvqhVL4n5Y>.

ROCAMBOLE: *Arte, diseño y contracultura*, Troupe Comunicación, Buenos Aires, 2004.

ROSSO, Alfredo: “El premio mayor es la libertad”, *Página 12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1996.

SAINTOUT, Florencia: *¿Qué es la comunicación alternativa?*, Comunicación y Teorías, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2013.

SALERNO, Daniel y Malvina SILBA: *Juventud, identidad y experiencia. Las construcciones identitarias populares urbanas*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2006.

SAMPIETRO, Darío: *Los Redondos mediatizados. Una mirada hacia los etiquetamientos de la prensa*, Epistemus, Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

SECUL GIUSTI, Cristian: *Las canciones ya no son las mismas. Las líricas del rock argentino como herramienta para la lectura y escritura en el primer año de la universidad*, Investigación Joven, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2019.

SOLARI, Carlos: “El rock no es ideología”, *Cerdos y Peces*, Buenos Aires, N° 2, junio de 1983.

SOLARI, Indio: *Recuerdos que mienten un poco. Memorias en conversaciones con Marcelo Figueras*, Sudamericana, Buenos Aires, 2019.

URBINA, Neida: *El arte conceptual. Punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso*, Estética, Universidad de Los Andes, Mérida, 2002.

VERÓN, Eliseo: *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

VILA, Pablo: *Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*, Universidad del Salvador, Buenos Aires, 1985.

## ANEXO: LÍRICAS

### **Luzbelito y las sirenas**

Luzbelito sabe que su destino es de soledad  
ve también que los demás  
se dan cuentan de la risa que le da.  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que risa le da.  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que risa le da.

Un par de culos va a patear  
de los que le juran más lealtad  
y llorará en su corazón  
como un nazareno del Cuzco.  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! esa lágrima.  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! que risa le da.

### **Cruz Diablo!**

Zippo, que estaba hecho migas  
se mandó en una picada  
chistando a su mala sombra  
sin copiloto ni nada.

¡Zippo va camino del infierno cagando  
leches!  
no supo repartir sus fichas  
y su cielo ennegrece...

Nunca fue un listo de pesos  
siempre un listo de centavos.  
Su boca arde en maldiciones  
que se tragan mal.  
Se va gritando -¡cruz diablo!  
por pura cortesía.

El Himno de Tangópolis le dice  
(como al oído...)  
que sus aventuras pegan mal  
y anuncian poco

### **Fanfarria del cabrío**

En el año de la fiebre  
por descuido del Señor  
llegó el que no tiene tiempo  
el diablo más veloz  
arrastrando los pies.

La vida sin problemas es matar el  
tiempo a lo bobo  
si un dios bobeta -¡Bim bum bam!  
toca en tu roncanrol lacrimógeno.  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡esa lágrima!  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡que risa le da!

Estos ojos... ¿de quién son?  
¿de quién son mis deseos de hoy?  
¿y este insomnio de quién es?  
(Luzbelito pregunta una y otra vez...)  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! mis deseos de hoy...  
¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! mis deseos de hoy...

El tipo maduró pronto  
y se pudrió bien temprano  
un barro que asfixia esa anguila es la  
salvajada.

Si el perro manso come la bazofia y no  
dice nada  
le cuentan las costillas con un palo, a  
carcajadas.

Demasiados los moretones  
muy pocos encantamientos.  
Son tantos los cocineros que joden la  
sopa.

Su rocanrol sangra oídos  
ya que Dios le truchó el boleto.  
Zippo, una risa de mil dientes  
cargados de azufre.

Ni cuando robó el fuego  
tuvo esa rapidez.  
No vino hasta este mundo  
a caerte en gracia a vos.

Le prohibieron la manzana  
solo entonces la mordió

la manzana no importaba  
nada más la prohibición.

El cuerpo del delito  
se esconde en su corazón  
Luzbelito está creído  
que fue él que nació en Belén.

### ***Nuotatori Professionisti***

Cuando la marea los quiere tapar  
en el corazón de la noche  
pagan con promesas los nenes de oro.

