



NUNCA MAS

OKTUBRE

Si tienes voz,



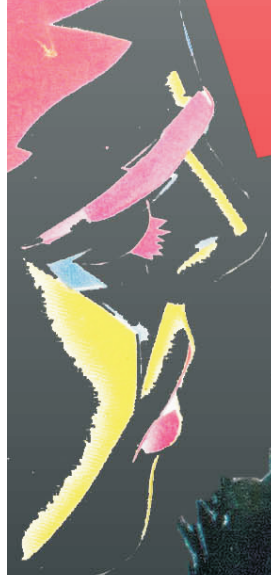
DESAPARECIDOS
tienes palabras

Análisis discursivo
de las líricas
del rock argentino
en la "primavera democrática"
(1983 - 1986)

Federico Rodríguez Lemos
Cristian Secul Giusti



PAR
Soda





Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Licenciatura en Comunicación Social

Tesis de Grado

Si tienes VOZ, tienes palabras

**Análisis discursivo de las líricas del rock argentino
en la “primavera democrática”
(1983 - 1986)**

Autores:

**Federico Rodríguez Lemos
Cristian Secul Giusti**

Directora:

Susana Souilla

Agosto, 2011

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Agosto de 2011

Estimados miembros del
Consejo Académico
S / D

Tengo el agrado de dirigirme a ustedes a los efectos de dejar constancia de que los alumnos Cristian Secul Giusti y Federico Rodríguez Lemos han concluido su tesis de licenciatura bajo mi dirección.

En el trabajo “Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983-1986)”, los tesistas han elaborado un cuidadoso análisis de letras de rock a partir de las herramientas teórico metodológicas del análisis del discurso y han consultado una extensa bibliografía no sólo de análisis discursivo sino también de las ciencias sociales en general.

Considero pertinente destacar que durante todo el proceso de investigación y escritura de la tesis, los alumnos Secul Giusti y Rodríguez Lemos han demostrado responsabilidad, entusiasmo, curiosidad y una gran disposición para revisar su producción, corregir diversos aspectos formales y de contenido y proponer ideas creativas e interesantes. Estas cualidades y actitudes les han permitido experimentar un proceso de crecimiento en sus habilidades analíticas y reflexivas.

Sin otro particular, saludo a ustedes atentamente

Prof. Susana Souilla
DNI.: 14723733

Datos de los autores

Rodríguez Lemos, Federico

Legajo: 14291/5

Hernandarias 2627

(Florencio Varela)

Tel: 011-4223-1459

fede_srl@hotmail.com

Sede Edificio del Bosque

(La Plata)

Secul Giusti, Cristian

Legajo 14177/4

Avenida Dardo Rocha N° 918

(Berazategui)

Tel: 011-4226-8856

cristiansecul@gmail.com

Sede Edificio del Bosque

(La Plata)

Agradecimientos

A nuestra directora, Susana Souilla, por su paciencia y apoyo en todo este recorrido.

A nuestras familias por acompañarnos durante todo el transcurso de nuestra carrera.

A Tatiana Vergini por el arte de tapa y a Cintia Escobar por las ilustraciones del anexo.

A todos aquellos que con sus comentarios e ideas contribuyeron con este trabajo de graduación académica.

Y a los artistas del rock argentino por hacer nuestra vida más libre y placentera en este mundo.

Resumen

La tesis “Si tienes voz, tienes palabras” analiza discursivamente la situación social y cultural argentina desde la lírica del rock argentino durante los tres primeros años de la recuperación democrática (1983-1986). A partir de ello, el trabajo estudia las huellas contextuales y discursivas presentes en las letras de los discos “Clics Modernos (1983)” de Charly García, “Soda Stereo (1984)” de Soda Stereo, “Locura (1985)” de Virus y “Oktubre (1986)” de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota.

Las obras de estos artistas poseen miradas estéticamente distintas respecto de los acontecimientos de nuestro país y ponen el foco de su atención en sitios de crítica y enunciaciones diversas. Las líricas describen desde prácticas culturales y hábitos de época hasta generalidades políticas que manifiestan los desafíos de vivir en libertad y en democracia. De este modo, se observa que las letras presentan recurrencias lingüísticas que están en relación con intencionalidades y modos de pensar, criticar, interpelar e interpretar la sociedad en tiempos de la “primavera democrática” de la década del ochenta.

Palabras Clave:

Análisis del discurso, Estudios culturales, Rock argentino, Posmodernidad

Programa de investigación en el que se enmarca el trabajo

El tema de este trabajo se enmarca dentro del programa “Comunicación, prácticas socioculturales y subjetividad”¹, puesto que incumbe un análisis de los discursos de las líricas de un fenómeno social como el rock argentino. En este aspecto, las letras que fueron producidas en el período 1983-1986 y que aparecen en los discos “Clics Modernos”, “Soda Stereo”, “Locura” y “Oktubre” actúan como el cuerpo de estudio esencial de nuestro trabajo.

El Análisis del Discurso nos servirá para tratar los conceptos de comunicación y cultura de un modo conjunto y nos permitirá entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra (oral y escrita) forma parte de las actividades de la vida. En efecto, el análisis discursivo nos valdrá para dar una explicación sociológica del uso del lenguaje, puesto que su interés está puesto en la ideología, las relaciones sociales y las relaciones entre el texto y el contexto.

¹ Director: Adriana Archenti; Co-Director: Flavio Peresson

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción ----- | 9 |
| Estado del arte | |
| Marco teórico-metodológico ----- | 25 |
| Análisis del discurso | |
| Categorías analíticas | |
| Estudios culturales | |
| Marco contextual ----- | 41 |
| Situación social y cultural del período 1983-1986 | |
| Sobre el rock argentino (1983-1986) | |
| Breve información de los discos seleccionados | |
| Capítulo I | |
| El retorno a la democracia desde las líricas de rock argentino ----- | 60 |
| Alusiones a la dictadura | |
| El baile, un espacio de transformación | |
| Valoración del rock activo en la sociedad | |
| Capítulo II | |
| La presencia del sexo y el erotismo ----- | 96 |
| La reivindicación del cuerpo y el placer | |
| Hacia nuevas representaciones de los géneros | |
| Capítulo III | |
| Referencias a las drogas y estimulantes ----- | 122 |
| El lugar de la experiencia | |
| Cocaína, euforia y después | |
| Capítulo IV: | |
| Aspectos posmodernos: <i>Acerca del tiempo y la televisión</i> ----- | 135 |
| La incidencia masiva de los medios de comunicación en la sociedad | |
| Características posmodernas de la experiencia de la temporalidad | |
| Capítulo V | |
| La autorreferencia del rock ----- | 158 |
| Sobre rupturas y nociones de recambio | |
| El diálogo del rock | |
| Capítulo VI | |
| Conclusión ----- | 180 |

Bibliografía -----186

Anexos -----195
Letras seleccionadas
Entrevistas

Introducción

El rock es un fenómeno cultural complejo que representa todo un compendio de experiencias que exceden lo meramente musical y lírico. Es una práctica contracultural de identificación juvenil que se muestra rebelde, se entiende contestataria, y que sienta sus bases en la provocación y en la transgresión. Fundamentalmente, el rock se opone a las formas culturales convencionales (estilos de vida, vínculos sociales o tradiciones) y propone su particular mirada sobre hechos y costumbres de la sociedad en general. Desde ese lugar se vincula fuertemente con un inicio rupturista, conmovedor y de vertiente gradualmente contracultural. A más de cincuenta años de su nacimiento, continúa siendo un fenómeno que se retroalimenta a partir de debates, complejidades y expresiones que diagraman estéticas y modos de concebir la contracultura. En este sentido, convergen en él distintas perspectivas que lo postulan como un modelo artístico que pone en acción un estado de incomodidad y de reconfiguración identitaria dentro de la industria cultural. Es decir que plantea una tensión constante con las reglas del sistema y se constituye a partir de la crítica y el desafío. Como apunta César Albornoz, el rock es tanto un fenómeno social y cultural como musical:

La música es el soporte sobre el cual se sustenta una serie de contenidos, no necesariamente musicales, inicialmente ligados a la juventud pero luego liberados de ella, que ha constituido un magno conjunto de variables que no cabían dentro de lo "reconocido", que se planteaba como marginal o "indigno", y que con el tiempo se transformó en componente fundamental del nuevo orden de cosas vividos desde la primera mitad del siglo XX en adelante. Es así como muchos de los hitos en la historia del rock han sido el reflejo o el contenido de características de la historia contemporánea, que como tales son capaces de ser abarcados por múltiples disciplinas, y por ende ser el rock comprendido a cabalidad a través justamente de esos estudios (Albornoz, 2002: 7).

El rock se fundó a partir de la hibridez constitutiva del folk, el blues y el jazz, y su origen debe buscarse en el "rock and roll" surgido en los Estados Unidos de la década del cincuenta. Sin embargo, fue hacia la década del sesenta que el rock incorporó elementos contraculturales o anti-convencionales, y empezó a exportar su ideario a otros sitios. Por ejemplo, Gran Bretaña fue uno de los lugares en los que más se asentó el espíritu rebelde y estilístico del rock. Con los Beatles y los Rolling Stones como exponentes ineludibles, el fenómeno del rock incidió fuertemente en la cultura mundial

y fomentó ejes de identificación y liberación en las nuevas generaciones. Como afirma Alfredo Beltrán Fuentes, este nuevo escenario dio lugar a la experimentación con drogas alucinógenas, actividades no ordinarias y a la creación del emblemático movimiento hippie estadounidense:

Es evidente también que las ideologías de los hippies y del rock son casi idénticas (...) Entre las ideas o características que lo define citemos: pacifismo, apoliticidad, rechazo a la vida automatizada, desprecio por el trabajo rutinario, rechazo a la sociedad de consumo y los valores establecidos, vivir el hoy despreocupándose por el futuro, consumir drogas... (Beltrán Fuentes, 1989: 9)

Desde un principio, las líricas de rock se erigieron como una parte esencial de la idiosincrasia de este fenómeno, y a partir de ellas, compuso sus visiones del mundo. En las letras (y en los ritmos propios del rock) los artistas representan un discurso que intenta en todo momento, visualizar y denunciar mecanismos represivos de control y de autocontrol de las sociedades. En sus comienzos, las letras del rock se caracterizaron por ubicar al joven como un actor que cuestionaba los tradicionalismos y, asimismo, evocaba los estereotipos del adolescente norteamericano de los años cincuenta: blue jeans, zapatos de gamuza, automóviles, romance y baile¹. Pero fue a partir de mediados de los años sesenta que las líricas comenzaron a construir modos discursivos para problematizar la realidad: “Del horizonte restringido y privado, cotidiano, del teen-ager y de sus problemas personales, se pasa lentamente al horizonte más amplio del joven que se asoma a la realidad social” (Maffi, 1975: 304). Comenzaron así a aparecer influencias surrealistas y, sobre todo, atribuciones de la literatura “Beat” (Jack Kerouak, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Allan Ginsberg), que tanto Bob Dylan como Los Beatles supieron capitalizar en formato de canciones. Mientras que el norteamericano centralizaba la importancia política de las letras, los británicos planteaban una estética musical inusual y elaborada.

¹ Uno de los ejemplos más acabados de la etapa mencionada es la canción “Tutti Frutti” (1955) de Little Richard, aquí uno de los fragmentos de la composición: “*I got a gal named Sue/She knows just what to do/I got a gal named Sue/She knows just what to do/She bop the the East/She bop to the West/But She’s the girl that I love best (“Tengo una chica llamada Sue/Ella sabe muy bien lo que hace/Tengo una chica llamada Sue/Ella sabe muy bien lo que hace/Ella baila en el Este/Ella baila en el oeste/Pero ella es la chica a quien más amo”)*).

El rock argentino, por su parte, se inició en este contexto y lo hizo a partir de tres hechos fundamentales: el primero de ellos fue la grabación del disco debut de Los Gatos Salvajes (1965); el segundo se debió al lanzamiento del simple “No Finjas más/Rebelde” de los Beatniks (1966); y el último se vinculó con la edición del sencillo “Ayer nomás/La Balsa” de Los Gatos (1967)². Estos eventos significaron los puntos de partida elementales para producir un rock cantado en castellano que trascendió el mero deseo para convertirse en una identidad reconocida a lo largo de toda Latinoamérica.

El rock nacional se diferenció de su predecesor anglosajón por su nacimiento en un contexto de democracia restringida y su posterior crecimiento a la sombra de la dictadura de Juan Carlos Onganía. Por lo tanto, se desarrolló a partir de la construcción de espacios de libertad donde no los había, puesto que con el transcurso de los años mantuvo como premisa fundamental la búsqueda de libertad en todos y cada uno de los ámbitos que se les fueron negados. En efecto, entre 1966 y 1975, las líricas de los artistas del movimiento (Litto Nebbia, Tanguito, Javier Martínez, Luis Alberto Spinetta o Charly García, entre otros) se consagraron en consonancia con un “nivel de agitación y participación política de los sectores juveniles sin precedentes en la historia” (Alabarces, 1993: 92). Como apunta Sergio Pujol, la zona de rock se asentó sobre una serie larga de impugnaciones, por ejemplo:

Contra la escuela como extensión de la educación patriótica (“Ayer nomás”); contra el mundo dado e impermeable al cambio (“La Balsa”); contra la moral sexual burguesa (“Muchacha ojos de papel” y más tarde “Catalina Bahía”); contra la metodología del accionar policial (“Blues de la amenaza nocturna”, “Apremios ilegales” y “Botas Locas”), y así sucesivamente (Pujol, 2002: 168).

El rock argentino creó un prolífico período contracultural en el que se pulieron líricas y sonidos, y desplegó una trama social, formada por audiciones de radio, prácticas aledañas o emparentadas con los recitales (artesanías, vestimenta, pelo largo) y algunas revistas de orientación rockera (Pujol, 2002: 171). Asimismo, en esta etapa se produjeron obras que quedaron, históricamente, en la memoria colectiva del

² Este sencillo se editó el 3 de julio de 1967 y significó un éxito extraordinario. La Balsa vendió más de 250.000 copias y significó un éxito extraordinario, sobre todo si se la compara con las ventas de Rebelde de los Beatniks, antecesor directo que no superó los 600 discos vendidos. Asimismo, Pablo Alabarces, el rock cantado en castellano tiene dos tipos de fundaciones. La primera, en 1962, con el Club del Clan (programa televisivo juvenil de la década) y la segunda, tres años después, tras la grabación del disco Los Gatos Salvajes (representantes de una veta más contracultural).

movimiento rock y la cultura de nuestro país, como por ejemplo, *Los Gatos* (1967), *Almendra* (1969), *Manal* (1970), *Pappo's Blues Vol. I* (1971), *Desatormentándonos* (1972) de Pescado Rabioso, *Vida* (1972) de Sui Generis, *Artaud* (1973) de Pescado Rabioso, *Muerte en la Catedral* (1973) de Litto Nebbia, *Brumas* (1974) de Aquelarre y *Durazno Sangrando* (1975) de Invisible, entre otras.

Tras el golpe de Estado de 1976, el rock argentino se convirtió en unos de los pocos espacios de disidencia contra el régimen militar. A pesar de ello, las líricas no plantearon una crítica feroz del aparato represivo de la dictadura, sino que buscaron configurar un espacio de identificación, más proclive a la integración y a la resistencia en términos menos directos. Fue en estos años de terror y muerte que los exponentes comenzaron a autodefinirse como partícipes del “rock nacional”, alejándose, de esta manera, de la llamada “música progresiva”:

En este contexto el rock nacional se constituyó en el imaginario de muchos jóvenes en uno de los pocos movimientos que se opuso a la dictadura miliar, al sostener simbólicamente una identidad que fue duramente reprimida por la dictadura: la identidad joven. En este gradual proceso de masificación el rock fue progresivamente siendo identificado como la música que representaba al conjunto de los jóvenes urbanos (Semán y Vila: 1999: 237).

El fin de la dictadura produjo la bisagra más importante para el movimiento argentino. Si bien su difusión había dejado de ser estigmatizada desde la guerra de Malvinas, el nuevo proceso democrático produjo una serie de transformaciones en toda la cultura argentina. Aparecieron bandas que, entre otros objetivos, proponían una diversidad de temáticas en las composiciones y buscaban la integración a un circuito comercial más amplio. Así, la recuperación de las instituciones democráticas permitió una mayor expresión y un rechazo general de las formas autoritarias.

En consecuencia, analizaremos discursivamente las letras de cuatro discos del rock argentino editados en dicho recorte contextual: *Clics Modernos* (1983) de Charly García, *Soda Stereo* (1984) de Soda Stereo, *Locura* (1985) de Virus y *Oktubre* (1986) de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota. Mientras que *Clics Modernos* transita el fin de la dictadura y la reinstalación de la democracia, *Soda Stereo*, *Locura* y *Oktubre* proporcionan perspectivas y miradas elaboradas en la etapa denominada “primavera democrática”. A partir de ello, consideramos que la etapa comprendida entre los años 1983 y 1986 constituye un período signado por la satisfacción del reencuentro con las

libertades individuales indispensables y la frustración posterior, debido a las problemáticas que los nuevos dirigentes de la democracia no supieron o no pudieron resolver. Por consiguiente, consideramos el año 1986 como un momento de cierre de la etapa primaveral de la democracia (y del gobierno de Raúl Alfonsín) que, como señala Pablo Alabarces, simboliza un quiebre de expectativas luego del emblemático Juicio a las Juntas de 1985 y del fracaso de los planes económicos como solución del estancamiento del país:

El período alfonsinista termina por desplazar definitivamente las instituciones políticas como entidades legítimas para el imaginario juvenil. Creo que el momento clave se sitúa entre las sanciones de las leyes de punto final y de obediencia debida (1986-1987): si la crisis económica y la ECONOMÍA DE GUERRA significan un sacudón, la claudicación de la clase política frente a las presiones de grupos que los jóvenes no dudan en calificar como genocidas resuelve definitivamente la relación. Las expectativas y deseos juveniles trasladan su voto de confianza, para reafirmárselo a quienes nunca se lo han quitado: a ellos mismos (Alabarces, 1993: 93-94)

Asimismo, creemos que la inclusión de las leyes de Punto Final y Obediencia debida en el orden jurídico argentino significó una herida abierta difícil de soportar para el estado de derecho y puso en crisis la esperanza de la democracia. Al respecto, Inés González Bombal señala:

Analizando encuestas de opinión pública en aquel entonces vislumbrábamos ya signos de un cambio de época, quedaba atrás el clima cultural de la transición, se imponía el debilitamiento de la creencia en la fuerza de la ley y el reconocimiento a los poderes de hecho. Esto es, la opinión pública mayoritaria comenzaba a manejarse con dos evidencias: todos los militares que habían violado los derechos humanos eran responsables de sus actos, pero el entusiasmo por la justicia de comienzos de los ochenta iba siendo reemplazado por cierta cuota de realismo y apreciación táctica respecto a la amenaza latente de conflictos entre el poder civil y las Fuerzas Armadas (González Bombal, en Palermo y Novaro, Coord., 2004: 128-129)

Las líricas de los álbumes seleccionados poseen miradas estéticamente distintas respecto de los acontecimientos del país. Sus letras transcurren, en la mayoría de los casos, como sucesiones de imágenes fragmentarias, que se yuxtaponen, y en otros momentos se presentan como crónicas que tematizan la situación de opresión y libertad

en un contexto de recuperación democrática. El análisis de estos discursos nos posibilita indagar la reciprocidad existente entre las líricas y el contexto social, cultural, político y económico en el que fueron elaboradas. Asimismo, también nos permite interpretar reflexivamente las posibles intencionalidades que guiaron la composición de las letras y nos provee de herramientas para reconocer algunos rasgos específicos de las líricas del rock argentino de la democracia. Sin embargo, vale aclarar que no haremos hincapié en los componentes poéticos (metafóricos y simbólicos) de las letras, sino que sólo los tendremos en cuenta en función de la pregunta esencial del trabajo que consiste en establecer cuál es la construcción discursiva de la realidad social que proponen las letras de los álbumes “Clics Modernos”, “Soda Stereo”, “Locura” y “Oktubre” en los tres primeros años del retorno de la democracia (1983-1986).

A partir de este interrogante, planteamos una nueva manera de ver el rock de los ochenta, puesto que siempre se lo consideró vinculado a la frivolidad y a la diversión, que, supuestamente, se ocupó de vaciar de contenido las virtudes contraculturales y auténticas del movimiento rock argentino. La hipótesis de nuestra investigación consiste en que durante la llamada “primavera democrática”, el rock nacional se transformó en una usina cultural y creativa que logró construir espacios de rebeldía y libertad a través de la transgresión de los formatos establecidos, empleando la ironía, la ambigüedad y la autorreferencia, entre otras estrategias. Por tanto, las letras que integran los álbumes construyen una sociedad que tematiza y problematiza la cuestión de la “libertad”, pensada a partir de la individualidad, la sexualidad, la ambigüedad o la cotidianeidad.

De acuerdo con esto, creemos que el análisis de estas letras de rock constituye un gran aporte para el campo de la comunicación porque nos permitirá avanzar en la comprensión de los intereses de la sociedad de entonces, principalmente de los jóvenes, quienes empezaban a proponer ciertas emancipaciones, autonomías y buscaban alejarse de las formas represivas de otras épocas (políticas, sexuales, familiares, entre otras). Del mismo modo, pensamos que hablar de rock es hablar de la propia identidad, puesto que permite volver a escuchar aquellas canciones que hemos disfrutado en distintos momentos de nuestra vida y pensarlas ahora desde los saberes que hemos podido construir en nuestra carrera.

Estado del arte

Para realizar el estado del arte de este trabajo decidimos tomar tres tesis de investigación de esta casa de estudios, un artículo científico-académico y dos libros de reflexiones sobre el rock argentino. El criterio de selección se realizó de acuerdo con los conceptos y abordajes metodológicos que presentaron tales producciones. Por un lado, agrupamos el artículo académico y la obra reflexiva, y por otro, las Tesis de Grado de nuestra facultad. Por consiguiente, las producciones que vamos a reseñar son las siguientes:

- Entre gatos y violadores, el rock nacional en la cultura argentina³
- Rockología, documentos de los '80⁴
- El rock argentino como generador de espacios de resistencia⁵
- El rock nacional como documento histórico (1966-1989)⁶
- Rock del país, Una mirada de la cultura juvenil argentina en los ochenta⁷
- “El noticiero del rock”. León Gieco y el imaginario social argentino (1982-2001)⁸.

³ Alabarces, Pablo, Colihue, Buenos Aires, 1993.

⁴ Berti, Eduardo, Beas Ediciones, Buenos Aires, 1994.

⁵ Correa, Gabriel, en “Huellas”, Revista de Artes y Diseño. Año 2002, N° 2 p. 40-54

⁶ Alcalá, Alejandra y Almaza, Natalia. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Abril 2006.

⁷ Martínez, Alcira y Cantelli, Leandro. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Agosto 2009.

⁸ Abot, Marcos, Campolongo, Pablo y Suredan, María Jorgelina. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, noviembre 2006.

Entre gatos y violadores, el rock nacional en la cultura argentina es un libro escrito por Pablo Alabarces que propone pensar el rock desde una dimensión cultural e identitaria. De este modo, el autor se preocupa por poner en crisis la historiografía oficial del rock argentino y, desde un primer momento, complejiza el mítico origen del movimiento. Para el autor, el rock nacional exige hablar de las culturas juveniles y urbanas de los últimos cuarenta años, puesto que, en su extensión y definición global, es un fenómeno que aborda formaciones y prácticas de vida.

Alabarces señala que el rock argentino se creó a partir de dos fundaciones. Por un lado, se encuentra la vertiente ignorada y hasta desconocida por muchos exponentes del movimiento, y por otro, la etapa que se relaciona con un evento memorable y de connotación contracultural. Mientras que la primera se ligó a las canciones de rock and roll traducidas en castellano, mercantilizadas y complacientes (como las producidas por los Teen Pops de México y el Club del Clan de Argentina), la segunda se fundó hacia 1965 (cuando Los Gatos Salvajes entraron a grabar su primer simple) y se configuró a partir de la aparición de La Balsa en 1967. Este segundo acontecimiento se armó contra el Club del Clan y su comercialización. No obstante, también propuso una paradoja constitutiva:

Si la bibliografía acuerda en que la grabación de La balsa es fundacional, que esas 250.000 copias vendidas instalan definitivamente a esa OTRA COSA en el espacio público, no se puede olvidar que estamos nombrando un fenómeno industrial (Alabarces, 1993: 45).

Desde esta postura desafiante y hasta provocadora, el autor traza un trabajo desmitificador, pero también reivindicativo. En principio destaca que hablar del rock es un acto de placer, de cariño y que, en definitiva, sirve para hablar de las propias experiencias de las personas. Sin embargo, ofrece una postura crítica y reflexiva sobre su vertiente argentina. Resalta los aspectos apolíticos de sus inicios, la situación del rock durante el terrorismo de Estado y cómo sus prácticas contraculturales fueron cambiando tras la llegada de la democracia. En este sentido, brinda nociones acerca de la censura, las formas metafóricas de escribir las letras, las críticas del movimiento a la música disco y el denominado “boom” del rock nacional luego del conflicto de Malvinas.

Asimismo, Alabarces ofrece distintas líneas de fuga que exponen, de una manera explicativa, los cambios del movimiento y las nuevas expresiones que convergieron en el seno de su historia. Sobre todo resalta los múltiples factores que integraron al rock nacional de la democracia (la etapa que nos compete en nuestro trabajo): entre otras cosas, da cuenta de la incidencia del mercado en los trabajos del rock argentino (grupos nuevos, ampliación de circuitos publicitarios, masividad, acceso a la industria discográfica); señala la combinación de subgéneros (se habla de New Wave, Ska, Reggae, Jazz Rock, Tecno, etc...); y subraya los enfrentamientos que existieron entre los viejos exponentes y los nuevos artistas del underground.

Sumado a estas transformaciones, el autor se centra, por último, en la eficacia identitaria del rock nacional. Para ello, se pregunta las razones y esboza una serie de respuestas complementarias: el rock argentino nació en un contexto post-peronista, entre el auge de la urbanidad, la tecnología⁹ y la inestabilidad institucional. En este sentido, parte de la juventud argentina se identificó con las letras y la estética del rock nacional a causa de su continua interpelación hacia el mundo de los adultos, entre otras cuestiones. En consecuencia, el rock se conformó dentro de un universo de cambio perpetuo, en el que las identidades juveniles se constituyeron así mismas y a su entorno.

Rockología, documentos de los '80, es un trabajo escrito por el periodista Eduardo Berti que pone en cuestión la situación del rock durante la década del ochenta. Para ello toma como punto de partida la Guerra de Malvinas y organiza los capítulos por tópicos que dan cuenta de las transformaciones sufridas dentro y fuera del rock argentino (y también mundial).

El libro hace hincapié en el auge del rock-pop como nueva forma de expresión musical dentro del movimiento de rock nacional, destacando las marcadas influencias del punk (género de ruptura por excelencia), new wave y hasta de los componentes bailables de la música disco (antes denostada por los líderes del rock vernáculo). También se destaca el incremento de producción que tuvieron los discos en la década del '80, sobre todo durante la etapa de transición democrática (1982/1983). Asimismo, el autor reflexiona sobre el estilo fragmentario de las líricas de las bandas que emergieron luego del conflicto de Malvinas (Los Twist, Soda Stereo, Viudas e Hijas de

⁹ Entendiendo que los instrumentos eléctricos son productos del capitalismo industrial y se transforman en armas simbólicas que enfrentan al sistema.

Roque Enroll) y resalta las transformaciones artísticas que presentaron los baluartes del movimiento (Charly García y Luis Alberto Spinetta, principalmente). De este modo se comparan los aspectos metafóricos de otras épocas (perseguidas por la censura y las distintas dictaduras del país) y los giros líricos que aparecieron a finales del régimen militar, menos predispuestos a contar historias a modo de cuento y más cercanos a las frases breves y rupturistas.

De acuerdo a lo revelado por el sociólogo Simon Firth, Berti establece cinco modos de concebir la cultura rock:

- se la subraya como una expresión adolescente, cercana al folk y las introspecciones personales;
- se la asocia a la contracultura de los sesenta;
- se la vincula a una forma artística (los discos son pensados como obras de arte y como objetos culturales de suma importancia);
- se la concibe bajo una estética de masas, tomando como referencia las reflexiones de la Teoría Crítica (Theodor Adorno y Max Horkheimer);
- Se la piensa desde la cultura de masas, pero teniendo en cuenta las teorías delineadas en la Escuela de Birmingham y la relación del rock con la sociedad de consumo.

A partir de estos apartados, el autor sostiene que durante la década del ochenta se observó una intromisión muy fuerte del mercado y el negocio en el mundo del rock. En el caso argentino, se exhibió una proliferación de sponsors y festivales que dieron cuenta de la rentabilidad del movimiento. Esto último también se vinculó con la exportación de las bandas argentinas a los países limítrofes, en un principio, y a toda América Latina o España hacia finales de la década, siendo Soda Stereo un referente indiscutido del rock argentino en el exterior.

El rock de los ochenta se vinculó fuertemente con una noción democrática y forjó una relación inédita con la política. Para ejemplificar, Berti brinda dos aspectos interesantes: por un lado destaca la decisión de Charly García de firmar solicitudes a favor de la campaña de Raúl Alfonsín en 1983 y, por otro, la participación de Man Ray o los Ratonés Paranoicos en los actos electorales del radical Eduardo Angeloz (candidato presidencial de 1989)..

Por cierto, Rockología es un libro de lectura necesaria para aquellos que quieren apreciar las transformaciones artísticas y sociales que vivenció el rock argentino en un escenario inédito que condensaba libertad y satisfacción. Es un trabajo fundamental

para entender los procesos que se realizaron en el rock de la década del ochenta. De hecho, las entrevistas que integran la obra son esclarecedoras y brindan discusiones y detalles de época que contribuyen a la construcción del contexto que abarcan las líricas que analizamos en esta tesis.

“El rock argentino como generador de espacios de resistencia” es un artículo de Gabriel Correa que explora distintos aspectos de la historia del rock argentino y rastrea características que configuran las producciones artísticas del movimiento como verdaderos “espacios de resistencia”. En este sentido, los “espacios de resistencia” se piensan como lugares artísticos y estéticos que proporcionan algún tipo de respuesta o vía de canalización a las presiones que ejerce el hábitat local de lo cotidiano (Correa, 2002: 40). La resistencia consiste en enfrentarse (en términos artísticos y líricos) a un poder representado por una persona, una institución o un sistema de relaciones que busca normalizar, disciplinar y hasta anular al otro.

En consecuencia, el autor sostiene que una canción es un “espacio de resistencia” que refleja pulsiones y se identifica con lo otro que no se quiere ser ni ver. Sumado a esto, señala que las décadas del setenta y del ochenta marcaron una diferencia semántica interesante: mientras que durante los setenta se hablaba de rock a secas, durante la de los ochenta empezó a circular fuertemente el concepto de “rock nacional”, sobre todo después de la Guerra de Malvinas.

Correa también presenta de una manera particular la etapa que transcurrió entre la retirada dictatorial y la “primavera democrática”. Por consiguiente, el nuevo modo de vivir y de hacer música en democracia trajo consigo un cimbronazo que desdibujó aquella visión de comunión ideológica de las etapas dictatoriales. Al respecto, el autor señala que la reconfiguración de la idea de “baile/entretenimiento” del rock and roll de los cincuenta le permitió al rock argentino de los ochenta entrar en las discotecas resignificando viejas costumbres. A raíz de ello, trae a la luz una declaración de Charly García que sirve de ejemplo para demostrar la situación de época:

El mundo ya no está preguntándose tanto adónde voy, quién soy, y estos chicos (las nuevas generaciones) no tuvieron acceso a nada que los ubicara en cierto autocuestionamiento o en cuestionar a la sociedad. Todo eso nos pasó a nosotros (...) ¿Si me parece positivo que nadie se pregunte nada?.. No, pero tampoco es positivo endilgar los cuestionamientos propios a quien no los necesita (...) Así tampoco me gusta ver a un tipo de 45 años dando su visión del

mundo en el cual yo estoy excluido o donde yo soy su enemigo. No es bueno repetir esa historia (Correa, 2002: 46-47)

Por último, Correa destaca que las letras de rock no son poesía y como argumento sostiene que la letra y la música activan todo un imaginario acumulado alrededor de la actitud e ideología de los artistas y, por ello, no deben entenderse por separado. Del mismo modo, el autor manifiesta que sólo es posible “leer” el rock como un periódico de música y palabras que presenta un contexto social determinado y proyecta posibles antídotos.

El rock nacional como documento histórico (1966-1989) es una tesis de orientación historiográfica, en la cual el rock argentino es pensado en correlación directa con los sucesos que marcaron a fuego la historia del país. De este modo, Alejandra Alcalá y Natalia Almaza analizan letras de los primeros veinticinco años del rock nacional, abordando el período histórico que transcurre entre el Golpe de Estado que derrocó al presidente Arturo Illia el 28 de junio de 1966 y las elecciones democráticas del 14 de mayo de 1989.

Bajo el lema “el rock es cultura y la cultura se nutre de historia”, el trabajo recorre los orígenes del rock argentino (desde Los Gatos hasta Almendra), pasando por la creación de las grandes bandas de la década del setenta (Pescado Rabioso, Sui Generis, Pappo’s Blues, Invisible, Seru Giran, entre otras), la etapa de censura y muerte dictatorial, y la renovación democrática que sobrevino luego de la Guerra de Malvinas.

Asimismo, las tesis proponen una relación entre arte e “ideología”, tomando como punto de partida las reflexiones que Antonio Gramsci expuso sobre este último concepto: “la ideología es una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las actividades de la vida, individuales y colectivas” (Alcalá y Almaza, 2006: 7).

Sin encuadrarse en una metodología identificable, Alcalá y Almaza subrayan frases de la lírica y las comparan con el contexto determinado en el que fueron producidas. De hecho, las erigen como cronistas de la sociedad y señalan aquellas que se encuentran vinculadas con la historia política o social del país. A pesar de ello, corren de su eje a las letras que no hacen alusión a “canciones de amor, de locura, de muerte, etc.” (Alcalá y Almaza, 2006: 9).

La etapa que más nos interesa de esta investigación es aquella que hace hincapié en los primeros años del mandato de Raúl Alfonsín (1983-1986). Sobre este punto, se logra abordar muy sintéticamente las letras de algunos artistas populares de los ochenta (GIT, La Torre, Fito Páez y Fabiana Cantilo, entre otros), aunque se omiten las líricas de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y se dejan de lado discos elementales de Virus (*Agujero Interior, Relax, Locura, Superficies de Placer*).

En la conclusión, las tesis afirman que con la llegada del Estado de derecho los desarrollos tecnológicos y los nuevos conceptos propuestos por la posmodernidad se expandieron sin precedentes. Asimismo, sentencian que la recuperación de la democracia aligeró el rock y allanó su actitud contestataria.

A partir del '83 se permitió todo lo que el rock y sus cultores-músicos y público habían tenido prohibido durante tantos años, parecía que no había nada más que decir acerca de la Argentina. Salvo casos excepcionales (Alcalá y Almaza, 2006: 56).

Rock del país, una mirada de la cultura juvenil argentina en los ochenta es una investigación que interroga las problemáticas tratadas por los grupos de rock en una década muy convulsionada para nuestro país. Para ello, Alcira Martínez y Leandro Cantelli toman como objeto de estudio las columnas de la periodista Gloria Guerrero, escritas para la emblemática revista Humor y agrupadas en una compilación denominada “Historias del Palo (1981-1994)” (editada en 1995).

Desde 1981 hasta 1994 Guerrero entrevistó a distintos artistas representativos de la escena rockera local y, a través de sus artículos, acompañó el camino trazado por el rock en los ochenta. Describió la llegada a la masividad de Seru Giran y su pronta disolución, la postura de nuestro rock ante la trágica Guerra de Malvinas (y su participación en el Festival por la Solidaridad Latinoamericana organizado por las Fuerzas Armadas), las consecuencias benefactoras que trajo la democracia (en consonancia directa con una época de consumo y diversión) y la idea del rock argentino como modelo de exportación.

Sin dudas, dichas entrevistas son de suma importancia, puesto que los músicos (Federico Moura, Charly García, Indio Solari, Gustavo Cerati, entre otros) consideran que la década está inaugurando una era que da un nuevo lugar a las estéticas juveniles, el uso de tecnologías novedosas, la violencia en los recitales masivos y la resignificación del compromiso de los jóvenes en términos políticos y culturales.

Parte de la época tenida en cuenta en esta tesis es también la fracción de tiempo que abordamos en nuestra investigación. Los autores nos proporcionan una reflexión sobre las diferentes vertientes de pensamiento que se desarrollaron en el rock de los ochenta y, de hecho, se habla a las claras de una necesidad de expresión urgente. Cantelli y Martínez destacan que con el advenimiento de la democracia las nuevas generaciones fueron interpeladas por el Estado e ingresaron en la vida pública como los protagonistas de una transformación posible, construyendo así una democracia al amparo de las instituciones.

Para entender esto último, los tesisistas emplean los conceptos “juventud”, “posmodernidad” o “consumo cultural” con el propósito de lograr una mayor profundización de las problemáticas que contrajo la década del ochenta. En consonancia con el gobierno de Alfonsín, la democracia argentina logró que el rock nacional se difundiera a mayor escala a lo largo de América, debido al potencial comercial en el que se encontraba. Esa explosión de mercado se enlazó con las nociones de posmodernidad y los jóvenes se incorporaron a la sociedad de consumo a través de objetos culturales, para luego virar a los que conocemos hoy: una sociedad de consumo construida a partir de objetos materiales que tienen una vida útil prolongada (Cantelli y Martínez, 2009: 22-80). De este modo, el nuevo contexto de la década del ochenta confirmó un escenario en el que el rock era la figura más codiciada por el mercado y se instituía como descriptor de la realidad social.

En *“El noticiero del rock”. León Gieco y el imaginario social argentino (1982-2001)*, Marcos Abot, Pablo Campolongo y María Jorgelina Suredan señalan a León Gieco como un fenómeno social que produce sentido a través de sus letras y sus declaraciones. Es por ello que definen su obra como un arte que circula y atraviesa redes de significación y se instala en el imaginario social. Desde ahí, los tesisistas se proponen rastrear las huellas y marcas presentes en sus producciones, puesto que “a través de sus letras uno puede enterarse de lo que pasa, editorializa la realidad, siempre con una postura muy clara, sin ambigüedades” (Abot, Campolongo y Suredan, 2006: 8). En este sentido, el periodista Oscar Finkelstein (entrevistado para la tesis) expresa:

León se comporta como un cronista que le cuenta historia a la gente. “Sólo le pido a Dios”, se convirtió en himno durante la guerra de Malvinas, “El fantasma de Canterville” (canción compuesta por Charly García) fue un tema muy representativo de lo que fue la época

de los milicos; “Ojo con los Orozcos”, de la década del ‘90, el menemismo y ‘La cultura es la sonrisa’ se relaciona tal vez con lo que fue la vuelta de la democracia en 1983” (Abot, Campolongo y Suredan, 2006: 17).

Para realizar el análisis del discurso de las líricas de Gieco, los autores parten de la segunda hipótesis planteada por Eliseo Verón en “La Semiosis Social”, aquella que sostiene que “todo proceso de producción de sentido es social” (Abot, Campolongo y Suredan, 2006: 14). Si bien en nuestra tesis no planeamos analizar el discurso a partir de la mirada de Verón, es interesante destacar los conceptos que utilizan para enmarcar un fenómeno tan importante como el rock argentino.

Siguiendo las conceptualizaciones de Pierre Bourdieu, los tesistas consideran que la música se encuentra dentro de nuestro capital simbólico, y que el rock se originó con el fin de revolucionar la música y ocupar un espacio vacío: el de los jóvenes. Por ello mismo, Abot, Campolongo y Suredan subrayan que el rock argentino supo enraizarse muy fuertemente en nuestra sociedad y que, a lo largo de cuatro décadas, brindó exponentes muy disímiles (estética y artísticamente)- como Los Gatos, Manal, Charly García, Luís Alberto Spinetta, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Virus o Soda Stereo, entre otros.

De esto último se desprende que el rock es un fenómeno social y un universo simbólico que, por su naturaleza, trasciende lo musical para arraigarse en la sociedad en la que surgió. En consecuencia, creemos necesario resaltar un postulado interesante que se expresa en la tesis y que acompañamos abiertamente: el rock es música, pero también es fenómeno social; es baile pero también es postura ante la sociedad; es estética y al mismo tiempo es ideología en un sentido amplio.

Puntos de encuentro

Si bien los trabajos anteriormente reseñados pertenecen a distintas instancias de producción académica, presentan puntos de contacto que nos interesa destacar, puesto que abordan el rock argentino de los primeros años de la democracia como un fenómeno que produjo giros significativos en lo que respecta a los modos de decir y de actuar. Tanto el artículo de Correa como las reflexiones que integran las obras de Alabarces y Berti permiten analizar, desde distintas perspectivas, las significaciones del rock nacional en distintas décadas. En tanto, las tesis de los alumnos de la carrera

Periodismo y Comunicación Social brindan abordajes concretos y análisis más puntuales en lo que se refiere a las construcciones discursivas e imaginarios sociales de las bandas o los artistas de la escena.

A partir de ello, creemos que es relevante analizar las producciones de sentido que construyen las líricas del rock argentino, puesto que es un fenómeno que en sí mismo conforma identidades y crea visiones determinadas sobre los distintos contextos políticos, sociales, económicos y culturales de nuestro país. El rock, en su máxima dimensión, contiene un eje identitario que se resignifica a medida que pasan los años y posee articulaciones que permiten que la identidad se construya en las prácticas de consumo y goce.

El rock nacional fue uno de los pocos movimientos que, de un modo artístico, se opuso a las dictaduras militares (de Onganía a Videla) al sostener simbólicamente una identidad que fue duramente reprimida: la identidad joven. Los exponentes de aquella etapa (Los Gatos, Los Beatniks o los primigenios Abuelos de la Nada), actuaban como símbolos de protesta y, como remarca el periodista Sergio Marchi, “tenían que decir a los gritos que el mundo les parecía un espanto y que la sociedad olía a estrato momificado” (Marchi, 2005: 55). No obstante, a partir de 1983 el rock argentino generó expresiones con distintos tipos de objetivos, entre los cuales iniciaba todo un nuevo repertorio de manifestaciones que debió ser aprehendido rápidamente para mantenerse en el nuevo mercado. La recuperación de la democracia y la consiguiente convicción de libertad forjaron una banda de sonido que se estableció con la presencia lírica y corporal de Charly García, Virus, Soda Stereo, Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, Fito Páez o Los Abuelos de la Nada, entre otros. Como se ha observado en los trabajos reseñados, fue un período fructífero que se remató con la decadencia económica del país, el desencanto alfonsinista y las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final” dictadas en 1986 y 1987, respectivamente.

Marco teórico-metodológico

Uno de los aspectos importantes de esta tesis es la definición de los conceptos y las categorías analíticas que utilizaremos para analizar las líricas. Por ello mismo, en este apartado buscamos dejar en claro a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de los términos concebidos como los conceptos claves de nuestro trabajo: Enunciación y subjetividad (Análisis del Discurso), Cultura Rock y Posmodernidad (Estudios Culturales).

Análisis del discurso (AD)¹⁰

El Análisis del Discurso es un enfoque disciplinar que estudia la relación entre el lenguaje y el contexto, y es una herramienta que continuamente cruza lo metodológico y lo teórico. El AD se ocupa de los usos lingüísticos que se producen en todas las esferas de la vida social y estudia así las condiciones sociales de producción y el marco ideológico cultural e histórico coyuntural en el que tienen lugar los discursos. Un análisis adecuado del discurso requiere un detallado estudio social que pueda lograr una adecuación descriptiva, explicativa y, sobre todo, crítica en el estudio de los problemas sociales. El AD es, simultáneamente, un análisis cognitivo, social y político, “aunque se centra sobre todo en el papel que desempeñan los discursos, tanto en el plano local como en el global, tanto en la sociedad como en sus estructuras” (Wodak y Meyer, 2003: 175).