¿Cómo actúan esos tipos felices?  
¿cómo brillan sus muecas festivas?  
si acarician pasteles de culo  
sanos, muy fuertes y azucarados.

Sudar no les cambia la racha, no,  
llevan el juego en la sangre  
y van descarados, lindos varoncitos de  
oro.

¡Viven temiendo despertar de sus  
sueños!  
van de vampiros de arrabal.  
¡Adidas digitales!

### ***Blues de la Libertad***

Mi amor, la libertad es fiebre  
es oración, fastidio y buena suerte  
que está invitando a zozobrar.  
Otra vulgaridad social igual  
siempre igual, todo igual, todo lo  
mismo...

Mi amor, la libertad no es fantástica  
no es tormenta mental que da el  
prestigio loco  
es mar gruesa y oscuridad  
y el chasquido que quiere proteger  
ése grito que no es todo el grito.

### ***La dicha no es una cosa alegre***

Una rumbita se armó  
una fea carajada  
incombustible no sos  
¿cómo bancás ese infierno?

Demonio de lengua de oro  
(Dios es tan poco cortés)  
llegó y pateó la Caja de los Truenos y  
sonrió...

Pepsi inyectable y... ¡dame más, dame  
más! ¡qué milagroso día el de hoy!

Retiran mientras van ganando,  
ésa es su dulce macumba  
para nenas que llevan mantón de  
martirio.

Esos nenes con superpoderes  
hoy se trenzan en juego espartano  
como lenguas de fuego que arrasan  
a su paso todo lo que pueden.

Le hacen precio a los buenos amigos  
por un par de tatuajes masocas,  
y pagan con promesas los nenes de  
oro.

Mi amor, la libertad es fanática  
ha visto tanto hermano muerto  
tanto amigo enloquecido  
que ya no puede soportar  
la pendejada de que todo es igual  
siempre igual, todo igual todo lo  
mismo...

Mi amor, la libertad es fiebre  
es oración, fastidio y buena suerte  
que está invitando a zozobrar.  
Otra vulgaridad social igual  
siempre igual, todo igual, todo lo  
mismo...

soñás la hoguera donde siempre sos la  
leña.

¿Cuánto tiempo más vas a estar  
esclavizado así, refugiado en tu  
soledad?  
Estás hundido a fondo  
a fondo...

Estás tomando de más  
y estás tolerando todo  
lastimas tu corazón  
porque ella te ha abandonado.  
Quedaste mordiendo el aire,  
solo y sin dolor.

¿Cuánto tiempo más vas a estar  
esclavizado así, refugiado en tu  
soledad?  
¡con tu tortura de TV  
siempre así!

La mujercita que amas  
ésa suave flor judoka  
la va de maga zulú  
y combina tus venenos  
haciéndose la ingeniosa, odiosa,  
siempre fiel.

### **Rock yugular**

Dame... dame tu vida,  
dame y tendrás mi piedad,  
dame la sed de tus ojos acorazados  
y dame tu insolencia también.

Rara vez esta vida tiene sentido, amor  
y así ves que hasta mi sombra brilla  
en esta ciudad.

Caen, caen al fin, caen los disfraces  
caen desnudándote  
mientras unos fantasmas, fieles amigos  
ríen de vos y se roban tu fe.

Vas copiando tu herida sobre un  
pañuelo rojo  
y ya sabés que jugando al borrego te  
van a carnear.

¿Cuánto tiempo más vas a estar  
esclavizado así, refugiado en tu  
soledad?  
Estás hundido a fondo  
a fondo...

Mientras la vida se va  
¡ay! mientras la vida pasa  
sin darte cuenta, ahí estás  
con tu cara de colgado.  
Tu ángel guardián es, de todos,  
el más tonto que hay.

¿Cuánto tiempo más vas a estar  
esclavizado así, refugiado en tu  
soledad?  
¡con tu tortura de TV  
siempre así!

¡siempre así!

Tenes la mejor mano  
para sellar tus labios.