El AD estudia y analiza las huellas que el contexto deja en los discursos. Para ello es necesario estudiar los enunciados, es decir, los productos concretos y tangibles de un proceso enunciativo realizado por un locutor y destinado a un alocutario. El analista debe considerar el discurso como un espacio que exhibe las huellas del ejercicio del lenguaje por parte de los sujetos. Por lo tanto, el análisis de esas huellas permite advertir indicios reveladores de alguna regularidad significativa, sobre todo, a partir de un proceso de relevamiento y de la permanente puesta en relación de los rasgos discursivos que se van identificando con saberes no lingüísticos. (Arnoux, 2006)

El discurso, según Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, es una práctica lingüística y social que implica una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las

¹⁰ Las siglas AD refieren al concepto Análisis del discurso.

situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo configuran. Como tal, forma parte de la vida de las personas y, al mismo tiempo, es un instrumento que constituye las prácticas sociales. Los discursos son instrumentos en los que los hablantes ponen en juego, de un modo más o menos explícito, sus subjetividades (valoraciones, concepciones del mundo, ideologías). En consecuencia, su análisis implica adentrarse en el entramado de los vínculos sociales (de los conflictos y las identidades) y comprender las características socioculturales de un proceso histórico, para arribar a partir de la aplicación de categorías analíticas, a niveles de comprensión que escapan a una lectura espontánea. En este sentido, la comunicación se entiende “como un proceso interactivo de construcción y reconstrucción de sentidos que incluye la continua interpretación y reinterpretación de intenciones explícitas y no explícitas” (Felli y Valentino, 2006: 10).

Se puede decir que el AD es una herramienta que permite reconocer como indicios las marcas discursivas, y formular diversas hipótesis en relación con el problema de investigación. Dichas marcas o huellas presentes en un texto son vehículos de subjetividad que permiten al analista inferir una visión del mundo particular. Existen ciertas marcas, índices y mecanismos propios de cada discurso (subjetivemas, deícticos, modalidades, presencias polifónicas), que permiten observar las configuraciones que se tienen sobre el entorno que circunda al hombre. Por consiguiente, el vínculo con el universo social exige, en el análisis, apelar no sólo a los saberes lingüísticos, sino también a los de otras ciencias, particularmente las ciencias sociales, ya que son las que pueden dar cuenta de las prácticas sociales y culturales.

De acuerdo con lo expresado, esta tesis comprende el discurso como una práctica que, a partir del uso del lenguaje, se vincula dialécticamente con lo social. De esta manera, el contexto se configura como un elemento que es constituido por el discurso y que se comprende como la estructura de aquellas propiedades de la situación social que son relevantes para la producción y la comprensión de los discursos. En este aspecto, Calsamiglia y Tusón manifiestan:

El análisis del discurso es un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra – oral y escrita- forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan. Se puede aplicar –y se está aplicando- a ámbitos como la sanidad, la divulgación del saber, la administración de la justicia, los medios de comunicación de masas, las relaciones laborales, la publicidad, la traducción, la enseñanza, es

decir allá donde se dan relaciones interpersonales a través del uso de la palabra y personas con características diferentes (por edad, sexo, lengua, nivel de conocimiento, origen de clase, origen étnico, profesión, estatus, etc.) se ponen en contacto (hombres y mujeres, enseñantes y aprendices, médicos y pacientes, especialistas y legos, administradores y usuarios de la administración, anunciantes y consumidores, etc.) (Calsamiglia y Tusón, 1999: 26)

En efecto, consideramos que las letras del rock nacional son discursos que se desarrollan en el universo social de una época determinada y que, a su vez, retroalimentan la identidad social de las personas, las relaciones de estas y de los grupos entre sí. Si bien el rock es una práctica cultural que involucra música, poesía y puesta en escena, debemos decir que las letras constituyen en sí discursos sociales que pueden ser analizados a partir de las categorías del análisis del discurso. De este modo es posible observar recurrencias lingüísticas en los artistas seleccionados, puesto que están en relación con intencionalidades y modos de pensar, criticar, interpelar e interpretar la sociedad.

Subjetividad y enunciación

Para los estudios del discurso es fundamental aprehender la subjetividad presente en las piezas discursivas. Por consiguiente, el Análisis de la Enunciación plantea un acercamiento al discurso que se define por su énfasis en la subjetividad (a partir de las marcas o huellas que esta deja en los textos) y permite estudiarla en una dimensión discursiva. En este sentido, Emile Benveniste destaca que la subjetividad se estructura a través del lenguaje, puesto que desde allí el hablante se constituye como sujeto y enuncia su subjetividad (Benveniste, 1997). La lengua se efectúa en una instancia de discurso que emana de un locutor, y toda locución es explícita o implícitamente una alocución, ya que postula siempre un alocutario. De acuerdo con esto, existen en la lengua diferentes índices de persona, espacio, tiempo, subjetivemas, modalidad o de polifonía que permiten identificar cuál es la posición del enunciador frente a lo que está enunciando. Por ende, en el trabajo se tendrán en cuenta las concepciones del análisis enunciativo contemporáneo, tomando como referencia los aportes fundamentales de los lingüistas Catherine Kerbrat-Orecchioni y Oswald Ducrot.

Kerbrat-Orecchioni establece una distinción entre enunciado y enunciación. En el enunciado, el sujeto hablante se inscribe permanentemente en el interior de su propio

discurso y postula un alocutario que se advierte a partir de las huellas o marcas enunciativas. En cambio, la enunciación se define como el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación y la inserción del hablante en el seno de su habla (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 41). Teniendo en cuenta esto, debemos decir que no podremos estudiar la enunciación en sí misma, sino que trataremos de hacerlo a través de las huellas que la enunciación deja en el producto discursivo, es decir, los lugares de inscripción de los diferentes constituyentes del marco enunciativo.

Kerbrat, asimismo, opone dos tipos de enunciación. Mientras que la enunciación "ampliada" describe las relaciones que se tejen entre el enunciado y los diferentes elementos constitutivos del marco enunciativo (protagonistas del discurso, situación de comunicación, ocurrencias espacio temporales, contexto socio-histórico), la enunciación "restringida" sólo aborda como hechos enunciativos las huellas lingüísticas del locutor, sus zonas de inscripción y la subjetividad del lenguaje. Por lo tanto, consideramos que, en su mayor parte, nuestro trabajo se apoya en la perspectiva de la enunciación "ampliada", puesto que no se hace referencia sólo al momento mismo de enunciación que presentan las líricas, sino que se indaga en el marco sociocultural en el que se publican y se interpretan las cuestiones contextuales que integran. En cuanto a la enunciación restringida, cabe decir que las letras de rock son piezas discursivas que fundan un mundo imaginario (de índole ficcional) y que pueden ser analizadas a partir del estudio de rasgos como los índices de ostensión o efectos temporales, por ejemplo. En este sentido, la situación de enunciación se problematiza y, por ello, la mirada de Oswald Ducrot (principalmente cuando establece la relación con Gerard Genette) nos posibilita un acercamiento más fructífero y acorde con el análisis del discurso.

Para Ducrot el enunciado no corresponde únicamente a un sujeto, sino que permite la participación de muchas voces: "El decir es como una representación teatral, como una polifonía en la que hay una presentación de diferentes voces abstractas, de varios puntos de vista y cuya pluralidad no puede ser reducida a la unicidad del sujeto hablante" (Ducrot, 1986). De acuerdo con esto, el autor señalan tres entidades polifónicas vinculadas con el sujeto hablante: el Sujeto Empírico (SE), el locutor (L) y los Enunciadores (E). Ducrot, no obstante, manifiesta que son estos últimos los que deben ser objeto de atención del analista.

El Sujeto Empírico se entiende como el autor efectivo del discurso o el productor del enunciado, que profiere las palabras o las escribe (en nuestro caso, nos referimos a los

compositores determinados de las líricas: Charly García, Gustavo Cerati, Federico Moura o Indio Solari, entre otros). El Locutor, en tanto, se considera como el ser del discurso, puesto que tiene la responsabilidad del enunciado y de la enunciación misma. En la mayoría de los casos está inscrito en el sentido del enunciado y está designado en las marcas de primera persona: “yo”, “mí” y “me”. La “voz” de este locutor tiene una dimensión verbal y por ello se le atribuyen palabras. Pese a ello, el SE y el locutor no tienen por qué coincidir en sus apreciaciones. Lo mismo ocurre con los puntos de vista expresados por los enunciadores.

El locutor, responsable del enunciado, da existencia por medio de éste a unos enunciadores cuyos puntos de vista y actitudes él organiza. Y su posición propia puede manifestarse ya sea porque él se asimile a tal o cual de los enunciadores, tomándolo por representante (el enunciador es entonces actualizado) ya sea simplemente porque ha elegido hacerlos aparecer y porque su aparición resulte significativa (Ducrot, 1986: 209).

La figura del locutor resulta fundamental, puesto que a través de él se puede comprobar las visiones ideológicas que se apoyan y se dejan de lado. Por ello mismo, la aparición de voces diferentes en el discurso conlleva inevitablemente la aparición de puntos de vista que, en ocasiones, expresan “planteamientos que se relacionan con los posicionamientos de una determinada persona ante la realidad social, posicionamientos que tienen un reflejo en el discurso poético o literario sobre esa realidad” (De La Fuente García, 2005: 244).

Los Enunciadores son distintas voces introducidas en escena por el locutor. Son también entendidos como puntos de vista abstractos que se expresan a través de la enunciación y que se presentan en el enunciado:

Llamo enunciadores a esos seres que supuestamente se expresan a través de la enunciación sin que por ello se le atribuyan palabras precisas; si ellos “hablan” es sólo en el sentido de que la enunciación aparece como si expresara su punto de vista, su posición, su actitud, pero no en el sentido material del término (Ducrot, 1986: 208).

El enunciador es al locutor lo que el punto de vista es al autor. La polifonía, por lo tanto, resultará de esta pluralidad de puntos de vista. Por ejemplo, a lo largo de la tesis se destacará que “Nos siguen pegando abajo” de Charly García pone en juego cuatro voces fragmentarias que dan cuenta de una situación de represión en plena transición democrática.

Como complemento de esta teoría polifónica, Ducrot recurre a una analogía teórica muy importante desde el punto de vista del estatus de la subjetividad. Se refiere a la teoría narrativa de Genette, para dar cuenta de la distinción de roles subjetivos que plantea este escritor acerca del relato: Tiempo, modo y voz. Mientras que el tiempo y el modo corresponden al nivel de análisis del enunciado, la voz concierne al de la enunciación. La noción de Ducrot de punto de vista es análoga al concepto modal de focalización de Genette (“centro de perspectiva”), y el posicionamiento del locutor es análogo a la voz narrativa, es decir, al narrador responsable de los relatos (Ducrot, 1986: 267). Esto permite encontrar un punto de unión entre los discursos de índole ficcional (las líricas de rock) y las interlocuciones reales, cotidianas de la vida misma.

Categorías analíticas

Las letras de rock son fenómenos culturales que forman parte de la realidad en la que surgen al mismo tiempo que la constituyen, por lo tanto, el análisis discursivo que se observará en el cuerpo de la tesis será contextualizado. De este modo, el estudio concreto de las piezas discursivas se realizará a partir de la contextualización mismas y de la aplicación de ciertas categorías analíticas (referencias -especialmente deícticas-, cargas valorativas del léxico, modalidades de enunciación, de enunciado y cuestiones connotativas y polifónicas) que nos permitirán detectar las huellas subjetivas plasmadas en las líricas y aproximarnos a sus intencionalidades. Por ejemplo, tomarán relevancia ciertos índices de ostensión que marcan acercamientos o alejamientos y que, a su vez, permiten construir interpretaciones sobre intencionalidades o tomas de posición por parte de los autores. En tanto, se verá cómo las presencias polifónicas acompañan y enriquecen los discursos analizados, entre otras cuestiones.

Referencias deícticas

La deixis involucra la codificación y gramaticalización de los rasgos de la situación de enunciación que aparecen en los enunciados. Los elementos deícticos organizan el tiempo y el espacio, y sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso. Los deícticos “son las unidades lingüísticas cuyo funcionamiento semántico-referencial (selección en la codificación, interpretación en la decodificación) implica tomar en consideración algunos de los elementos constitutivos de las situación de

comunicación” (Kerbrat-Orecchioni, 1986: 48). No se trata de un simple mecanismo obligatorio del hablante, sino que, en la libertad de expresarse que tiene todo sujeto mediante una lengua, se incluyen los posibles sentidos agregados por los deícticos. Estos elementos se encuentran en categorías diversas (verbos, adverbios, pronombres demostrativos, posesivos y personales) y su significado concreto depende plenamente de la situación de enunciación, de quién las pronuncia, a quién, cuándo y dónde. No obstante, es necesario aclarar que en las letras de rock el alcance de los deícticos plantean referentes imaginarios por tratarse de piezas de ficción.

Los deícticos suelen formar clases cerradas: principalmente, los pronombres, ciertos adverbios y los morfemas verbales de persona y tiempo (también algunos verbos, adjetivos). Por lo tanto, seleccionamos tres tipos de deixis para llevar a cabo el análisis: deixis personal, espacial y temporal. La deixis personal señala a las personas del discurso, las presentes en el momento de la enunciación y las ausentes en relación a aquellas. A través de los deícticos de persona se seleccionan los participantes en el evento. Pero esa selección es flexible y puede cambiar, puesto que se advierten a partir de los pronombres personales, los pronombres posesivos y los morfemas verbales. Quien habla es el “yo”, sin duda, pero a través de la segunda persona se puede seleccionar a diferentes interlocutores, de forma individual o colectiva, para ellos habrá que tener en cuenta a quien se nombra con la tercera persona (también de forma individual y colectiva). La deixis espacial organiza el lugar en el que se desenvuelve el evento comunicativo y señala los elementos de lugar en relación con el espacio que funda el hablante como sujeto de la enunciación. Cumplen esta función los adverbios o perífrasis adverbiales de lugar (aquí o acá) y demás. La deixis temporal, a su vez, señala los elementos temporales, tomando como referencia el momento de la enunciación. Se expresa mediante verbos, adverbios o expresiones temporales, que remiten siempre al presente en tanto instancia de enunciación.

El tiempo presente en las líricas

La inscripción del tiempo verbal en el discurso tiene importancia porque determina en qué circunstancia sucede (o se desarrolla) la acción. El presente, tiene, de acuerdo con Benveniste, un significado básicamente deíctico, y es el tiempo verbal a partir del cual se organiza todo el sistema temporal de los verbos y la experiencia temporal humana:

Podría creerse que la temporalidad es un marco innato del pensamiento. Es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo. (Benveniste, 2008 [1977]: 86)

Ahora bien, el tiempo presente puede tener distintos valores donde no coinciden el tiempo del habla con el tiempo del evento: el presente actual indica una acción que se está realizando en el momento mismo de enunciación, y que se amplía tanto hacia el pasado como hacia el futuro (*“Acabo de llegar, no soy un extraño. Conozco esta ciudad, no es como en los diarios”*); el presente de hábito tiene un cierto carácter deíctico porque refiere una acción que si bien no sucede estrictamente en el momento de la enunciación, sí sucede habitualmente en una actualidad que incluye el momento del habla (*“A veces voy donde reina el mal, es mi lugar llego sin disfraz”*); el presente de reseña cinematográfica o literaria describe una situación o una historia (*“En este film velado en blanca noche, el hijo tenaz de tu enemigo. El muy verdugo cena distinguido. Una noche de cristal que se hace añicos”*); el presente genérico, conocido como *presente gnómico*, es frecuente en las definiciones, las leyes generales de las ciencias fácticas, los refranes y dichos populares que definen metafóricamente aspectos de la vida como si tuvieran validez universal (*“no hay que pescar dos veces con la misma red”*); asimismo el presente onírico expresa una evocación o una reminiscencia (*“Recordando tu expresión, vuelvo a desear esas noches de calor, llenas de ansiedad”*).

Cargas valorativas del léxico

El lenguaje es un instrumento ideológico y, por lo tanto, es portador de subjetividad. De este modo, ciertas palabras y expresiones manifiestan apreciaciones que el hablante hace durante la enunciación de ciertos objetos o hechos del mundo que refiere. En ese sentido, las líricas de rock, por ser actos enunciativos ficcionales y de proposición artística, plantean un discurso atravesado por estados de ánimo y apreciaciones de una fuerte presencia subjetiva. Sobre este punto, Kerbrat-Orecchioni apunta que los denominados *subjetivemas* se vinculan con las cargas afectivas y evaluativas (axiológicas y no axiológicas) que pueden aparecer en: sustantivos, adjetivos y verbos. Por un lado, las determinaciones afectivas manifiestan la actitud emocional del hablante y se advierten a partir de sufijos en los sustantivos, y mediante la selección de cierto

léxico en los adjetivos. Por otro lado, las evaluaciones axiológicas le aplican un juicio de valor al objeto, ya sea por la adjetivación empleada o por el sustantivo que se elige para nombrarlo. Del mismo modo, las no axiológicas evalúan al objeto según características cuantitativas, sin juicio de valor.

Modalidades de enunciación y de enunciado

La modalidad refiere a la expresión verbal o no verbal de la visión del locutor respecto del contenido de sus enunciados y de la enunciación misma. Es uno de los fenómenos discursivos más endebles e inestables de la teoría de la enunciación. Los términos “modalidades”, “modal”, “modalizador” o “modelización” están cargados de interpretaciones, y son reclamados por distintas disciplinas (Maingueneau, 1989). Por ello mismo, Dominique Maingueneau cita la clasificación clásica que proporciona André Meunier acerca de las modalidades discursivas: modalidades de enunciación, modalidades del enunciado y modalidades del mensaje¹¹.

La modalidad de enunciación especifica el tipo de comunicación que existe entre un locutor y un alocutario. Es decir que se trata de una relación interpersonal. En este sentido, la modalidad de enunciación *aseverativa* expresa una relación interpersonal a partir de la cual el hablante se compromete con el oyente en cuanto a que ese enunciado es verdadero (“*Quiero decirte que te encargues de su vida porque yo no soy mejor que vos, vos no sos mejor que yo*”, “Nuevos Trapos”, de Charly García). La modalidad *interrogativa* implica, en general, el deseo del enunciador de obtener una respuesta por parte del enunciatario (“*¿Y qué esperarás para soltarte? ¿Para animarte? ¿O supones que alguien viene a despertarte?*”, “Te hacen falta vitaminas”, de Soda Stereo). En el caso de las preguntas retóricas, naturalmente, el efecto de sentido es distinto. Mediante la modalidad *imperativa* el locutor hace saber al alocutario su deseo o necesidad de que efectúe una determinada acción. El modalizador típico del enunciado imperativo es el modo verbal. Sin embargo, incluimos también en esta categoría las construcciones con auxiliares “haber”, “deber” y “tener” (“*Sacate el mocasín*”, “No me dejan salir”, de Charly García) y las proposiciones del tipo “es necesario que”, “es obligatorio que”,

¹¹ De acuerdo con lo mencionado, vale aclarar que en este trabajo sólo se tendrán en cuenta las modalidades de enunciado y enunciación.

“ordeno que”, etc. El futuro combinado con la segunda persona también implica una orden (“*Moverás tus pies*”, “Tele ka”, de Soda Stereo).

Las modalidades de enunciado se apoyan en la relación entre el hablante y su propio enunciado. Mediante los elementos lingüísticos que actúan como modalizadores podemos ver cómo dicho hablante se relaciona con lo que dice. Dichos modalizadores son de distinto tipo lógicas y apreciativas. Dentro de las modalidades de enunciado lógicas interesa distinguir especialmente aquellas destinadas a reforzar una aserción (“*El montaje final es muy curioso, es, en verdad, realmente, entretenido*”, “Jijiji”, de Los Redondos) de aquellas que, por el contrario, la restringen en sus posibilidades (“*Mi Dios no juega dados, quizás, esté a mi favor*”, “Motorpsico”, de Los Redondos). Los adverbios y construcciones adverbiales no constituyen el único recurso para restringir o reforzar una aserción. El condicional; el futuro asociado con la tercera persona: verbos modales como “suponer”, “creer”; el auxiliar modal “poder” combinado con el subjuntivo, también reducen el sentido de certeza que el hablante puede imprimir al enunciado (podrían, serán, supongo/creo, puede). El modo indicativo y verbos modales como “saber”, “comprobar”, “observar”, por su parte, refuerzan las aserciones del hablante (Sé, veo). En cuanto a las modalidades de enunciado *apreciativas*, su diversidad es tal que resulta altamente problemático clasificarlas: Es una pena, ¡qué suerte!, lamentablemente, etc. (“*¡Para mi amor, esto está muy Shangai!*”, “Música para pastillas”, de Los Redondos).

Polifonía: presencia de distintas voces en los enunciados

La polifonía es una de las categorías más ricas para analizar las letras de rock y tiene una aparición muy frecuente en nuestro corpus de investigación. En efecto, para demostrar las vinculaciones y la pluralidad de voces que presentan las líricas, integraremos las consideraciones analíticas de Ducrot y de Kerbrat-Orecchioni. Como se dijo en el marco teórico, Ducrot señala que el decir es como una representación teatral en las que se presentan diferentes voces abstractas. Por ello mismo, subraya tres entidades polifónicas vinculadas con el sujeto hablante: el Sujeto Empírico (SE), el locutor (L) y los Enunciadores (E). Asimismo, el autor enlaza su teoría con la de Genette y permite analizar la polifonía no sólo en términos de comunicaciones interpersonales, reales y efectivas, sino también en función de los textos literarios, como es el caso de las letras de rock.

Al hablar de polifonía, Kerbrat-Orecchioni, considera las connotaciones como valores asociados, y precisamente se centra en los efectos específicos que generan las rupturas léxicas y semánticas en el funcionamiento global de un texto (Kerbrat-Orecchioni, 1983: 122). A partir del juego connotativo instaurado, la ruptura de la isotopía estilística¹² se debe a la presencia de unidades que remiten a distintos estados de lengua, o a sincronías diferentes. En virtud del juego de diversos mecanismos asociativos, otros estratos semánticos se agregan al primero, y constituyen así otros tantos valores connotativos sobreañadidos a la significación denotativa. Por lo tanto, en esta tesis sólo se marcarán aquellos mecanismos asociativos que creemos pertinentes para analizar las líricas seleccionadas: alusiones, metáfora, ironía, calambur, intertextualidad, referencias, relación referencial y reminiscencias culturales.

Entendemos a las alusiones como asociaciones hechas al pasar, en las que el autor da por sobrentendida una connivencia con el lector (Por ejemplo, la expresión “*Estoy verde*”, de la lírica “No me dejan salir” alude a una situación de hartazgo y, a la vez, remite al personaje “El Increíble Hulk”). Del mismo modo, la metáfora es entendida como una comparación abreviada que suprime en ella el nexo comparativo o lo sustituye por un nexo de otra clase (“*Espejo de sal*”, “*Ojos de videotape*”, “*Dietético*”). La ironía, por su parte, plantea el problema de la connotación asociativa en la medida en que, en un punto de una secuencia discursiva, un significante recibe la carga de dos valores heterogéneos en cuanto a su estatuto, esto es: un valor literal, y un valor asociado. La emergencia de esta dualidad surge bajo la presión que los contextos lingüísticos y extralingüísticos ejercen sobre el significante. Ironizar es una manera de burlarse de alguien o de algo diciendo lo contrario de lo que se quiere hacer entender y no decir lo contrario de lo que se piensa: “*¡Oye! Te hacen falta vitaminas, minas, minas, minas...*”, “*Crímenes en la intimidad, cositas fuera de lugar*”, “*Rayos de aquí para allá, que linda calma, tan*”. Asimismo, el calambur es un juego de palabras basado en la co-ocurrencia, en una misma secuencia, de dos significantes idénticos a los cuales se vinculan dos sentidos diferentes o el doble sentido con función lúdica referido a un significante único. Ejemplos: “*¡El régimen se acabó, se acabó!*”, de la lírica

¹² Julien Greimas define a la isotopía como “un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de un discurso” (Greimas, 1970: 188). Toda secuencia isotópica distinguirá varios tipos de isotopía: semántica, fonética, prosódica, enunciativa, retórica, presuposicional, sintáctica, narrativa y, claro está, estilística.

“Dietético” remite a dos cuestiones: en primer lugar a las situaciones de régimen dietario y en segundo lugar alude al fin de la dictadura militar.

La intertextualidad consiste en un juego de reenvíos alusivos de un texto a un enunciado anterior. Se trata de un mecanismo según el cual un texto determinado se enriquece con ciertos valores semánticos provenientes de su intertexto. Es, en resumen, un diálogo entre textos (que pueden ser o no isotópicos estilísticamente) que apela en sus formas menos explícitas a la competencia cultural e ideológica de los receptores (Ejemplo: la expresión “*Ya no estás sólo, estamos todos en naufragar*”, de “Canción para naufragios” traza una idea de respuesta al emblemático enunciado de “La balsa” y trastoca negativamente el significado de la canción: “*Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado (...) con mi balsa yo me iré a naufragar*”). En tanto, las referencias y reminiscencias culturales también son connotaciones intertextuales, puesto que el proceso de enriquecimiento connotativo resulta de un tratamiento anterior, no precisamente lingüístico, sino semiológico del concepto en cuestión (por ejemplo, una persona habituada a consumir la producción filmica francesa, podrá decir, refiriéndose a una situación vivida, que una experiencia determinada es “*Lelouch*”, como se manifiesta en “Tomo lo que encuentro”: “*No me imaginaba que eras tan Lelouch*”). Por último, en la relación referencial los objetos extralingüísticos constituyen por sí mismos valores connotativos (por ejemplo, en “No me dejan salir”, se vincula el color “*verde*” con el hartazgo y el tedio; en “Nos siguen pegando abajo” se relaciona a los “*hombres de gris*” con las fuerzas de seguridad; y en “Un misil en mi placard” se vincula el “*placard*” con la intimidad).

Estudios culturales

Los fenómenos del rock y la posmodernidad son estudiados como consecuencia de su indiscutible incidencia en la sociedad y sus prácticas de vida. En este sentido, la mirada teórica de los Estudios Culturales nos resulta pertinente para la elaboración de nuestro trabajo, puesto que proponen una idea integradora de la cultura y la sociedad. A partir de ello, permiten la disolución de fronteras disciplinares y métodos de estudio, y promueven la incorporación de nuevos elementos para pensar la sociedad contemporánea. El proyecto intelectual de los Estudios Culturales tuvo dos fundaciones a lo largo de la historia. La primera se desarrolló hacia finales de la década del cincuenta y principios del sesenta, y permitió la aparición de tres autores

fundamentales: Richard Hoggart, Edward Thompson y Raymond Williams, quien, tras la edición de su libro *The Long Revolution*:

Cambió el campo entero del debate desde una definición literaria-moral de la CULTURA a una antropológica. Porque pasó a definirla como el ‘proceso total’ por medio de los cuales los sentidos y definiciones son construidos socialmente y transformados históricamente, con la literatura y el arte como sólo una forma, especialmente privilegiada, de comunicación social (Hall, 1980: 19)

La segunda fundación ocurrió en 1964 y tuvo lugar en la ciudad de Birmingham, donde se trazaron los lineamientos básicos del campo: se intentó converger con las tradiciones desplazadas por la sociología estructural-funcionalista (antropología, crítica literaria, historia social) y se recuperaron las lecturas de Gramsci, Benjamin y Sartre, entre otros. De esa manera, la cultura comenzó a definirse a partir de las prácticas culturales, “cuestionando el sentido antropológico e interrogando su universalidad por medio de los conceptos de formación social, poder cultural, dominación y regulación, resistencia y lucha” (Hall, 1980: 27). Asimismo, la noción de ideología se transformó en un punto central de indagación y se la caracterizó como práctica, antes que como sistema de ideas.

No obstante, durante las décadas de 1980 y 1990 los estudios culturales tuvieron su propio auge: se crearon departamentos específicos, se incrementó la producción de libros y se ampliaron las temáticas y los objetos de investigación (el multiculturalismo y los estudios poscoloniales son un ejemplo). Si bien, en comparación con lo sucedido en Europa y Estados Unidos, el desarrollo de los estudios culturales fue limitado en América Latina, la producción teórica reconoció preocupaciones similares. La aparición de Néstor García Canclini o Jesús Martín Barbero permitió poner el acento en dos cuestiones primordiales que se mostraban vinculadas a la cuestión democrática: los medios de comunicación (en especial de la televisión) y las nociones de hegemonía.

En este aspecto, el rock se configura como un fenómeno trascendental y disruptivo de la cultura contemporánea que propone un eje identitario con la juventud y que se legitima a partir de distintas conceptualizaciones en sus discursos (por ejemplo, a causa de la autenticidad, la confrontación, la expresión o la retórica). En relación con la cultura popular, podemos decir que el rock se desarrolla en el seno de la industria cultural y resignifica sus propias prácticas y actividades. Del mismo modo, plantea una propuesta estética y una particular visión cultural del mundo que, con vaivenes,

mantiene ciertas tensiones con la sociedad de consumo. Por ello mismo, en esta tesis pretendemos entender cómo los estudios de la cultura indagan sobre los diversos actos de negociación, resistencia, conflicto e innovación que lo constituyen al rock como un fenómeno de dimensión cultural.

Rock argentino, fenómeno y objeto

El accionar antiautoritario y libertario que presenta el rock argentino permiten pensarlo como un movimiento que, si bien en la década del ochenta integró divergencias, se preocupa por expresar un discurso con diferentes tonalidades de impugnación y crítica. El rock nacional se enmarca en una trama cultural que se alimenta de “negociaciones, rechazos y apropiaciones; de símbolos que se hacen circular privada y públicamente; de una pluralidad de prácticas y de experiencias; de eventos vividos y significados; de textos que abarcan y exceden las experiencias” (Rodríguez en Alabarces Coord., 2008: 334-335). A partir de ello, los autores que investigaron las distintas manifestaciones del rock argentino (Pablo Vila, Pablo Alabarces, Eduardo Berti o Sergio Pujol, por ejemplo), nos sirven como marco teórico reflexivo y contextual para abordar nuestra investigación analítica.

Las líricas propuestas para este trabajo se muestran atravesadas por los paradigmas de la industria cultural y, como consecuencia, funcionan como marcas o huellas de un período relevante para nuestro país. Las canciones recrean el espíritu del momento y las sensaciones encontradas que presentaba buena parte de la sociedad de entonces, puesto que el cierre dictatorial había marcado una bisagra importante para el movimiento y permitido la apertura de un período primaveral del rock y de la sociedad en general. De este modo, el rock argentino se diseminó por todos los rincones del país, alcanzó una difusión inédita en su historia y dio a conocer artistas con posturas y estilos diversos (contradictorios) que generaron distintas discusiones dentro del movimiento. La reinstauración democrática otorgó así una mayor expresión y un rechazo general a las formas autoritarias. El investigador David Bembrilla lo define de esta manera:

Después de los años de plomo y la guerra, el cuerpo necesita volver a moverse, paralizado por la cultura del terror y dolorido por las heridas de Malvinas. A las canciones de protesta, le suceden las bailables, las divertidas, las letras críticas en tono de burla e ironía, al son del pop; el cuerpo necesita hacer catarsis, y recurre al sentido del humor. El rock necesita divertir y divertirse, festejar la vuelta de la

democracia, reír para no llorar; Los Twist sacan en 1983 *"La dicha en movimiento"*, y desde el título apela que el cuerpo actúe y sea feliz. *"Pensé que se trataba de cieguitos"* narra la terrorífica experiencia de un secuestro, haciendo alusión a la época del proceso (Membrilla, 2009: 9).

La condición de la posmodernidad

A lo largo de su historia, los Estudios Culturales postularon como una noción controvertida y compleja al fenómeno de la posmodernidad y lo denominado posmoderno. En términos generales, la posmodernidad es entendida como el estado presente de la cultura después de las transformaciones que afectaron las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX (Lyotard, 1987: 4). El concepto posmodernidad-posmoderno es adecuado para descubrir transformaciones, cualesquiera que ellas fueren, principalmente, si el saber posmoderno se caracteriza por el abandono de la proyectualidad y de cualquier totalidad como marco de significación social y política. El posmodernismo implica el fin de las verdades generales y las certezas, y pone en juego al pensamiento de lo parcial. De acuerdo con esto, la condición posmoderna se desenvuelve en el disenso, los pequeños relatos y la problematización de sus presupuestos:

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus actores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables (Lyotard, 1987: 5).

En efecto, las líricas analizadas para esta tesis están relacionadas con una sensación compartida de mutación cultural y espíritu de transformación, y dan cuenta de los lineamientos propuestos por Jean-François Lyotard, Frederic Jameson e Ihab Hassan, puesto que sus miradas ofrecen posturas teóricas para comprender la posmodernidad y sus efectos. Las letras construyen así una sociedad vinculada con los medios de comunicación e identificada con una idea de libertad desafiada y en puja (se tematizan

el placer y el sexo, las drogas, los obstáculos del tiempo y se autorreferencia la propia práctica del rock argentino). De acuerdo con esto, se subraya la relación cultural que se establece entre la posmodernidad y la sociedad de consumo, en la que el sistema social pierde la capacidad de retener su propio pasado, empieza a vivir en un presente perpetuo y arrasa con tradiciones que fueron preservadas en otras épocas: por ejemplo, el sentido de la historia o historicidad. En este sentido, Sergio Pujol y Hugo Satas definen a lo posmoderno como una sensibilidad que habitó los más diversos espacios de la vida cultural de los ochenta:

Una nueva taxonomía se puso en acción, y con ella una verdadera recombinación cultural. Fueron posmodernos los relatos breves y “menores”, en contraposición a las grandes narraciones de la modernidad. Fueron posmodernas las películas y las novelas un tanto deshilachadas que mezclaban y parodiaban géneros literarios, a la vez que renunciaban a las rupturas abismales de las vanguardias. Fueron posmodernos los cruces y las mezclas de épocas, según un relativismo moral finalmente aplicado a lo estético (Pujol y Satas: 2001: 268).

Organización del trabajo

A partir de los conceptos provenientes de los estudios culturales y las categorías analíticas del AD, hemos decidido organizar el trabajo en cinco capítulos temáticos con el objetivo de acotar la investigación, responder a nuestra pregunta de investigación y organizar la construcción discursiva que presentan las líricas: el capítulo I pone en evidencia la transición hacia la democracia, las secuelas dictatoriales y los paradigmas del baile y la participación de buena parte de la sociedad en cuestiones colectivas; el capítulo II expone el escenario de desprejuicio erótico y sexual que trajo consigo el inicio de la democracia; el capítulo III, en tanto, se refiere a las drogas como elemento constitutivo del rock, evidenciando situaciones de consumo y experimentación que en otras épocas no podían cantarse ni ser aludidas; el capítulo IV hace hincapié en la irrupción de la televisión en los ochenta (cada vez más masiva, suprema y a color) y la celeridad temporal de las prácticas humanas en un contexto posmoderno; por el último, el quinto capítulo muestra la idea autorreferencial que tiene el rock de los ochenta, señalando el auge de las conceptualizaciones “pop” y, sobre todo, el desempeño del rock y los rockeros en un escenario de libertad y de respeto a los derechos humanos.

Marco contextual

Este trabajo analiza el discurso de las líricas a partir de la vinculación dialógica que existe entre las canciones y el contexto social, cultural, político y económico del país en el que fueron elaboradas. En consecuencia, el lapso contextual elegido para este trabajo se encuentra atravesado por las transformaciones que se llevaron a cabo en el país durante los años 1983 y 1986. Creemos que los tres primeros años del retorno de la democracia (1983-1986) simbolizan un recorte específico y demostrativo que ilustra las expectativas y los desafíos de la convivencia democrática en una etapa primaveral, vinculada al respeto por los derechos humanos, la justicia y las nociones de libertad. Sin embargo, vale aclarar que el alcance contextual y arbitrario propuesto para el trabajo reconoce que en los años subsiguientes de la década del ochenta (1987-1989) estos modos de ver y sentir social fueron mutando y pronunciando una debilidad democrática que contuvo crisis, desigualdades y avatares económicos frustrantes.

Situación social y cultural del período “1983-1986”

Asegurar la democracia

El final de la guerra de Malvinas provocó el quiebre definitivo de la relación entre la sociedad y los militares, quienes ante el desprestigio general y la agobiante situación económica del país llamaron a elecciones para octubre de 1983. A partir de ello, el Partido Justicialista y el Radical presentaron sus propuestas de gobierno y postularon a sus propios candidatos presidenciales: el PJ designó a Italo Argentino Luder y la Unión Cívica Radical eligió a Raúl Alfonsín como representante en las urnas. No obstante, como era de esperarse, los ejes de campaña de Luder y Alfonsín eran disímiles. Mientras que el peronismo centraba su discurso en la pacificación y en la salida de la crisis económica, Alfonsín “se mostraba como un político con capacidad de comunicación, buena retórica y naturalidad ante las cámaras de televisión” (Angeli, 2005: 117) que buscaba convencer a los sectores menos confrontadores de la sociedad y denunciar a aquellos que querían proseguir con el sistema de impunidad inaugurado en 1976. En este sentido, su acusación más fuerte se produjo cuando anunció un “pacto militar-sindical”, en el que destacaba los vínculos y las estrategias del peronismo y los jerarcas militares:

Días antes de los comicios, en una conferencia de prensa, Alfonsín denunció públicamente la existencia de un supuesto pacto militar-sindical contra la democracia, que comprometería a Lorenzo Miguel, líder de los metalúrgicos, y a oficiales superiores del ejército. El candidato radical intentó demostrar la complicidad entre el Ejército y los dirigentes sindicales, y acusó a estos últimos de ser parte de la vieja Argentina que él quería cambiar (Angeli, 2005: 117).

Sumado a esto, el peronismo se mostró a favor de la denominada “Ley de Pacificación Nacional” sancionada por la dictadura, aduciendo que sus efectos eran irreversibles para la sociedad. El apoyo de esta ley, con la cual los militares se amnistiaban de cualquier imputación que se le pudiera realizar sobre acciones ocurridas durante los años 1973-1983, enturbió la transición política y desacreditó las intenciones políticas del peronismo.

A pesar de ello, las elecciones del 30 de octubre se llevaron a cabo de un modo satisfactorio y la población concurrió masivamente a emitir su sufragio. En consecuencia, la fórmula Alfonsín-Martínez ganó con el 52% de los votos contra el 40% de los peronistas Luder-Bittel. El candidato radical triunfó con el apoyo de algunos sectores de las clases trabajadoras, la clase media y los grandes terratenientes e industriales. Asimismo, la UCR ganó en las zonas más carenciadas, quebrando una racha histórica que siempre benefició al PJ.

En efecto, el 10 de diciembre de 1983, diez años después de la última elección presidencial (que dio por ganador a Juan Domingo Perón), Alfonsín asumió como Jefe de Estado e inició un período democrático ansiosamente esperado por gran parte de la población. Como primera medida de gobierno, el ejecutivo derogó la ley de “autoamnistía” por considerarla anticonstitucional e impune frente a los actos que las Fuerzas Armadas produjeron en el pasado.

Asimismo, Alfonsín firmó el decreto 158 y ordenó la iniciación de juicios sumarios a los generales Videla, Viola y Galtieri, a los brigadieres Agosti, Graffigna y Lami Dozo, y a los almirantes Massera, Lambruschini y Jorge Anaya (todos ellos jefes de las primeras tres juntas militares del último período dictatorial). No obstante, a través del decreto 157/83, dispuso también la persecución de los jefes de las organizaciones guerrilleras para juzgarlos por acciones cometidas por los integrantes de tales movimientos a partir del 25 de mayo de 1973, día en que Héctor J. Cámpora iniciaba su corto mandato.

La primera semana de gestión alfonsinista estuvo signada por un hecho fundamental, la creación de la Comisión Nacional de Desaparición de personas (CONADEP), que tenía como fin principal recabar información acerca de los casos de violaciones de derechos humanos cometidas durante la dictadura y ponerlo a disposición de la justicia civil. El trabajo (que reconocía la desaparición de cerca de 9 mil personas y un total de 1.086 casos denunciados a la justicia) dio cuenta del papel represivo que tuvo la dictadura entre 1976 y 1983 y expuso la existencia de centros clandestinos de concentración a lo largo de todo el país, entre los que se destacan la tristemente célebre Escuela de mecánica de la armada (ESMA), la Perla (Córdoba) y la escolita de Faimallá (Tucumán), por dar tres ejemplos.

El anhelo de poder vivir bajo un proceso democrático duradero (y por ello, inédito en nuestro país) recayó en todos los estamentos de la sociedad, pero principalmente en la figura de Raúl Alfonsín, quien indicaba que la democracia serviría para comer, educar y curar. De este modo, democracia y política se unieron bajo un principio insoslayable que las hermanó y las involucró en una misma percepción: respirar aire nuevo y rechazar el horror dictatorial. No obstante, la relación del gobierno democrático con los salientes militares significó un escollo fundamental para el desarrollo de la gestión radical.

Renacimiento Cultural

El mayor interés del gobierno radical se centró en el problema político, y por ello, trató de eliminar los residuos del autoritarismo y apoyar nuevas maneras de participación ciudadana. En este sentido se reforzaron las políticas culturales y educativas con el propósito de renovar sus contenidos. El ejecutivo propuso una modernización con pluralidad y participación social, tratando de derribar los mecanismos represivos del sistema educativo propios de la dictadura. De esta manera se generaron subsidios para encauzar los conflictos educativos y mantener la libertad y el pluralismo emergente.

Entre 1984 y 1985 los medios argentinos comenzaron a hacerse eco de la denuncia y el compromiso social¹³. La consecuencia más importante fue la inclusión de las problemáticas sociales en las agendas periodísticas, dado que comenzaron a proliferar

¹³ Por ejemplo, las ficciones de la televisión trataban las problemáticas producidas en la dictadura, desde las desapariciones hasta el exilio.

informes sobre víctimas del terrorismo de estado, homosexuales, drogadicción, desocupación y pobreza, entre otros aspectos. Asimismo, el denominado “*destape*” incluyó al erotismo en las vidrieras y los kioscos de revistas, en tanto que las expresiones académicas, cinematográficas, teatrales y musicales vivenciaron una etapa de esplendor creativo y artístico:

Al sobrevenir la democracia, se produce lo que algunos medios llamaron el *destape*, parangonando lo sucedido con la salida de la dictadura en Argentina a lo que había sucedido al terminar la dictadura franquista en España a mediados de los setenta. Se estrenan películas y se editan libros que habían estado prohibidos, se publican revistas con desnudos, empiezan a aparecer en algunas revistas de la época (*Humor*, *el Porteño*, *Periodistas*, más tarde *Cerdos y Peces* del gran Enrique Symns) notas sobre aborto, homosexualidad, drogas, pedofilia, y un sin fin de temas más que hasta ese entonces nadie había tocado. Está el gran tema de los DD HH con los desaparecidos, la apropiación de chicos, la tortura, la deuda externa y las limitaciones que la misma imponía a la economía. Aparece con fuerza el tema de las formas de vida alternativas, incluyendo allí el tema medicina, alimentación, religiones o creencias, todo lo ecológico, etc.¹⁴

Los escombros del desastre

Además de las consecuencias humanitarias y políticas, la dictadura dejó una pesada herencia de déficit económico en la recuperada democracia. Con respecto al incremento de la deuda externa, Alfonsín advirtió una moratoria para conocer como se produjo la deuda¹⁵. Esta medida, que intentaba clarificar las finanzas nacionales, fue acompañada por la designación de Bernardo Grinspun al frente del ministerio de economía para dar impulso a la industria del país. Al mismo tiempo, una comisión investigadora del congreso investigó los orígenes de la deuda, recabando información importante acerca de cómo se llevaron a cabo operaciones entre miembros del régimen, el secretario de estado de programación y coordinación económica, Guillermo Walter Klein¹⁶, y los bancos acreedores para negociar empréstitos que no aparecían en los presupuestos nacionales.

¹⁴ Horacio Delbueno, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

¹⁵ Esta revisión tenía como antecedente inmediato el caso Alejandro Olmos, quién presentó una demanda judicial en abril de 1982, denunciando irregularidades en la deuda externa argentina.

¹⁶ Integró el gobierno de facto entre 1976 y 1981.

A pesar de ello, la intención de una orientación económica autónoma tuvo un claro retroceso. La comisión investigadora fue disuelta por resultar incompatible con la política del gobierno radical y la gestión de Grinspun no tuvo prosperidad, puesto que al hacer explícito el reclamo del gobierno argentino en contra de los intereses leoninos de las entidades internacionales, estas últimas presionaron para cambiar el estilo de conducción en materia económica.

Otro de los puntos fundamentales que tuvo en cuenta el gobierno fue la relación con los sindicatos de idiosincrasia peronista. Alfonsín llevó adelante una ley de reorganización sindical, en la que le quitaba el poder central a la histórica CGT, despojándola de sus privilegios, permitiendo el ingreso de las minorías y dejando en manos del ministerio de trabajo, el control de las juntas electorales. Esta ley fue aprobada en la cámara de diputados (en su mayoría, radical) y rechazada por el senado (de mayoría peronista). A causa de esta política, la CGT Brasil (bajo la conducción de Saúl Ubaldini) y la CGT Azopardo (bajo el mando de Jorge Triacca) se unieron para hacerle frente al gobierno. En consecuencia, el 3 de septiembre de 1984, se llevó adelante el primer paro de los catorce paros generales en toda la gestión radical.