Tenes la mejor mano  
para sellar tus labios.

Risas en el taller del diablo  
trampas para tu soñar  
no vas a ser esclava del paraíso  
vas a bailar en un rock yugular.

Te ves en el pequeño espejo del  
mundo de hoy  
y no querés que la lima del tiempo lo  
muerda otra vez.

Dame, amor... dame tu vida  
dame y tendrás mi piedad,  
dame la sed de tus ojos acorazados  
y dame, mi amor, tu insolencia también.

Rara vez esta vida tiene sentido, amor  
y así ves que hasta mi sombra brilla  
en esta ciudad.

### ***Juguetes perdidos***

Banderas en tu corazón  
¡yo quiero verlas!  
ondeando luzca el sol o no.  
¡Banderas rojas! ¡Banderas negras!  
de lienzo blanco en tu corazón.

Perfume al filo del dolor  
así, invisible  
licor venéreo del amor  
que está en las pieles  
sedas de sedas  
que guarda nombres en tu corazón.

Son pájaros de la noche  
que oímos cantar y nunca vemos.  
Cuando el granizo golpeó  
la campana sonó  
despertó sus tristezas, atronando sus  
nidos.

Esperando allí nomás  
en el camino  
la Bella Señora está desencarnada.  
Cuando la noche es más oscura  
se viene el día en tu corazón.

Estás cambiando más que yo  
¡Yira! ¡Yira! ¡Yira!  
asusta un poco verte así  
¡Yira! ¡Yira! ¡Yira!  
Cuanto más alto trepa el monito  
(¡así es la vida!) ¡el culo más se le ve!

Yo sé que no puedo darte  
algo más que un par de promesas...

### ***Mariposa Pontiac – Rock del País***

Ven a mi casa suburbana  
me obsesiona tu prisión.

Ven a mi casa suburbana  
me obsesiona tu prisión.

¡Ay! mariposa Pontiac que va a ser de  
mí -juh!  
sin tus caricias, nena  
¡que va a ser de mí!

¡Ay! mariposa Pontiac que va a ser de  
mí -juh!

¡no!  
tics de la revolución  
implacable rocanrol  
y un par de sienes ardientes  
que son todo el tesoro.

¡Tan veloces son!  
como borrones (así, veloces)  
hundiendo el acelerador.  
Atragantados por los licores  
soplado brasas en tu corazón.

Vas a robarle el gorro al diablo, así  
adorándolo como quiere él,  
engañándolo  
sin tus banderas  
sedas de sedas  
que guardan nombres en tu corazón.

Este asunto está ahora y para siempre  
en tus manos, nene

oh – oh – oh –  
oh – oh – oh –  
oh – oh – oh –

Por primera vez vas a robar algo más  
que puta guita

Cuando la noche es más oscura  
se viene el día en tu corazón.

Sin ese diablo que mea en todas partes  
y en ningún lado hace espuma.

sin tus caricias, nena  
¡que va a ser de mí!

Ven a mi casa suburbana  
me obsesiona tu prisión.

Ven a mi casa suburbana  
me obsesiona tu prisión.

¡Ay! mariposa Pontiac que va a ser de  
mí -juh!  
sin tus caricias, nena  
¡que va a ser de mí!

¡Ay! mariposa Pontiac que va a ser de  
mí -¡uh!  
sin tus caricias, nena  
¡que va a ser de mí!

\*\*\*\*\*

Me vine a ver un recital de rocanrol del  
país  
y miren toda la cacona que juntaron  
aquí  
¡será que pueden calentarnos el pavito  
aún más  
para gastarlo!

Verte feliz no es nada  
es sólo un rocanrol del país  
verte feliz no es nada  
es todo lo que hacemos por ti.

Tuve temprano entre mis manos mi  
boleto  
y oí que en el ensayo ya chingaba  
nuestra onda y pensé  
“con la lechuza que circula ya no se  
puede más”  
¡para gastarla!

Verte feliz no es nada  
es sólo un rocanrol del país  
verte feliz no es nada  
es todo lo que hacemos por ti