Avances y retrocesos

En materia de Derechos Humanos, el año 1985 fue promisorio debido a la realización del juicio a las tres primeras juntas militares. Tal proceso judicial logró que la gestión de Alfonsín se convirtiera en un ejemplo de las democracias recuperadas de toda Latinoamérica, dado que la Argentina se convirtió en el único país de la región en condenar a los encargados máximos de un régimen dictatorial. A lo largo del juicio brindaron su testimonio 700 personas y se procesaron a 450 oficiales. Sin embargo, las condenas más resonantes tuvieron como protagonistas a Jorge Videla (reclusión perpetua), Emilio Massera (prisión perpetua), Orlando Agosti (cuatro años y seis meses de prisión), Roberto Viola y Armando Lambruschini (diecisiete y dieciocho años de prisión).

Aún así, la solución con los altos mandos castrenses distaba de estar resuelta. Luego del proceso que enjuició a las cúpulas de mando en los años de plomo precedentes, los militares de menor rango temían por su futuro, debido a la enorme cantidad de denuncias de violaciones a los derechos humanos que recaían sobre ellos. Durante los primeros meses de 1986, con el juicio a las juntas como referencia inobjetable, los

jueces civiles citaron a los oficiales de menor rango y la situación se volvió insostenible. Por ello, a fines de ese mismo año, el gobierno radical tomó una decisión polémica: dictó la ley de “Punto Final” y puso una fecha límite para las denuncias sobre delitos cometidos por las fuerzas de seguridad durante la dictadura militar (el tope de tiempo para las denuncias se estipuló entre los meses de enero y febrero de 1987). Esta medida tuvo como objetivo atenuar los ánimos de los militares, pero también condensó un efecto contrario: las denuncias se multiplicaron y el gobierno no pudo revertir su política de enjuiciamiento a los responsables del terrorismo de estado.

La presión de los grandes grupos económicos logró que el gobierno radical retrocediera e incentivara, principalmente, a las exportaciones y las inversiones extranjeras. Como consecuencia de ello, Grinspun dejó el cargo en febrero de 1985 y fue reemplazado por Juan Vital Sourrouille. El giro económico se hizo público cuando el propio Alfonsín (el 27 de abril de ese mismo año) pronunció que se debía implantar una “economía de guerra” y dejó deslizar que se efectuaría una suba de impuestos y una reducción del gasto público como principales iniciativas, lo cual significó un duro golpe a su popularidad entre los sectores más progresistas.

Para detener las deficiencias económicas, el gobierno radical delineó lo que sería el lanzamiento de un nuevo programa económico: el Plan Austral. En este sentido, la principal característica para reducir la inflación y así generar confianza en los mercados fueron el cambio de moneda (el austral por el peso), la devaluación del peso (instaba a una relación de 80 centavos de austral por dólar), el alza de tarifas y el reacomodamiento de precios.

A pesar de la desconfianza y la resistencia de los líderes sindicales, el Plan Austral tuvo un inicio promisorio, puesto que se consiguió bajar la inflación y con ello, quitarle la bandera de lucha que enarbolaba el sindicalismo. Este espaldarazo económico coyuntural le otorgó credibilidad al gobierno radical, que ganó las elecciones legislativas en diecinueve provincias y en distritos clave como Capital Federal. No obstante, poco tiempo después, el déficit fiscal logró que la economía se precipite y entre en cesación de pagos a las entidades internacionales y que no logre mejorar los niveles de consumo.

El quiebre

Como apunta Sergio Pujol, la primavera alfonsinista (y en tanto democrática) tuvo muchas tormentas y fricciones: “Evidentemente, las leyes de punto final y de obediencia debida produjeron un desencanto en los sectores progresistas, y después la hiperinflación del ‘89 despejó el terreno para Menem (...) según el historiador Tulio Halperín Donghi, en esos años se transforma la relación entre estado y economía, entre estado y sociedad”.

Indudablemente, el envío al Congreso de la “Ley de Punto Final”, finalmente aprobada por el congreso entre el 22 y 23 de diciembre de 1986, dinamitó la esperanza que buena parte de la sociedad tenía en el gobierno de Alfonsín. Asimismo, sentó precedente para que en abril de 1987 (levantamiento militar mediante) se desarrollara otra ley polémica y definitiva para desestabilizar la imagen del presidente Raúl Alfonsín: la llamada ley de “Obediencia Debida”. La concepción de las leyes de “Obediencia Debida” y “Punto Final” tensionaba con la idea de dar una solución rápida a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura. Según Luís Alberto Romero, muchos ciudadanos comprobaron que la realidad no era tan plástica como suponían y “que la fuerza de la civilidad, importante para algunas cosas, servía de poco frente a poderes opacos, pero resistentes. Esto se constató en Semana Santa de 1987: poco podían contra una corporación militar decidida a defender a los suyos” (Romero, en Novaro y Palermo Comp., 2004: 274).

Sumado a esto, la economía aportó una dimensión más para el deterioro, puesto que el éxito inicial del Plan Austral se diluyó sin más, e inició una espiral inflacionaria sin precedentes. Por lo tanto, el deterioro financiero del país se agravó en los años subsiguientes del mandato radical:

La estabilización tan buscada se había deteriorado a mitad del año 86. La inflación aumentó y se disparó el dólar. Desde entonces controlar la inflación se hizo cada vez más difícil. Comenzaron las demarcaciones preventivas de precios y aumentaron las presiones de los grandes empresarios para resistir reformas tributarias (Angeli, 2004: 130)

En consecuencia, 1986 fue un año crucial para la democracia, puesto que vivenció un agotamiento de fervor en referencia a las transformaciones de equidad social que prometía. Esto afectó a activistas y militantes de la ciudadanía que más entusiastamente

habían asumido el discurso de la esperanza democrática y utilizaron el espacio público para proclamarlo. Sin embargo, vale decir que no significó un abandono del sistema democrático como baluarte para la sociedad:

En tanto, aprendíamos que con la democracia no necesariamente todos comen, se educan y se curan, como aseguraba el eslogan alfonsinista, veíamos también que no por eso la democracia se terminaba. No terminaba el sistema, sino su primavera (...) Su esplendor supra político, entusiasta, crédulo, se extinguió sobre la hierba. Y sin embargo, allí quedó alentado, como en el magnífico poema de William Wordsworth, entre la hierba gris, brindando “fuerza a lo que resta” (Aulicino, 2008).

Sobre el rock argentino (1983-1986)

El rock argentino, en contexto primaveral

Entre 1983 y 1986 el rock argentino jugó un rol central en la reinstalación de la vida democrática, dado que, a partir de la prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas, construyó un escenario que lo llevó a la masividad, al éxito y a los conflictos internos. En este sentido, se experimentó un *boom* inédito en su historia que contrastó con la persecución, la censura y la marginación de otras épocas.

Como señala Carlos Polimeni, es imposible repasar la época atormentada y difícil de Malvinas sin mencionar “la jornada en que los grandes del momento ‘pisaron el palito’ de la dictadura al participar en un ‘Festival de la Solidaridad’, concebido desde el poder para que figuras del predicamento sobre los jóvenes aparecieran apoyando a los pobres soldados de la patria” (Polimeni, 2006: 184). El evento, organizado íntegramente por las Fuerzas Armadas y los empresarios Daniel Grinbank, Alberto Ohanián y Pity Yñurrigarro, se llevó a cabo el 16 de mayo de 1982 en la cancha de rugby del estadio Obras sanitarias y convocó a más de sesenta mil espectadores. En contraste con la participación de Luis Alberto Spinetta, Charly García, León Greco, Raúl Porchetto, Miguel Cantilo-Jorge Durietz (Pedro y Pablo), entre otros, dos bandas sobresalieron por negar su asistencia: Los Violadores y Virus¹⁷. No obstante, los músicos que

¹⁷ Los integrantes fundadores del grupo Virus, Federico, Julio y Marcelo Moura cuentan con un hermano desaparecido, Jorge, secuestrado de su domicilio en City Bell en 1976. La canción “Ellos nos han separado”, editada en el disco “Agujero Interior” de 1983 está dedicada a él: “*Hermano quiero tenderte la mano. Sabemos que ellos nos han separado. Parece ser un mal general que va haber que solucionar, debés estar en algún lugar que pronto vamos a encontrar. Lo quiero, esto es lo que yo quiero. Mañana, para que exista mañana Porque la noche tiene final. La vida vuelve siempre a cantar, es su pedazo de libertad. Amigos míos una vez más Para poder cantar, bailar. Para poder amar, gozar.*”

participaron del festival intentaron dejar en claro que no actuaron para respaldar la guerra, sino que lo hicieron pensando en los soldados que resistían y peleaban en Malvinas.

En paralelo a esta situación controvertida, el rock vivenció un retorno al “underground”¹⁸ (por fuera de los carriles que la industria delimitó entre los años 1967-1981) y forjó un territorio suburbano y periférico que acuñó a una gran parte del rock masivo de la democracia. De esta forma, la actividad musical se ofreció como un gran semillero o “criadero de ídolos” a futuro (Alabarces, 1993: 86).

La explosión

A raíz de las condiciones particulares que surgieron después de la guerra, el rock argentino incrementó la producción y venta de sus discos, y se posicionó como un producto altamente redituable: “De los treinta y siete LP de 1981 (igualmente significativos frente al piso de dieciséis en 1979) se pasa a los sesenta y tres de 1982, los setenta y siete de 1983 y los ochenta y uno de 1984” (Alabarces, 1993: 85). De acuerdo con este contexto, la oferta del movimiento no se hizo esperar y los grupos e intérpretes empezaron a surgir velozmente bajo el rótulo de “Rock Nacional”.

Por otra parte, músicos de la talla de Moris, Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Miguel Abuelo, Pappo o Emilio Del Guercio regresaron al país luego de años de exilio (forzado o autoimpuesto). Asimismo, la vuelta de Mercedes Sosa significó un cimbronazo para el rock y configuró una reconciliación con el folclore. Mientras que la artista compartía escenario con León Greco, Charly García y Alejandro Lerner, su público, tradicionalmente folklórico, inauguraba una categoría nueva para el rock y la música en general: los *psicobolches*. De esta forma, se produjo una breve cristalización de la mística militante y contestataria de los ‘70 en la estética de un denominado “target progre” (D’addario, 2008).

Para poder reír, llorar. Tengo que estar con vos de nuevo, porque eso es lo que yo quiero". Asimismo, Julio Moura reveló que, de algún modo, la canción “Pronta entrega” también está inspirada en la figura de su hermano desaparecido Jorge Moura.

¹⁸ El llamado “underground” es, como su mismo nombre lo indica, un movimiento subterráneo que se desarrolla al margen de la industria discográfica, publicitaria y cultural que convierte a las bandas, sus discos y sus canciones en productos de consumo masivo.

El año de la libertad

El rock terminó el año 1982 con dos multitudinarios eventos: por un lado, el retorno del BA Rock y por otro la presentación del primer disco de Charly García, *Yendo de la cama al living*. El año 1983, en suma, le abrió el juego a las campañas políticas y masificó las perspectivas del rock. Los artistas tenían cada vez más seguidores y, de hecho, muchos músicos pensaban que el movimiento se había convertido en un vehículo artístico fundamental de expresiones y sensaciones de la vida social y ciudadana. Al respecto, León Gieco declaraba: “Yo creo que (el rock) llegó al máximo de popularidad dentro del país (...) la gente va a tener más canales de expresión (...) Entonces van a ir a los recitales de rock o de quien sea, si consideran que es una música verdadera y auténtica” (Vila, 1985: 110).

Sobre este punto, Pablo Semán y Pablo Vila proponen su visión para entender la nueva situación del rock argentino en la transición democrática y el efectivo estado de derechos:

En lo que hace al debate estilístico-ideológico en el rock nacional (...) a los históricos “metálicos”, “punks” y “rockeros” se le fueron agregando, en diferentes períodos, otras voces disonantes que no se sentían representadas por ninguno de estos tres grupos. Así primero aparecen los “divertidos” (Los Abuelos de la Nada, Los Twist, Las Viudas e Hijas de Roque Enroll, etc, muchos de ellos producidos por Charly García), grupos rockeros que generalmente son de clase media y que proponen el camino de la ironía como forma de contender con el *establishment*; los *underground* (Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, Sumo, etc), grupos también de clase media, pero que rápidamente convocan seguidores de sectores populares y que reivindican la producción independiente y los pequeños recitales frente a la “maquinaria” del rock comercializado; los “modernos” o “pop”, que reivindican la dimensión corporal y el baile como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del rock nacional (Virus, Soda Stereo, Zas, etc) (Semán y Vila, 1999: 238).

La asunción de Raúl Alfonsín abrió definitivamente los aires de esperanza y prosperidad depositados en la democracia. A pocos días de asumir, el gobierno radical terminó con las listas negras, las canciones prohibidas y las persecuciones de artistas. Un ejemplo claro fue la resolución número 29 del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), expedida el 9 de enero de 1984, que consideraba la libre transmisión y

expresión de “las canciones musicales concebidas con respeto y mérito artístico” (Guerrero, 1994).

Primavera del '84

1984 fue el año en el que se desarrolló el verdadero fenómeno del rock argentino de la década, dado que los nuevos exponentes del movimiento pasaron del circuito del Pub y bares a las discotecas grandes y los teatros. Esto significó un pronunciado cambio generacional, puesto que los artistas nuevos demostraron actitudes mucho más divertidas y bailables que en las sufridas etapas anteriores. La nueva camada pretendía publicar sus trabajos en un mercado que se presentaba en expansión, y aunque no hubiera lugares para todos, el objetivo consistía en buscar el lugar propio y explotarlo al máximo. Mientras tanto, Los Redonditos de Ricota o Sumo se hacían fuertes en el circuito underground, cultivando una estética que se enfrentaba a la expuesta por las bandas que lograban ingresar en el mercado discográfico.

El sociólogo Pablo Vila destaca que la propuesta “*divertida*” fue la más ensayada en el primer año de democracia. Sin embargo, esto no implicaba que los músicos no tuvieran plena conciencia de lo que estaban enunciando en sus letras y el modo musical que presentaban para comunicarse. Los nuevos artistas traían ideas y formas artísticas distintas a las de sus predecesores. Compartían los símbolos estilísticos del movimiento de Punk y la New Wave inglesa, proponían un regreso a la simplicidad rockera y a la relación directa entre los artistas y la audiencia. Al respecto, Andrés Calamaro, por entonces flamante tecladista de Los Abuelos de la Nada, enfatizaba su visión sobre el movimiento: “el rock es nuestra cultura. La cultura de una generación que rechaza la herencia de generaciones anteriores, una herencia de crisis, de sangre, una de las peores del mundo” (Vila, 1985: 132).

El pop-rock o rock-pop de las nuevas bandas se esforzó en desmarcarse del discurso colectivo y opositor que había cumplido el rock durante la dictadura. Estas posturas consiguieron que las figuras emblemáticas del movimiento comenzaran a hablar con desagrado sobre la estética y las propuestas extra-musicales de la camada emergente. En efecto, Litto Nebbia fue uno de los primeros que reaccionó contra aquellos artistas que proponían nuevas estéticas. “Después de Malvinas, además del pop, vino esta suerte de democratita musical (...) No creo que las canciones posteriores a 1973 hayan quedado en la memoria colectiva como las primeras, más allá de algunas excepciones”.

En ese sentido, Vila señala que el arribo de la democracia también trajo consigo un enigma, puesto que el rock no tenía muy en claro qué propuesta asumir ni a qué enemigos enfrentar en un contexto de libertad:

En el medio, las variantes son infinitas: transformar al movimiento en algo más que un público que asiste a recitales, creando “Centros de las buenas ondas” que realicen acción comunitaria; seguir jugando a la violencia contra el sistema (Pappo) o reinsertar al movimiento en el underground, como única alternativa de evitar la comercialización creciente (Miguel Zavaleta –líder de Suéter-).

Todas estas vertientes conviven en un año, 1984, que claramente es de transición; y son intentos de respuesta de un movimiento contestatario ante la apertura del espacio democrático. Una vez desaparecido el régimen militar que exacerbaba las características del “sistema” que el rock siempre criticó, sigue quedando el sistema (Vila, 1985: 112)

De acuerdo con esto, D’addario manifiesta que la clase política de la democracia se desvivió por tener al rock como aliado: “todos quisieron que llevara agua para su molino (...) Hubo acercamientos y rechazos (...) Con el correr del tiempo, el único movimiento al que la gente de la guitarra eléctrica quiso sumarse sin reservas fue el de los derechos humanos, una forma distinta de hacer política y fortalecer una democracia...” (D’addario, 2007).

Al calor de las masas

Las revistas especializadas de rock también fueron ganando su terreno en el período 1983-1986. Tanto *Cantarock*, *Twist & Gritos* y la clásica *Pelo* se dedicaron a reseñar los orígenes del rock argentino, publicando letras y acordes de canciones, y entrevistando a las figuras emblemáticas y emergentes del movimiento. La revista *El Porteño*, que abordaba temáticas sociales y políticas, también ocupó un espacio importante para el periodismo independiente, más allá del rock. De hecho, el suplemento *Cerdos & Peces*, dirigido por el monologuista de Los Redonditos, Enrique Symns, comenzó a salir en ese semanario y se ubicó en la palestra de los medios contraculturales. Por consiguiente, el rock comenzaba a dar muestras de rentabilidad en otras áreas del mercado.

La más exitosa de estas publicaciones fue *Cantarock*, que se originó y concluyó en democracia, y llegó a vender más de cien mil ejemplares entre 1984 y 1985. Las notas

de Pipo Lernoud, uno de los pioneros del rock y del periodismo alternativo, y de Miguel Grinberg, el historiador por excelencia del movimiento, le dieron un aire contracultural que recordaba a las mejores épocas del *Expreso Imaginario*, una revista de rock que sobrevivió a la dictadura como espacio simbólico y cultural de resistencia.

Sumado a esto, en 1985 aparecieron el suplemento *Sí* del diario Clarín y la emisora radial *Rock and Pop*, dos sucesos que hablan por sí solos del fenómeno que se venía produciendo en el rock. En este caso, el escritor y periodista Mariano del Mazo ve esta masificación del movimiento rockero de una manera crítica y descarnada:

A partir de Malvinas, el rock empezó a ser la banda de sonido oficial del sistema. A mediados de los años 80 aparecieron tres elementos clave en la comercialización del rock: el suplemento *Sí* de Clarín, la radio *Rock & Pop* y *Cemento* que, aunque nos caiga antipático ahora, en la década de los 80 era el gran motor de un montón de grupos que no tenían donde tocar” (Del Mazo, 2006: 42).

Como se observa, este año no escapaba de su contexto, dado que el momento de la primavera democrática se desarrollaba con creces: las consignas de consolidación democrática que el presidente había repetido durante su campaña todavía encontraban sus ecos en la sociedad:

Estaba claro que la democracia en sí no solucionaba de inmediato ninguno de esos problemas, pero los largos años de oscurantismo y tiranía habían conseguido que un sistema de gobierno civilizado resultase una panacea en sí mismo (...) la economía iba medianamente bien, las movilizaciones populares habían marcado a fuego a millones de personas que estaban convencidas de que vendrían días mucho mejores y la política de derechos humanos del gobierno parecía aceptable. De hecho, en abril de ese año, en un fallo histórico en el nivel mundial, los máximos responsables de la dictadura 1976-1983 fueron condenados a un conjunto de graves penas por una serie de delitos de lesa humanidad, lo que alegró al grueso de los ciudadanos (Polimeni, 2006: 184).

En ese marco, la efervescencia le ganó la partida al testimonio, y el rock se montó en una cresta de una ola de repercusión sin antecedentes. La explosión que se efectuó en 1985 dio pie para que las discográficas y las editoriales conmemorasen los veinte años del rock argentino, reconfigurando, una y otra vez, las nuevas y antiguas historias del movimiento. Por entonces, la revista *Pelo* propuso a esta etapa como un hito cultural sin

precedentes para el rock y, asimismo, reafirmó el lugar del pop en el universo de esta cultura:

El advenimiento de los años ochenta tendrá una profunda significación en la historia de la música (...) Los nuevos conceptos estéticos y estilísticos fueron incorporándose hasta copar todo casi sin darnos cuenta. Hoy reina el pop, justificando el éxito de grupos como Zas, Soda Stereo y Virus, y el trabajo precursor de músicos como Charly García, quien fuera injustamente denostado cuando se adelantó a todos con sus Clics Modernos (...) El pop no es sinónimo de banalidad o artificio, aunque con su nombre se cometan auténticas atrocidades musicales. Es la canción con todos sus atributos: el ritmo, la melodía y la armonía mejor dispuestos: y también la frescura y la espontaneidad. Con estos elementos nutrió al rock dándole un envase más acabado donde realizar su mensaje contestatario (Revista Pelo, 1985: 3)

La exportación y el desencanto

El pop-rock argentino era considerado demasiado localista hacia 1983 como para ser exportado a un público juvenil latinoamericano que, por otra parte, prefería ritmos bailables por sobre el rock en español. Pero todo cambió hacia mediados de la década del ochenta cuando una saludable ola democrática que “inundó el continente pareció sacar a la luz a una generación de gustos más rockeros y al tanto de la historia de esta música en la argentina, aunque fuera a través de los discos y cassettes que habían circulado de modo casi underground durante quince años” (Berti, 1994: 69).

Junto con el promocionado “Nuevo cine argentino”, el rock fue uno de los productos autóctonos que más creció en el período 1983-1987. Las giras de Virus, GIT, Zas y, sobre todo, Soda Stereo provocaron un gran impacto en la región¹⁹. No obstante, los años de exportación se llevaron a cabo en un contexto distinto al del inicio de la democracia. Las expectativas se mostraban más cerca del desencanto que de las ilusiones. El rock de 1986 estaba a años luz de la alegría imperante del período 1983-1985:

Argentina, país ciclótico como pocos, hizo que en sólo dos años, cuando se comprobó que no era tan fácil comer, cura y educar, que era tan fácil limpiar tanta mugre subterránea, que habría que recorrer un largo camino hasta castigar tanto crimen, la negritud y el pesimismo ganaran el horizonte” (Fabregat, 2007).

¹⁹ De hecho, la incidencia del rock argentino marcó con creces las culturas juveniles de México, Perú, Colombia o Chile (todavía bajo el régimen del dictador Augusto Pinochet).

Sin dudas, este escenario detallado por el periodista Eduardo Fabregat se empezó a vislumbrar en el rock, sobre todo con la proliferación de bandas underground de estética “dark” (Don Cornelio y la Zona, Clap, La Sobrecarga) y de tono críticoailable (Los Fabulosos Cadillacs, Los Intocables). Paralelamente, las bandas que anteriormente habían propuesto una postura divertida, mostraban seriedad e introspecciones en sus líricas, alejándose de las festividades y los destapes de otras épocas: Soda Stereo deslumbraba con la edición de *Signos* (1986), Virus publicaba “Imágenes Paganas” (una canción intimista, más cercana al estilo de su próximo disco *Superficies de Placer* (1987), el último álbum grabado por Federico Moura) y Los Redondos sacaban a la luz su obra más turbia: *Oktubre* (1986).

Los tiempos estaban cambiando nuevamente.

Breve información de los discos seleccionados

Tiempos Modernos

Al disco yo lo iba a llamar “Nuevos trapos”, pero en una calle había una figura como la que pintaban acá de los desaparecidos, en negro, y decía MODERN CLIX y me pareció un buen nombre

Charly García

Clics Modernos se editó en octubre de 1983 y fue presentado en el Luna Park a doce días de la asunción presidencial de Raúl Alfonsín. El disco significó un corte abrupto con el estilo lírico y musical que venía cultivando Charly García en épocas anteriores, e incluso en su segundo disco solista (*Yendo de la cama al living*, 1982). La producción se destacó por inaugurar una etapa de maduración en materia de sonido, gráfica e imágenes, y por alcanzar una noción de novedad pocas veces vista y oída en la cultura rock argentina.

A partir de este álbum, el artista adquirió nuevas formas estéticas de concebir la realidad, alejándose de los estilos líricos que había desarrollado en Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros y Seru Giran. Aquel “*había una vez...*” de “Música de fondo para cualquier fiesta animada” (Sui Generis, 1974) o el “*Quiero contarles una buena historia...*” de “Peperina”, (Seru Giran, 1981), fue reemplazado por imágenes fragmentarias y rupturistas. Con *Clics Modernos*, García invitó al baile sin prejuicios ni mesuras e inclinó la balanza del rock nacional hacia el pop-rock.

Lista de temas:

- 1 – Nos siguen pegando abajo (Pecado Mortal)
- 2 – No soy un extraño
- 3 – Dos Cero Uno (Transas)
- 4 – Nuevos trapos
- 5 - Bancate ese defecto
- 6 – No me dejan salir
- 7 – Los dinosaurios
- 8 – Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)
- 9 – Ojos de videotape

El sonido en la burbuja

Soda Stereo (uno de los tantos discos homónimos de la historia del rock) se editó en agosto de 1984 bajo la producción de Federico Moura, y fue presentado el 14 de diciembre de ese año en el teatro Astros. Si bien, no es la obra más significativa en la carrera de la banda, el disco representó el puntapié inicial de una trayectoria de éxito y significó una carta de presentación provocativa que se evidencia a partir de las líricas (fragmentarias, ambiguas, yuxtapuestas) y un ritmo premeditadamente destinado a las discotecas.

Junto a Virus, el grupo descubrió las cuestiones fundamentales de la generación de los ochenta: el mundo del propio cuerpo y las necesidades que nutren a una personalidad apolínea y hedonista. Como señala el periodista Alfredo Rosso: “Soda se podía escuchar en un recital. Soda se podía incluso bailar en un boliche, cuestión que era anatema hasta entonces ¿Cómo ibas a bailar un tema de rock nacional? El trío estaba destinado a quebrar más de un tabú del rock nativo” (Rosso, 2007: 16). No obstante, el aluvión moderno de Soda Stereo no fue bien recibido por los grupos de rock tradicionales, puesto que algunos los llamaban “El nuevo Club del Clan” y otros los criticaban por hacer música de “plástico”. De esta manera, se generaron divisiones dentro del rock que con el tiempo se agigantarían a partir de la dicotomía clásica entre Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota y Soda Stereo.

Lista de temas:

- 1 - ¿Por qué no puedo ser del Jet-set?
- 2 – Sobredosis de TV
- 3 – Te hacen falta vitaminas
- 4 – Trátame suavemente
- 5 – Dietético
- 6 – Tele-ka
- 7 – Ni un segundo
- 8 – Un misil en mi placard
- 9 – El tiempo es dinero
- 10 – Afrodisíacos
- 11 – Mi novia tiene bíceps

El cuerpo del delito

Locura se editó a finales de 1985 y fue presentado por primera vez en el Teatro Opera de Buenos Aires los días 12, 13 y 14 de diciembre. Al Igual que *Clics Modernos*, se produjo en Nueva York y significó el trabajo más exitoso de Virus, una banda que supo explotar la provocación y la ambigüedad en pos de una personalidad musical y poética claramente identificables. Como señala Marcelo Moura, tecladista y cantante actual de la banda, Virus se presentó en la escena del rock local como una alternativa que se diferenciaba de las ideas setentistas y permitía una conexión con el resto de la sociedad: “De golpe (en 1981) aparecimos nosotros y descontracturamos todo eso (...) No estábamos dando la típica imagen de lo que era el rock & roll” (Ramos, 1998).

En *Locura*, Virus se identifica con un romanticismo estético que se vincula con el placer y el hedonismo como plan para alcanzar la liberación espiritual de los cuerpos y las conciencias. Asimismo, es un disco que, a partir de sus líricas irónicas y ambiguas, tematiza la libertad, la sensualidad, la homosexualidad y las experiencias con drogas. Es también una obra que manifiesta intenciones de desprejuicio social y de apertura mental en un contexto democrático y de respeto hacia los derechos humanos.

Lista de temas:

- 1 – Pronta entrega
- 2 – Tomo lo que encuentro
- 3 – Pecados para dos
- 4 – Destino circular
- 5 – Un aluna de miel en la mano
- 6 – Sin disfraz
- 7 – Dicha feliz
- 8 – Lugares comunes

Mes de Cambios

Oktubre se editó en los primeros meses de 1986 y es, posiblemente, la obra de mayor ambigüedad política que haya publicado Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Es un disco que a través de la ilustrativa portada (que combina figuras, colores e imaginarios que remiten a una estética comunista) busca homenajear a las grandes revoluciones que se realizaron en el Siglo XX, y a partir de la puesta en punto de formas alegóricas y críticas aborda los tópicos de la guerra fría, la cultura rock post-Malvinas, la sociedad de consumo y la estética posmoderna, entre otras cuestiones.

La tapa del álbum muestra la imagen caricaturizada de una muchedumbre ensombrecida que, en gran medida, presenta signos de agobio y sufrimiento. El dibujo (con estética de cómics) mantiene una relación directa con la pintura “Manifestación” del artista Antonio Berni. Pero, a diferencia de la obra del pintor argentino, que presenta personas con miradas esperanzadas (tanto los ancianos como los jóvenes y los niños se muestran involucrados con la causa de la mismísima protesta), *Oktubre* exhibe rostros que demuestran hastío y temor dentro de un paisaje en donde el rojo y el negro se entrecruzan. En palabras del Indio Solari, *Oktubre* expresa, como planteo básico, un escape de la lectura postmodernista y de la comprensión neoliberal de la realidad:

La postmodernidad es una lectura pseudo filosófica nacida en la misma usina de la industria del disco y difundida, casualmente, en todo el mundo por los embajadores itinerantes cuya función es trasladar esa información (...) pretende que ya no hay un sistema de objetos y como consecuencia todo queda como está, a mí me parece descabellado. Allá ellos con su miseria, a mí me nefrega la modernidad (Symns, 1986).

Lista de temas:

- 1 – Fuegos de octubre
- 2 – Preso en mi ciudad
- 3 – Música ara pastillas
- 4 – Semen-Up
- 5 – Divina TV Führer
- 6 – Motorpsico
- 7 – Jijiji
- 8 – Canción para naufragios
- 9 – Ya nadie va a escuchar tu remera

Capítulo I

El retorno a la democracia desde las líricas de rock

El proceso de transición democrática llevado a cabo a partir del año 1983 trajo consigo aires de esperanza y optimismo en la población argentina. El derrumbe de la dictadura militar instaurada desde 1976 permitió así ingresar en un estado de derecho que, a grandes rasgos, perseguía dos grandes propósitos: la renovación del sistema político y la reorganización de la economía. A partir de ello, se impuso paulatinamente una demanda social que pedía reglas, principios y respeto por la persona humana, a diferencia de lo ocurrido durante el régimen militar (Palermo y Novaro, 2004: 128). Como apunta Juan Suriano:

El gobierno de Raúl Alfonsín emergió ante los ojos de la mayoría como la alternativa posible a un estado de retroceso y destrucción. El nuevo líder de los argentinos supo sumar adhesiones, ya desde la campaña electoral, sobre la base de un discurso ético-político que oponía democracia a dictadura y justicia a impunidad” (Juan Suriano, 2001: 180).

En consonancia con esta apertura democrática, los medios masivos de comunicación comenzaron a hacerse eco de la denuncia y el compromiso social. Por lo tanto, las problemáticas sociales que meses antes habían sido censuradas y omitidas, empezaron a ser incluidas en la agenda: sobresalían noticias vinculadas con la pobreza, el divorcio, la adopción, la homosexualidad, los desaparecidos y la alta participación activa de buena parte de la sociedad, entre otras referencias (Cicalese y Nogueira, 1998: 137). En tanto, el rock argentino, que en otros tiempos había sufrido los avatares de la represión, la censura y el desarraigo, emprendió un asenso masivo y sin precedentes hacia la popularidad. De esta manera, el período 1982/1983 le bastó para desprenderse del miedo dictatorial y explicitar antiguos tabúes en sus líricas: por ejemplo, en “Mirta, de regreso”, Juan Carlos Baglietto contaba la historia de un preso que pretendía reinsertarse en la sociedad; en “Hay que salir del agujero Interior”, Virus planteaba una urgencia de liberación en plena decadencia dictatorial, en “Pensé que se trataba de cieguitos”, Los Twist se tomaban con humor las típicas prácticas represivas del régimen y en “Represión”, Los Violadores profundizaban esta situación (“*represión a la vuelta de tu casa, represión a la vuelta de la esquina*”). No obstante, fueron las canciones de

Clics Modernos (Charly García) las que mejor retrataron las nociones pre-democráticas y las expectativas post-dictatoriales.

En consecuencia, *Clics Modernos* se erige como la obra más representativa de este capítulo, puesto que pone en evidencia prácticas de vida y situaciones propias de la realidad argentina, en el tránsito de la dictadura a la democracia. Asimismo, las líricas de los álbumes *Soda Stereo*, *Locura* y *Oktubre* advierten cómo la llamada “primavera democrática” transcurre entre la confianza, la liberación y la incertidumbre. Desde ópticas disímiles, Soda Stereo, Virus y Los Redondos construyen sus discursos en el marco de un contexto democrático y proponen sus particulares diagnósticos. Soda Stereo y Virus plantean, de alguna manera, una idea expectante y desafiante de la situación que se vivencia. Entre otros aspectos, se centran en la figura del cuerpo y el baile como elemento fundamental para marcar el nuevo rumbo de los tiempos y se separan así de las ideas precedentes del rock argentino. En contraste, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota constituye sus discursos desde un lugar de desconfianza y desengaño que corta abruptamente “la primavera de ‘poptimismo’ democrático”¹. Por consiguiente, las letras que integran este capítulo se encuentran organizadas a partir de tres disparadores que se agrupan bajo estos términos: *Alusiones a la dictadura*; *El baile, un espacio de transformación* y *la revalorización del rol activo de las personas en contexto democrático*.

Alusiones a la dictadura

Las letras de rock que contienen alusiones a la dictadura están relacionadas con las implicancias psicológicas y sociales, desde una perspectiva de transición y retorno democrático. En este sentido, *Clics Modernos* aporta cuatro líricas significativas para el análisis: “Los dinosaurios”, “Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)”, “Nos siguen pegando abajo” y “Nuevos trapos”. Las canciones abordan los aspectos más violentos y amargos del régimen (las desapariciones forzadas de personas, la situación del exilio y los ataques represivos contra la juventud) y asimismo reflexionan sobre el propio período de la transición democrática. No obstante, “Un misil en mi placard”, de Soda Stereo, aborda las situaciones psicológicas de la post dictadura y sus efectos de temor diferido.

¹ Eduardo Berti, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

Desapariciones, exilio y represión

Luego de la derrota de Malvinas, la sociedad argentina comenzó paulatinamente a deshacerse de ciertos velos impuestos por la dictadura. La salida precipitada de Leopoldo Galtieri y la llegada de Reynaldo Bignone al poder significaron el florecimiento de una crítica muy frontal contra un régimen que se encontraba en retirada y que había llamado a elecciones para octubre de 1983. La crisis de la dictadura “dejaba al desnudo tanto la debilidad de un orden basado en el miedo ya inexistente como las abismantes experiencias de ruptura del lazo social que vertía la información sobre la sistematicidad del terrorismo de Estado” (Novaro y Palermo, 2004: 122). Por lo tanto, lo invisible se había hecho rápidamente visible, y la sociedad argentina se enfrentaba al espejo de sí misma, experimentando extrañamiento y horror. Los relatos de las desapariciones, los centros de exterminio y los NN generaron espanto entre los ciudadanos, y la información sobre los campos de concentración “fue como una aluvión que cayó sobre la ‘opinión pública’ para aplastarla” (Calveiro, 1998: 162).

A pesar de esto, el clima cultural supo contagiarse del entusiasmo democrático reinante de la época, y aquello que había circulado en las trastiendas de la sociedad comenzó a ocupar el primer plano de la escena: el movimiento de los derechos humanos, la literatura testimonial, el cine, el teatro y, por supuesto, el rock se hicieron eco de estas circunstancias. De este modo, el verbo “*desaparecer*” se transformó en un término que se difundió y se conjugó como consecuencia del mecanismo represor de la dictadura. De hecho, fue a partir del año 1983 que se empezó a registrar el uso del verbo *desaparecer* en las letras de rock. Los primeros que lo hicieron fueron Baglietto, Zas y Charly García. La banda liderada por Miguel Mateos, utilizó dicha palabra en “Un gato en la ciudad”, la canción que abrió el disco *Huevos* y que expresaba: “*la noche está más peligrosa que ayer, no quiero desaparecer*”. En tanto, Charly García compuso “Los dinosaurios”, un tema donde el verbo “desaparecer” predomina durante todo el discurso. Al respecto, Sergio Pujol señala:

“Los dinosaurios” se asoció al clima político y social irradiando de un modo por demás eficaz esa sensación de relevo histórico que se estaba viviendo. Aquella canción no era moderna; hablaba del fin de la dictadura militar desde la sensibilidad estética acumulada durante todos estos años. Lo hacía a partir de los desaparecidos, pero a la manera de Charly (Pujol, 2005: 249)

“Los Dinosaurios” es una lírica que sintoniza profundamente con la conciencia colectiva de la época (no sólo de los jóvenes, sino de gran parte de la sociedad) y ofrece un buen pantallazo de la dimensión y la crueldad de las desapariciones en nuestro país. Por ello, desde el título, la lírica utiliza el sustantivo “*dinosaurios*” para referirse, de modo metafórico, a los militares o las Fuerzas Armadas. Es decir, los sujetos que tenían el poder de hacer desaparecer a “*los amigos del barrio*” (afectos del mundo cotidiano), “*los cantores de radio (...) los que están en los diarios*” (prácticas culturales que sufren la censura), “*la persona que amas*” (los afectos de la intimidad) y a “*los que están en el aire*” (en referencia a los vuelos de la muerte).

A partir del enunciado “*Los amigos del barrio pueden desaparecer, pero los dinosaurios van a desaparecer*” se construye una contraposición interesante en la lírica, puesto que se realiza un desplazamiento entre las aserciones que indican “seguridad” y “probabilidad”. El verbo “*pueden*”, que propone la acción como posible o probable, es empleado en los siguientes enunciados: “*los amigos del barrio pueden desaparecer, los que están en la radio pueden desaparecer, en los diarios pueden desaparecer*”. Asimismo, la forma perifrástica del futuro “*van a desaparecer*” funciona como un núcleo convincente y fundamental de la expresión: “*los dinosaurios van a desaparecer*”. De acuerdo con los dos subtipos básicos de futuro prospectivo (el narrativo descriptivo y el voluntativo) este empleo del “*van a desaparecer*” está ligado al segundo tipo, ya que es evidente una actitud del hablante que expresa convicción (Stern, en García Negroni Comp., 2006: 238). Sumado a esto, la perífrasis, frente a la forma del futuro simple del modo indicativo, expresa un mayor grado de proximidad y seguridad en la actitud del hablante: “*los dinosaurios van a desaparecer*”.

En este sentido, también podría existir una operación de deshumanización en la construcción del personaje colectivo “*los dinosaurios*”, puesto que se les asigna metafóricamente un nombre de animal extinguido que se asocia espontáneamente con la desaparición. No obstante, la negación de la intimidad de “*los dinosaurios*” se configura como otra operación de deshumanización: “*imaginen a los dinosaurios en la cama*”. A partir de esta expresión, el hablante establece una suerte de ironía que advierte la imposibilidad de imaginar a los militares en un ambiente cotidiano, de intimidad, entregados al placer, y alejados de las represiones y las torturas. Los dinosaurios no sólo no son humanos (no tienen intimidad o lazos con otros – como sí es posible advertir en el vocativo “*mi amor*” o en la preocupación del enunciador que surge de la expresión “*un amigo está en cama*”-), sino que tienen como rasgo casi

esencial el hecho de desaparecer. Por lo tanto, se produce una clara distinción: las personas (seres que tienen vínculos humanos -amor o amistad-) “*pueden*” desaparecer por circunstancias de autoritarismo dictatorial, pero el régimen y sus actores “*van a desaparecer*” porque ese es su destino ineludible. Del mismo modo, se podría agregar que “los dinosaurios” sólo pueden existir o, mejor dicho, eludir temporariamente su desaparición, a partir de hacer desaparecer a otros.

Por otro lado, cabe destacar la dicotomía que se establece entre los subjetivemas *liviano/pesado*. Los “*pesados*”, que llevan “*todo ese montón de equipaje en la mano*”, presentan una carga valorativa negativa para el hablante. Tanto el adjetivo plural sustantivado “*los pesados*” como el sustantivo “*equipaje*” enfatizan una particularidad distintiva de los militares: sus espaldas cargan con muertos, torturas y vejámenes. Es por ello que el yo prefiere mantenerse “*liviano*” y contraponerse a los modos de acción de los militares: “*si los pesados, mi amor, llevan todo ese montón de equipaje en la mano. Oh, mi amor, yo quiero estar liviano*”. A su vez, la expresión “*no estar atado a nada*” se opone a llevar equipaje, pero también puede entenderse como un concepto que sugiere la libertad, puesto que “*no estar atado*” significaría estar libre de preocupaciones y de adhesiones coyunturales: “*Cuando el mundo tira para abajo, es mejor no estar atado a nada*”.

De la misma forma, se genera una ambigüedad entre el vocativo “*Mi amor*”² y el verbo plural “*imaginen*”, puesto que la postulación del interlocutor cambia y genera así cierta inestabilidad (se dirige a otra persona). En “Los dinosaurios”, el vocativo “*mi amor*” se utiliza como el reflejo de una situación de compañía y confianza, en la que la cercanía funciona como refugio frente a la hostilidad de “*los dinosaurios*” (“*Oh, mi amor, yo quiero estar liviano*”). En contraste, el verbo plural de la segunda persona “*imaginen*” plantea otra situación de enunciación y postula a otro interlocutor. La primera persona no se dirige a alguien presente en la escena, sino que le habla a un sujeto que está fuera de la circunstancia y que puede representar la figura del público de

² “*Mi amor*” se configura como un mote muy típico en el lenguaje del rock. Desde sus inicios el rock and roll supo utilizar los vocativos “*baby*”, “*honey*”, “*my girl*”, “*my man*” o “*my love*” para distinguir a los interlocutores de sus letras (sean masculinos o femeninos). El rock argentino, en consecuencia, construyó su propio lenguaje y comenzó a utilizar ciertos vocativos distintivos como “*nena*”, “*loca*” o “*mi amor*”. Hasta principios de la década del ochenta, la mayoría de las canciones del rock argentino estaban dirigidas hacia una hipotética mujer. De ahí provienen los apelativos “*nena*”, “*loca*”, “*querida*” y, obviamente, “*mujer*”. Este empleo tuvo varios significados: muchas veces se utilizó de una forma soberbia e indiferente y otras veces como un modo de apoyo.

rock. De hecho, se interpela o, tal vez, se busca complicidad en ese receptor: “*imaginen a los dinosaurios en la cama*”.

En suma, es importante señalar que “Los Dinosaurios” integra la abrumadora mayoría de canciones del rock de los ochenta escritas en primera persona (Berti, 1994: 43). Si anteriormente predominaban el “tú”, el “vos” (utilizado como lenguaje callejero), el “nosotros” inclusivo (que totalizaba al público escucha y apartaba a la dirigencia política-militar) y los aspectos metafóricos (que servían para eludir la censura dictatorial), durante el período democrático, el “yo” y la fragmentación de imágenes funcionaron como factores determinantes de época. En este caso, el deíctico de persona aparece en la expresión “*no estoy tranquilo*”, que se produce como una respuesta que sobresale de un diálogo, pero que en la canción se vuelve monólogo: “*No estoy tranquilo, mi amor, hoy es sábado a la noche*³, *Un amigo está en cana. Oh, mi amor, desaparece el mundo*”. Asimismo, el deíctico temporal “*hoy*” alude a la situación dictatorial (“*desaparece el mundo*”) y evidencia que el “*sábado a la noche*” no significa diversión, sino preocupación y miedo.

Hacia el exilio o la vuelta

El exilio es, junto con la desaparición forzada de personas, la tortura y el asesinato, un capítulo más de la violencia desatada por la última dictadura. Es una expresión polisémica y ambigua que suma toda una serie de términos asociados (como por ejemplo “inmigrante”, “expatriado”, “exiliado” o “refugiado”) y que es utilizada tanto por los propios protagonistas de esa historia (cargado de los sentidos y valores que ellos adjudicaron a la experiencia vivida) como por los investigadores del caso. Sin dudas, el exilio produjo desplazamientos emocionales y físicos muy intensos en los desterrados, y a su vez configuró un padecimiento que se sumaba al miedo de perder la vida: “cuando se estaba a salvo de ese terror, quedaba el demoledor sentimiento de pérdida de identidad y la disolución del ser en la derrota de los valores en los que ese había creído, por los que se había luchado, por lo que se había soñado como destino” (Seoane, 2007: 315). El desarraigo implicó sentimientos encontrados en quienes lo sufrieron, puesto que en el irse estaba también el quedarse: “Irse. Quedarse. Volver.

³ En canción “Demoliendo hoteles”, editada en *Piano Bar* (1984) y compuesta por Charly García, el protagonista de la canción destaca: “*yo que nací con Videla (...) yo que crecí con los que estaban bien, pero a la noche estaba todo mal*”.

Estar lejos y sentir que el océano Atlántico nunca fue tan inmenso y que el país propio nunca fue un dolor tan cercano” (Franco, 2008: 17).

En efecto, “Plateado sobre plateado (huellas en el mar)” es una lírica que emplea un lenguaje simbólico y sugerente para hacer alusión a la situación crítica del exilio. A través de la oposición de imágenes y metáforas espaciales se señalan las experiencias contradictorias producidas por la represión dictatorial: por un lado, se encuentran aquellos que decidieron quedarse en el país y, por otro, los que optaron por alejarse del terror y sufrir el destierro. Por ello, en el enunciado “*Nos quedamos por tener fe, nos fuimos por amar*”, el nosotros incluye tanto a los que se quedaron “*por tener fe*” como a los que se fueron por “*amar*” y porque “*ya no aguantaron más*”. De este modo, se evidencia el sacrificio que tuvo cada elección y se supone que los que se quedaron perdieron la vida (“*sangre en nuestro hogar*”) y los que se fueron (“*huellas en el mar*”) la preservaron, dejando parte de su existencia en la experiencia del exilio.

La lírica exterioriza una necesidad de unir o reconciliar y destacar a los que se fueron y a los que se quedaron⁴, aunque también puede pretender que los jóvenes de los ochenta comprendan las experiencias propias de la generación del setenta. El carácter contrapuesto del exilio (el sufrimiento por “irse” y por “quedarse”) se condensa en la modalidad interrogativa: “*¿Tenemos que ir tan lejos para estar acá, para estar acá?*” De esta forma se confrontan los adverbios “*acá*” y “*lejos*”: el primero puede entenderse como Argentina o como cualquier otro país de Sudamérica que padeció regímenes militares, mientras que el segundo simboliza el lugar del desarraigo, el sitio de destino elegido (o no) para sufrir la distancia. A su vez, el intensificador “*tan*” sirve para subrayar el alejamiento impuesto a los exiliados⁵.

Las expresiones metafóricas de “Plateado sobre plateado” están construidas a partir de imágenes visuales que sugieren estados de ánimo y que tienen un carácter onírico, de aspecto surrealista: “*chorreando sin parar*” (que podría connotar la idea de llanto); “*espejo de sal*” (que podría aludir tanto al mar como a la sal de las lágrimas); “*Plateado sobre plateado*” (que alude a la imagen del cielo y el mar) y el “*barco viejo*” que atraviesa el océano y recuerda otros viajes del pasado. Asimismo, existen

⁴ Se puede trazar un paralelismo con la película *Made in Argentina*, un film que trata sobre la problemática del exilio. Dirigida por Juan José Jusid y estrenada en junio de 1985, en plena primavera democrática.

⁵ El rock argentino, por su parte, también sufrió el exilio entre sus filas. Algunos se fueron por propia cuenta: Litto Nebbia, Pappo, Miguel Cantilo y Jorge Durietz (Pedro y Pablo), Gustavo Santaolalla, y otros fueron obligados a hacerlo (León Gieco, Piero, Moris, algunos de los integrantes de Crucis)

superposiciones que destacan una idea de desplazamiento o de movimiento: “Sudamérica” y “Europa” (la tierra natal y el destino del desarraigo); “El exilio” y “la vuelta a los que ella no aguantaron más”⁶ (irse y quedarse); y los “Aeroplanos” que viajan sobre “el cielo tropical” (y que sugiere el alejamiento de la tierra natal).

Las oposiciones que se presentan en los enunciados “Ganamos algo y algo se fue. Algunos hijos son padres y algunas huellas ya son la piel” son significativas porque abordan las consecuencias desatadas por el régimen militar. La expresión “algunos hijos son padres” permite distintas aproximaciones interpretativas que, sin embargo, pueden integrarse en una misma idea. En primer lugar, se puede entender que los “hijos” son los jóvenes desaparecidos de la dictadura que toman el rol de “padres” de la historia contemporánea, por el hecho mismo de dejar una presencia social simbólica que los erige como fundadores o ejemplos de un camino para cultivar y valorar. En segundo lugar, también se puede entender como “hijos” a aquellos que eran pequeños cuando su familia decidió refugiarse en otro país. En tanto, el enunciado “algunas huellas ya son la piel” vincula otras dos interpretaciones, ya que por un lado remite a la tortura vivida en los años de represión sistemática, y, por otro, alude a las propias heridas, imaginarias y reales de la sociedad argentina del último decenio (1973-1983). En suma, la expresión que da título a la lírica, “huellas en el mar” también puede referir metafóricamente a los llamados “vuelos de la muerte”.

Los hombres de gris

Sería bueno que el rock perdiera el lugar de preeminencia que ocupó en estos últimos seis años (de régimen militar), merced a la veda política que hubo en el país. Creo que el rock, en cierta medida, ocupó el espacio vacío dejado por la política... El rock ganó ese espacio vacío, pero lo ganó en buena ley, fue el único que aguantó... Creo que hubo una valentía increíble en el sentido de aceptar que “yo no soy igual a los demás”, e ir a un recital con la paranoia de que te

⁶ En “Viernes 3 AM”, editada por Seru Giran en el disco *La Grasa de las Capitales* (1979) y compuesta por Charly García, hay un narrador omnisciente que relata una situación el suicidio: “siempre igual/los que no pueden más, se van”. En tanto, en otra canción que integra el mismo álbum llamada “Autos, jets, aviones, Barcos” se describe el exilio de un modo irónico: “Autos, jets, aviones, barcos, se está yendo todo el mundo (...) por el ecuador, el trópico del sol/ saludan nuevos vagabundos/ porque en tierra nadie queda/ la verdad que se está yendo todo el mundo”. Consecuentemente, en el disco *Piano Bar* (1984), García escribió una letra de la misma temática, denominada “Rap del exilio”: “Si, me exilie en Madrid/ y me fui a New York/ sólo porque seguí a Perón/Tenia un sólido futuro artístico/ y me comí el bajón/ Yo tenía tres libros/ y una foto del Che/ ahora tengo mil años/ y muy poco que hacer”.

agarraba la cana y te mataba a trompadas, simplemente, porque estabas en un recital de rock

Charly García (Vila, 1985: 110)

En “Nos siguen pegando abajo” se ponen en juego las voces de cuatro enunciadores que presencian y experimentan una situación de represión y violencia. A partir de ello, los distintos enfoques de los enunciadores narran la trama de una historia (compuesta de microhistorias) y construyen una creciente identificación con el locutor. En este sentido, se puede decir que el locutor sufre un desdoblamiento de interiorización que lo ubica en diversos planos de experiencia, ya que de observador pasa a ser un enunciador coral que oficia de testigo y que, finalmente, se convierte en una víctima de la represión en los recitales.

En efecto, el primer enunciador se postula como un observador que nombra desde la tercera persona⁷ lo que sucede y emplea un presente deíctico (y descriptivo) para exponer a los dos personajes de la historia: “*Ella es menor, él es normal y lo que están haciendo es un pecado mortal. Ella se quedó sin boda ni arroz y al novio lo agarraron entre muchos más que dos*”. De este modo, el enunciado “*Y lo que están haciendo es un pecado mortal*” se establece como un juego irónico y doblemente polifónico que pone en juego la voz fragmentaria de aquellos que condenan lo que hace la pareja y derivan castigos y privaciones de felicidad o goce. Por consiguiente, se ironiza tanto sobre el que se espanta como sobre el que condena fervientemente a la pareja⁸.

Asimismo, en la estrofa-estribillo “*Miren lo están golpeando todo el tiempo, lo vuelven, vuelven a golpear. Nos siguen pegando abajo*” se hace presente un segundo enunciador que subraya una situación de abuso y que funciona como un punto de vista coral que refuerza y acompaña los sucesos que se cuentan. El verbo en segunda persona “*miren*” pone de manifiesto una intimación, que, según el lingüista Emile Benveniste,

⁷ El uso de la tercera persona es un tema complejo, puesto que puede usarse como una apelación directa o lo que Emile Benveniste llama la “no persona” o Calsamiglia y Tusón denomina “la persona ausente”. La tercera persona está excluida de la enunciación porque basta el “yo” y el “tu” para determinar una situación de interacción.

⁸ Vale destacar que las connotaciones de *normal* pueden ser varias y distintas en el contexto social. Lo *normal* puede tener varias significaciones, y algunas veces contempla más o menos connotaciones negativas. Si bien la lírica caracteriza a los personajes de acuerdo con rasgos que pertenecen a distintos criterios (“*ella es menor, él es normal*”), el adjetivo “normal” no tiene un rasgo propiamente negativo, sino que distingue un dato descriptivo de clase, y un detalle que se puede entender de un modo positivo (el personaje responde a un hombre común, sin excentricidades y que tan solo está encontrándose con una chica). En contraste con este uso, “Bancate ese defecto” (del disco *Clics Modernos*) entiende a la normalidad desde un rasgo axiológico negativo por tener una significación funcional al sistema que sirve de manto para cubrir la realidad.

tiene carácter deíctico porque se plantea desde un “yo” a un “ustedes”. No obstante, este carácter deíctico también se subraya a partir de la presencia del pronombre plural “nos” en el enunciado “*Nos siguen pegando abajo*”. Esta expresión, de hecho, se hace eco de la juventud reprimida. Es un enunciado que connota hartazgo y funciona como un alerta para los jóvenes en pleno desmoronamiento dictatorial. El verbo “*siguen*” se articula como un presente deíctico que marca una constancia, una continuidad de ataque y de impunidad que es necesario detener. Si bien, hacia 1983 la dictadura se encontraba en retirada, eso no garantizaba la conclusión de ciertas prácticas represivas. En consecuencia, se puede subrayar que el predominio de la fuerza sufría un desplazamiento significativo, puesto que la policía empezaba a tomar el rol represivo que en otros tiempos cumplían los grupos de tareas del ejército⁹.

A diferencia de los anteriores puntos de vista, el tercer enunciador se desempeña como un testigo más directo y activo que desde la primera persona del singular se muestra como partícipe de la historia, compartiendo el escenario con los personajes y los demás sujetos contextuales: “*Yo estaba en un club, no había casi luz. La puerta de salida tenía un farolito azul. El se desmayó delante de mí, no fueron las pastillas, fueron los hombres de gris*”. En efecto, este enunciador presenta un entrecruzamiento de luces y colores que se llevan a cabo en un reducto determinado (“*farolito azul*” y “*los hombres de gris*”). Por un lado, el “*farolito azul*” propone una ruptura isotópica que se relaciona con el tango, puesto que el sustantivo en diminutivo recuerda a la expresión arrabalera: “*el farolito de la calle en que nació*”¹⁰. Asimismo, el azul interviene como un color que sugiere imaginación, libertad y evasión, y acompaña el paisaje bohemio de la expresión “*farolito azul*”. No obstante, la aparición del lexema “*farolito*”, con su evidente rasgo afectivo, es el que más recrea la escena. Por otro lado, “*Los hombres de gris*” indican una asociación a las sombras y se exponen como la contrapartida del placer (el gris suele connotar ausencia de vitalidad o de vida). De allí proviene la expresión del cuarto enunciador, una voz que alude a la oscuridad y, a su vez, advierte cómo “*los hombres de gris*” se apartan del recinto “*locos de placer*” y con el trabajo hecho¹¹: “*Estoy yéndome, soy como una luz apagándose, desde el piso los*

⁹ En consecuencia, se puede subrayar que el predominio de la fuerza sufría un desplazamiento significativo, puesto que la policía empezaba a tomar el rol represivo que en otros tiempos cumplían los grupos de tareas del ejército.

¹⁰ Expresión perteneciente al emblemático tango “Mi Buenos Aires querido”, compuesto por Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

¹¹ Se podría pensar que esos “*hombres de gris*” simbolizan a los grupos de tareas activos de la dictadura o, también, a la seguridad del lugar

pude ver, locos de placer alejándose". Como se observa, este punto de vista es el que más se encuentra implicado en la historia, ya que no es un sujeto que solamente oficia de espectador, sino que también se postula como una víctima que cae en las manos de la represión. La sufre en primera persona, tanto como los dos protagonistas (o también se podría pensar que termina convirtiéndose en uno de ellos).

Esta desolación total

"Nuevos trapos" es una lírica que aborda los aspectos de la transición democrática y reflexiona sobre lo ocurrido en el pasado y lo que podría (o debería) suceder en el futuro democrático: "*Habiendo compartido aquél temor, habiendo convivido en ésta desolación total, ya no es necesario más*". De este modo, se ponen en evidencia las temáticas que trae consigo el tiempo, teniendo en cuenta sus cambios y permanencias. Por un lado, se exponen los cambios típicos de la sociedad (transformaciones coyunturales, nuevos frentes culturales y nuevas banderas); y por otro se hallan los aspectos permanentes de la vida, del orden de la intimidad y de la individualidad como, por ejemplo, los encuentros personales: "*Y aunque cambiemos de color las trincheras y aunque cambiemos de lugar las banderas siempre es como la primera vez. Y mientras todo el mundo sigue bailando se ven dos pibes que aún siguen buscando encontrarse por primera vez.*"¹². En este caso, el conector "aunque" marca la oposición entre las ideas de cambio y permanencia, y el plural "cambiemos" funciona desde un nosotros inclusivo (como el que aparece en "No siguen pegando abajo") y apunta a una intención de generalización (con un rasgo de acercamiento hacia el interlocutor). Esto queda reforzado por la presencia de enunciados en presente que dan cuenta de situaciones planteadas como verdades generales: "*no soy mejor que vos, vos no sos mejor que yo*"; "*siempre es como la primera vez*"; "*ya no es necesario más*".

Los deícticos "aún" y "siguen" puntualizan la constancia de los encuentros personales ("*se ven dos pibes que aún siguen buscando encontrarse por primera vez*") y la expresión "primera vez" se ensambla muy bien con el clima de época, no obstante,

¹² La palabra *trapo* se utiliza como metáfora y podría hacer alusión a las banderas, a las ropas y a aquellos trapos que limpian la suciedad. También es posible interpretar que la idea ronda alrededor del cambio de trapos y quizás de la frase popular "*sacar los trapitos al sol*". Todo esto está bueno para hacer alguna referencia a los procedimientos de connotación.

plantea distintos movimientos interpretativos. Si se lo observa de un modo político, la “*primera vez*” refiere a aquellos argentinos que pudieron conocer las herramientas de la democracia ejerciendo su derecho al sufragio libre. Pero si se lo piensa a partir del momento fundante de la vida, la “*primera vez*” hace alusión al encuentro inicial e íntimo entre dos personas (pensando, también, que desde lo sexual, se habla de “*primera vez*”). De esta manera se podría remarcar una revalorización del placer en la concreción de los vínculos personales, entendiendo que el encuentro entre personas es un componente básico y primordial para la vida (es algo que no cambia y que es permanente).

En virtud de la permanencia de las relaciones personales, el hablante de la lírica también propone cierta voluntad de cambio y, en consecuencia, parte de un indicio de posibilidad: “*Daría cualquier cosa por amor*”. Sin embargo, desde la modalidad imperativa o exhortativa, provoca a sus interlocutores y declara lo que quiere en esta etapa de nuevos tramos, sin emplear rebusques retóricos: “*Pero a la vez quiero decirte que te encargues de tu vida porque yo no soy mejor que vos, vos no sos mejor que yo*”. En este sentido, el locutor se muestra fuertemente aseverativo al expresar su postura y su deseo: “*Habiendo compartido aquél terror, habiendo convivido en ésta desolación total, ya no es necesario más*”. Para ello, los enunciados “*Aquel terror*” y “*Esta desolación*” se disponen como índices de ostensión que señalan el grado de cercanía o lejanía temporal de las experiencias derivadas del contexto dictatorial: lo que ya pasó (“*aquel terror*”) y lo que todavía queda como vestigio (“*esta desolación*”). Se destaca que “*ya*” no es necesario decir más si la desolación está a la vista de todos. La oposición *aquel/esta* genera diferencias, pero señala un mismo culpable: la dictadura. El demostrativo “*aquel*” sirve para acentuar lo que sucedió en el pasado (“*terror*”), y la situación actual (contextual de la letra) es denominada como “*esta desolación*”. En tanto, el sustantivo “*desolación*” abre distintos sentidos y constituye la figura de un paisaje desértico y vacío que necesita un cambio definitivo.

O creías que estabas lejos...

A la hora de componer trato de recuperar esas situaciones, un poco al estilo de los actores en teatro, que forzosamente tratan de volver a recuperar el acontecimiento que les sirvió de detonador (...) No sé muy bien hacia dónde voy, pero es seguro que voy hacia algún lado

Gustavo Cerati (Gurss, 1996: 19)

Tanto Soda Stereo como Virus son bandas que se destacaron por haber creado letras que no plantean interpretaciones únicas, sino que se estructuran con la intención de abrir ideas diversas y separarse de la estética de los rockeros predecesores. “Un misil en mi placard”, de Soda Stereo, se muestra como una letra ambigua que se aparta de las lecturas monolíticas y que pinta la figura estilística del grupo (entendido como Sujeto Empírico). De este modo, se presenta una historia que plantea dos interpretaciones posibles que, a simple vista, parecen estar contrapuestas. Por un lado, se ponen en juego las implicancias psicológicas de la post dictadura en un clima democrático, y por otro se apunta a una idea de placer y juego sexual. Gustavo Cerati lo definió de la siguiente manera:

Cuando la escribí, quise ser un poco metafórico con el pos Malvinas (...) Todo eso se me mezcló en la cabeza con un dibujo de la (Revista) Playboy donde había un tipo que le descubría a su mujer un vibrador en el placard, que tenía la forma de un misil, estaba dibujado de una forma guerrera (Daniel Riera, 1996)

En este caso, se tendrá en cuenta la interpretación que aborda las implicancias psicológicas posteriores al régimen, puesto que, hacia 1984, la acción del terror no había terminado con la caída del gobierno militar, sino que formaba parte de la memoria más inmediata de las personas. Al respecto, Pilar Calveiro denomina que este corolario de terror diferido fue actualizado con cierta periodicidad durante el mandato de Raúl Alfonsín:

La desaparición, la muerte, la arbitrariedad y la omnipotencia del poder son un hecho vivido pero al mismo tiempo negado, algo que ya pasó (...) Desde ese momento se sabe del poder desintegrados del Estado, de las debilidades y renunciamentos de la sociedad, de lo difícil que sobrevivir a los embates de un poder autoritario y desaparecedor; el miedo se instala; hay una memoria colectiva que registra lo que se ha grabado en el cuerpo social (Calveiro, 1998: 158).

La trama de “Un misil en mi placard” se estructura de acuerdo con tres momentos: hay una introducción, un nudo que trabaja sobre una idea de suspenso y un desenlace reflexivo. Hacia el principio se desarrolla una situación de cotidianidad e intimidad y luego se introduce un cambio en la trama que altera la escena y lleva a cabo un viraje en la historia: “*Refugiados sobre el diván, buscándonos. Agitados por nuestras formas, buscándonos. Algo ocurrió, una extraña sensación, un presentimiento*”. El momento de placer íntimo es interrumpido por una noción personal y premonitoria que puede entenderse como la percepción de la amenaza que destruye la magia y la atmósfera creada. En consecuencia, la primera persona experimenta sensaciones pendulares y pasa del goce sexual al padecimiento personal: “*Tuve que dejar de hacer el amor en el momento. Fui en busca de un abrigo hacia frío Encendí un cigarrillo, tenía miedo*”. De este modo, descubre una parte de sí mismo que lo atormenta y, en este sentido, el “*misil*”¹³ simboliza los miedos y los propios prejuicios del hablante.

La amenaza intimidante, por lo tanto, se encuentra en el propio placard: “*Te miré tristemente, tristemente. No hay más tiempo que perder, sonreíste. Estaba ahí, Un misil en mi placard. Un modelo para armar, pero nunca para desarmar*”. Sin embargo, este enunciado también se puede entender como una metáfora que alude al interior del locutor, quien en su intimidad guarda un secreto profundo, quizás incluso escondido en el inconsciente, y que de repente aflora perturbándolo. Por su parte, la segunda persona se hace presente y actúa como una compañía que intenta reestablecer la circunstancia de satisfacción mutua (“*sonreíste*”). De hecho, comprende la situación de congoja por la que transcurre el protagonista y lo incentiva para que se recomponga (“*no hay más tiempo que perder, sonreíste*”).

Asimismo, en los versos siguientes se puede comprender que el yo advierte lo peligroso que resulta desarticular las propias estructuras mentales: “*Ahí lo vi, un misil en mi placard, mi placard. Un modelo para armar, pero nunca para desarmar (...) Estaba ahí (...) Aquí también. O creías que estabas lejos*”. El placard actúa como un símbolo que reúne los pensamientos más resistentes de las personas y que a medida que van acumulándose adquieren la potencia de un misil. Por ello mismo, el enunciado “*un modelo para armar, pero nunca para desarmar*” podría apuntar a la idea de que es muy

¹³ Vale recordar que para la Argentina de 1984 el concepto del misil significaba una referencia absoluta a la guerra de Malvinas. Asimismo, la incidencia de la situación política internacional no se mostraba exenta del contexto, ya que hacia 1984, tanto EEUU como la URSS (los dos bloques hegemónicos de la Guerra Fría) combatían simbólicamente en una carrera armamentista con el fin de crear los armamentos más poderosos del planeta.

sencillo cargarse de sensaciones e ideas, pero muy difícil desprenderse de ellas (y eso se convierte en una amenaza constante). De acuerdo con esto, los deícticos espaciales de lugar “*aquí*” y “*ahí*” señalan distintos grados de cercanía y se oponen a un “*lejos*” que forma parte de un falso consuelo o creencia: “*aquí también creías que estabas lejos*”. Es decir: se cree que el peligro y el miedo quedaron atrás, pero en verdad están tan cerca como lo está el propio placard. El “*ahí*” es un deíctico que en cualquier momento puede transformarse en un aquí y, así, alterar los auténticos acercamientos entre las personas.

Habiendo compartido aquel terror

Si bien a lo largo de los años de la dictadura el rock funcionó como una suerte de refugio de la disidencia (desde una actitud más defensiva que ofensiva), el impacto de la transición democrática permitió que los artistas del movimiento expusieran sus perspectivas sobre el contexto en las letras. De este modo, el rock expuso sus visiones haciéndose eco de las demandas sociales y de la revisión de los hechos ocurridos durante el régimen militar. Y, si bien, se preocupó por tomar una conciente distancia de los movimientos políticos, el rock nacional se mostró a favor de la ilusión en la democracia y resaltó un explícito rechazo de la dictadura. Así lo demuestran los enunciados: “*Nos siguen pegando abajo*”, “*Los dinosaurios van a desaparecer*”, “*Huellas en el mar, sangre en nuestro hogar*” o “*Habiendo compartido aquel terror, habiendo convivido en esta desolación total, ya no es necesario más*”. En “*Los dinosaurios*” el carácter de “*desaparecer*” (que les es propio a los militares) es transferido a ellos mismos (“*Los amigos del barrio pueden desaparecer, pero los dinosaurios van a desaparecer*”) y en “*Nos siguen pegando abajo*” se le arrebató el goce a aquellos que disfrutaban una situación de divertimento (“*Lo vuelven, vuelven a golpear (...) los pude ver locos de placer alejándose*”). De esta manera, se observa que las líricas de Charly pueden ser leídas como reflexiones profundas sobre el carácter complejo del autoritarismo, y exponen una operación discursiva que demuestra cómo el autoritarismo sobrevive transfiriendo a otros sus esenciales rasgos negativos. Esto también se percibe en “*Un misil en mi placard*” (una canción producida y publicada en un contexto democrático), en donde se esbozan las implicancias de la post-dictadura en la cotidianeidad de los individuos de la sociedad democrática. Por contraparte, en “*Dietético*” (Soda Stereo) se recuerda el final del autoritarismo, quizás, como modo

de hacerle frente a las amenazas latentes de la dictadura: “¡El régimen se acabó, se acabó!”. De un modo dual, el *régimen* es entendido como dieta y como sinónimo de dictadura militar, ya que recuerda a aquel cántico popular que comenzó a vociferarse durante la transición democrática: “Se va a acabar la dictadura militar...”¹⁴. Se puede aceptar, entonces, que la expresión “¡El régimen se acabó!” se condice con el espíritu de época de la realidad argentina de 1984, al mismo tiempo que es un tratamiento lúdico irreverente¹⁵ (“Dietético” será analizada con más detalle en el **Capítulo V**)

El baile, un espacio de transformación

La retirada militar y la llegada de la democracia generaron una reconfiguración en los seguidores de rock. Este período produjo una auténtica revalorización del baile, entendido como un elemento que simbolizaba el espíritu general de los jóvenes (y de buena parte de la sociedad). Esto no significaba que antes no hubiera habido baile en el rock, sino que se comenzaba a percibir una disposición general a la diversión. El baile, por ende, acompañó significativamente los cambios de sensibilidad que tuvieron lugar en la sociedad argentina post-Malvinas, en momentos de participación y demandas populares.

La llegada de la democracia logró algo que en otras épocas se pensaba imposible: la reconciliación del rock con el baile, o al menos con cierta idea del baile como celebración del cuerpo. En otras épocas, el rock argentino no pensaba el baile como una actividad elemental para la vida social de las personas, sino que lo concebía como un elemento opuesto a la cultura rock. El imaginario del rock nacional condenaba el espacio de la disco y lo asociaba con la complacencia y el no compromiso. De hecho, los más tradicionalistas enfrentaron a la música disco tomando como punto de controversia la figura del actor John Travolta, protagonista emblema del film *Fiebre de sábado por la noche* (estrenado el 20 de julio de 1978). En consecuencia, el fenómeno

¹⁴ En términos de Kerbrat-Orecchioni, esta expresión propone un mecanismo asociativo que se evidencia a partir de la categoría Calambur, que es un juego de palabras basado en la co-ocurrencia, en una misma secuencia, de dos significantes idénticos a los cuales se vinculan dos sentidos diferentes o el doble sentido con función lúdica referido a un significante único.

¹⁵ Esta expresión se convirtió en un enunciado distintivo en la historia de Soda Stereo. Por ello mismo, Charly Alberti, baterista de la banda, recuerda la significación que tuvo esta canción cuando el dictador Augusto Pinochet se alejó del poder luego de trece años de proceso militar: “Me acuerdo de Chile: la gente cantaba que se acabó el régimen cuando tocábamos...” (Rolling Stone, 2002: 22).

bailable de Travolta y la música disco en sí fueron vistos como algo desagradable y contrario a la estética rockera:

La disco, que parecía desplazar del centro del ceremonial joven al recital, no permitía la formación de un sujeto colectivo como se suponía era el conformado por el público de los recitales (...) La tapa del número de septiembre de *Expreso Imaginario* trajo un retrato fotográfico de Travolta...con un tomate estallando muy cerca de su sonrisa. El tomate era el revés del aplauso, en una larga tradición teatral (Pujol, 2005: 190).

Rock y baile, no obstante, supieron estar fusionados como acto de rebeldía hacia la década del cincuenta. Sin embargo, fue hacia mediados del sesenta que el rock comenzó a generar mensajes y búsquedas experimentales en sus letras, desplazando así al concepto baile-entretenimiento que había logrado cultivar en otros tiempos. Es en este contexto que nació, tomó forma y se reprodujo el rock argentino. Pese a ello, casi quince años después, y a pocos meses de la retirada militar, muchos grupos comenzaron a retomar la propuesta primigenia e ingresaron en el mundo de “las discotecas resignificando viejas costumbres y con un nuevo apellido: rock-pop” (Correa, 2002: 49). Al respecto, Eduardo Berti señala que hasta el conflicto de Malvinas, el rock argentino había sido fundamentalmente no-bailable, ya que los recitales eran concebidos como una estética de misa: la gente, contenida por la represión externa, escuchaba sentada, y en reverencia:

Tras la guerra de Malvinas, el rock nacional pasó a ocupar lugares que antes eran los del “enemigo”. Las radios, en primer lugar. La televisión, en segundo lugar (aunque más lentamente). Y las discotecas. De pronto el rock argentino podía bailarse en las discotecas. Algo impensable un año antes, en 1981, pese a que la música iba tendiendo poco a poco a lo bailable en consonancia con lo que se estaba haciendo en el mundo entero. El último tema del disco “El Valle Interior”, de Almendra (un tema llamado “Buen día, día de sol”) era un tema bailable, “potable” para la discotecas de la época, y la guerra de Malvinas aún no había estallado. Lo mismo con gran parte del primer disco de Virus, donde las letras ya insinuaban la necesidad de romper la “densa realidad” tras tantos años de “paranoia y soledad” (como decía un tema de Pedro Aznar)¹⁶.

De ahí en más las discotecas empezaron a vincularse fuertemente con el rock argentino. Al respecto, el ensayista Fernando Díaz explica:

¹⁶ Eduardo Berti, Entrevista realizada especialmente para la tesis.

Bailando también se podían decir cosas. La cultura dancística del rock de la primera mitad de los ochenta lograba que las discotecas (léase boliches), el broche de oro fuera el momento en que pasaban *los nacionales*. Cuando la melancolía del amanecer incipiente desplomaba las pistas anunciando el fin de la velada, el rock nacional las hacía revivir con los chicos y las chicas que además de bailar eufóricamente-porque en esa música había sentimiento-, coreaban los temas (Díaz, 1998: 196).

Por consiguiente, este segundo eje del capítulo se centra en la noción del baile y participación social en los primeros años de la democracia. El baile se postula como testigo de transformación y como una práctica que se reinsertó en el mundo del rock con el propósito de acompañar los procesos y desafíos de la democracia. Esto se observa fuertemente en “Tele Ka”, de Soda Stereo, se resignifica en algunos fragmentos “Sin disfraz”, de Virus y se percibe sutilmente en “Nuevos trapos”.

Moverás tus pies

Con Soda se dio una energía de salir a proponer musicalmente. Fue un momento histórico, donde no sólo a nosotros nos pareció esta necesidad, sino que a varios grupos. Hubo una situación político histórico especial. Todo coincidía para que se den las cosas

Gustavo Cerati (Revista Colosos del Rock Nacional, 1998: 7-8)

Si bien en los primeros años de la recuperada democracia la relación entre el rock nacional y la cultura del disco mostraba intenciones de afianzarse, no todos los integrantes de la cultura rock se mostraban de acuerdo. Los más tradicionalistas esgrimían epítetos contra los nuevos exponentes del rock y peyorativamente los tildaban de “divertidos”, “frívolos”, “bailables”, “plásticos”. Sin embargo, los denominados “herejes del rock” reivindicaban su capacidad de adecuarse a los nuevos tiempos, se asumían como “modernos”, “nueavoleros”, “hijos del pop” y se mostraban felices de que su música se difundiera en las discotecas (Sergio Pujol, 1999: 326). Sin duda alguna, Soda Stereo fue una de los grupos que más desafió las estructuras tradicionales del rock argentino.

En efecto, la lírica de “Tele Ka” da cuenta del clima de creciente libertad y reivindica la potencialidad del cuerpo y el baile como vehículo de entendimiento (“*con tanta electricidad, tenemos que entender*”). Si legendariamente el cuerpo, la emoción, el baile o la expresividad eran comprendidos como esferas diferentes de la vida humana y,

en todo caso, complementarias del entendimiento, aquí aparecen como el camino para entender. En consonancia con lo planteado por el filósofo Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo se establece como un vehículo que comunica con el mundo y, asimismo, el hombre no sólo está arrojado en la naturaleza, sino también lo está en el mundo cultural y social que lo envuelve:

El cuerpo es de este modo condición de posibilidad del mundo a través de la cual, finalmente, nos es posible ligarnos con la totalidad de los proyectos, la que permite la realización de nuestro propio mundo personal (...) Es a partir de la experiencia de existir, de ser en el mundo, que se nos revela la imposibilidad de afirmar en forma excluyente que se existe como cosa o se existe como conciencia (Merleau-Ponty, en Malena Costa, 2006: 5).

La primera persona de la lírica se ancla en una noción que determina los cuerpos como organismos que deben ser sacudidos por sus dueños y que no deben estar sujetos como en otras épocas: *“Dejalo ser, dejalo sacudirse bien, no hay trampa en esto. Ya vas a ver cómo tu cuerpo se abre, no esperes más de mí”*. El verbo *sacudir* (*“shake”*, en inglés) es importante, puesto que intenta entablar un vínculo con aquel rock primigenio de los cincuenta que Gabriel Correa califica como *baile-entretención*:

A partir de Malvinas hubo una incesante producción de rock en Argentina y muchos de los nuevos grupos utilizaron como canal sonoro las nuevas tendencias del rock mundial (...) Con esta nueva información en sus oídos, muchos grupos retomaron la propuesta primigenia del rock and roll: la idea de baile/entretención. Y el rock entró en las discotecas resignificando viejas costumbres y con un nuevo apellido: rock-pop (Correa, 2002: 43).

En *“Tele-ka”* se advierte que no hay trampa en sacudir el cuerpo y, efectivamente, se busca la liberación del mismo. De este modo, se puede considerar que el deíctico espacial *“esto”* tiene una interpretación dual: por un lado, refiere a la expresión artística (musical y lírica) del Sujeto empírico (Soda Stereo) y, por otro, a la posibilidad de agitar el cuerpo. El yo, empleando la primera persona del plural, confía en que los interlocutores se van a dar cuenta del cambio cuando sus propios cuerpos comiencen a manifestar la liberación (*“Aumentan decibeles, se quiebran las paredes, soltemos todo. Con tanta fuerza, con tanta electricidad tenemos que entender”*, *“ya vas a ver cómo tu cuerpo se abre”*). La propuesta se presenta para liberar el cuerpo, y lo demás queda a cargo de los interlocutores y de aquellos que pretendan alcanzar una transformación. El

hablante no dice más ni aclara qué es lo que hay que comprender, sino que se centra en la capacidad de entendimiento y de tener autonomía de pensamiento. Allí radica la expresión “*no esperes más de mí*”, que también se relaciona con el enunciado de “Nuevos trapos” “*quiero decirte que te encargues de tu vida porque yo no soy mejor que vos, vos no sos mejor que yo*”.

A partir de esto último, se debe recalcar el uso de los deícticos personales que presenta esta canción, puesto que, por un lado, aparece el “mí” (“*no esperes más de mí*”) y, por otro, la primera persona del plural (“*soltemos*”, “*tenemos*”), desde la que el yo emplea el nosotros inclusivo para hablar tanto del sujeto empírico como del mismo rock. Este uso particular del nosotros intenta aligerar el carácter demasiado directivo que suele tener la segunda persona, y permite interpelar al público y a los que se divierten bailando. La lírica empieza con un “*dejalo ser*”, en segunda persona (quizás en un juego intertextual con “Let it be” de los Beatles), y continúa en los enunciados “*no esperes más de mí*”, “*moverás tus pies*” o “*ya vas a ver*”. El empleo de estos imperativos (que luego se atenúan con la primera persona del plural: “*tenemos que entender*”), se vinculan con la denominada “modalidad deóntica”, que indica la obligatoriedad, y el carácter necesario de que se dé el contenido enunciado, en relación con un sistema de normas vinculadas con el deber ser o lo que se debe hacer (Calsamiglia y Tusón, 1999: 166).

No obstante, en el estribillo, el locutor pone en juego la voz de un enunciador que sitúa el empleo paranormal de la telequinesis en un escenario de libertad y de movimiento: “*Tele, telequinesis, Y moverás tus pies*”. Este punto de vista parece buscar ayuda en la imagen de la telequinesis (capacidad que refiere a mover objetos con la mente y que se ejercita a partir de la manipulación de la energía física), y la emplea metafóricamente para que tanto el público joven como los oyentes rockeros sacudan su propio cuerpo. Específicamente, se utiliza la telequinesis como metáfora para proponer ideas que deben ser entendidas por los receptores, quienes, como si estuvieran bajo los efectos de la telequinesis, están obligados a agitar su cuerpo. Por ello, a partir del enunciado “*y moverás tus pies*” se hace presente una demanda y se reclama una exigencia que debe ser respetada: moverse, bailar y levantarse del letargo.

Yo sólo quiero que nos dejen bailar acá...¹⁷

En “Nuevos trapos” el yo de la lírica no escapa a estas nuevas tendencias y postula el baile como un escenario partícipe de la construcción de identidad de los sujetos. La lírica predice la cultura de rock bailado de los primeros años de democracia y señala al baile como un factor importante de la transformación social (“*Y mientras todo el mundo sigue bailando, se ven dos pibes que aún siguen buscando encontrarse por primera vez*”). Sin dudas, el baile se conforma como un partícipe que acompaña las prácticas y los desafíos de la vida. En este sentido, la canción “Sin disfraz” (Virus) propone una nueva perspectiva en lo que respecta a las formas de tomar el baile. Si bien esta actividad no se presenta como el eje principal del discurso, aparece como un elemento que acompaña una liberación del espíritu en pos del placer. A partir del título se indica un sinceramiento respecto de ciertas opresiones de la cotidianeidad y se plasma la idea de mostrarse “*sin disfraz*” en ciertas situaciones de la vida. Desde la primera persona, el yo construye su discurso a partir de las rimas y los juegos sonoros: “*en taxi voy, hotel Savoy y bailamos. Y ya no sé si es hoy ayer o mañana...*”. El baile (y la satisfacción que genera) le permite al sujeto aislarse del tiempo y deshacerse de su propia vestimenta urbana. Este desplazamiento lo ayuda a descubrirse en lo espiritual y encontrar su verdadero yo.

En consecuencia, en “Nuevos trapos” el yo de la lírica no escapa a estas nuevas tendencias y postula el baile como un escenario partícipe de la construcción de identidad de los sujetos. En el baile las personas (sobre todo los jóvenes) se encuentran, reflexionan, critican y se entretienen en conjunto: “*Y mientras todo el mundo sigue bailando, se ven dos pibes que aún siguen buscando encontrarse por primera vez*”. Si antes el baile era considerado como una práctica trivial ajena o contraria a los planteos serios o poéticos del rock, en democracia se lo concibe como una actividad que libera y estimula el pensamiento. Por ello, la larga serie de bandas de rock-pop que nacieron en los ochenta no excluyeron de sus programas estéticos la posibilidad del baile (Virus, Soda Stereo, Los Twist, Viudas e Hijas, etc.) y, de hecho, en “Sin disfraz” se observa el baile como una forma de liberar el cuerpo. En tanto, en “Tele Ka”, se reivindica la

¹⁷ Fragmento de la canción “Guitarras blancas”, de Los Enanitos Verdes (1986) en la que se expresa: “*Por favor, déjennos bailar. Por favor que nos dejen bailar. No hablen ahora de Nueva York, estar en Roma o Disney World, yo sólo quiero que nos dejen bailar acá. No es un escapismo, no estoy bajando la guardia. Yo sólo necesito tan sólo un poco, un poco de diversión*”.

importancia de bailar y la noción de *sacudir* el cuerpo como vehículo de entendimiento (“*con tanta electricidad, tenemos que entender*”). El cuerpo, la emoción, el baile y la expresividad aparecen como el camino para entender.

Valorización del rol activo en la sociedad

Hay gente que me ve como un político o como el líder de no sé qué. Y yo no tengo nada que ver con eso, yo hago canciones. Canto las cosas que me pasan a mí y lo que veo. Lo que pasa es que a veces uno no puede estar en todas y por no estar en todas se hace de enemigos. Quizás no me perdonen que ahora haya aprendido a hacer discos solo y que suenen bien, y que no hable de “loco, vamos a estar todo el día escuchando rock and roll”

Charly García (Revista La García, 2001: 30)

Los primeros años de la “primavera democrática” estuvieron signados por grandes esperanzas, y también por grandes frustraciones. En el terreno político-social, y a pesar de todas las dificultades, se destacaron resultados positivos: se estabilizó el sistema democrático y los derechos civiles, se castigaron las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y se cristalizó una incipiente, pero cada vez más férrea participación popular (Novaro, 2004: 155). Por ello mismo, a partir de 1983 gran parte de la sociedad comenzó a despertarse del largo letargo impuesto por la dictadura y empezó a mostrarse dispuesta a ocupar el espacio público. Asimismo, la aspiración de los militares por conseguir una “transición ordenada”, los obligó a flexibilizar los mecanismos represivos y propició prácticas de asociación y reclamo, impensables durante la época de la represión:

Aparecieron públicamente reclamos sectoriales: las organizaciones vecinales se multiplicaron (...) las Madres de Plaza de Mayo aglutinaron a su alrededor a los organismos de derechos humanos y su reclamo era ahora escuchado por todos; los sindicatos reiniciaron sus huelgas para lograr aumentos salariales y la normalización de los gremios intervenidos. Simultáneamente se produjo un surgimiento de los partidos políticos, especialmente, el justicialismo y el radicalismo. Militantes juveniles, en particular estudiantes, comenzaron a nutrir los organismos de derechos humanos y los comités partidarios (...) Gran parte de la sociedad había perdido el miedo a la dictadura y esto se reflejaba en el alto grado de movilización que había... (Angeli, 2005: 112).

Como era de esperarse, el rock no se mostraba exento de estas situaciones y durante el año 1983 los recitales de rock comenzaron a ser un ámbito de oposición al régimen militar. Por ende, Charly García (exponente máximo del movimiento junto a Luis Alberto Spinetta), se encontraba desbordado por su público: “no entiendo mucho lo que está pasando...cuando la gente se pone tan loca conmigo, me digo: ‘¿Cómo es posible que, porque un tipo haga canciones....?’” (Vila, 1985: 110-111). Y sin intenciones de repliegue, redoblaba las apuestas de los seguidores, y nombraba a los desaparecidos en sus recitales:

“¡Se va a acabar, la dictadura militar! Charly baila al son del canto... ‘Los desaparecidos, que digan dónde están’. Charly se sienta al piano, los gritos inundan el estadio. Mira al público, divertido, ‘canten, canten... ¿Quieren cantar eso? Cántenlo, está perfecto... pero acá no va a haber nadie que les responda, seguramente. Así que vamos a seguir con la música. Y lo que está desapareciendo, no va a desaparecer más. Y lo que está ahora, va a desaparecer’. Obviamente. Lo ovacionan. ‘Tengamos fe en eso (se ríe y eleva un dedo admonitorio). Hay que votaaaar...’ (Vila, 1985, 110-111)

Indudablemente, la nueva configuración social del país pos-dictatorial se trasladó a las letras de un rock argentino que dejaba de ser marginal y se convertía en un paradigma identitario y masivo de la cultura argentina. Durante la etapa de transición el rock intentó forjar una revalorización del rol activo de los jóvenes y de los oyentes de rock en particular, conforme a la participación de gran parte de la sociedad en la reaparición y el desarrollo de la ansiada democracia. Como señala Fernando Díaz. “A los miles de jóvenes los unía una actitud contestataria y opositora hacia el enemigo materializado en el régimen opositor (...) Los lazos sociales eran otros: de solidaridad y apoyo hacia el gobierno elegido por sufragio, más allá de las ideologías políticas” (Díaz, 1998: 196).

Por consiguiente, en este tercer eje se hace hincapié en la valoración que hacen las líricas acerca de la participación social y activa de las personas en contexto de retirada militar y efectivo estado de derechos. Por ejemplo, en “No soy un extraño” y “No me dejan salir” (Charly García) se destaca una noción de tránsito hacia el desprejuicio y la actitud democrática; y en “Bancate ese defecto” (Charly García) se utiliza la crítica y se intenta dismantelar viejas estructuras sociales ligadas a la superficialidad. Soda Stereo, por su parte, pone en tela de juicio el culto a la apariencia (“El tiempo es dinero”) e intenta cargar de energías a los jóvenes de la recobrada democracia (“Te hacen falta vitaminas”). Los Redondos, ya en un contexto distinto y de cierre de “primavera

democrática”, establecen la idea de la conservación del estado de ánimo como único modo de sobrellevar una existencia cada vez más adversa: “Ya nadie va a escuchar tu remera”.

Desprejuiciados son los que vendrán

Una cosa que nos hace falta (...) es como tener predisposición al cambio, pero estamos acostumbrados a un cambio muy pequeño, que es el cambio de adaptarse a lo que la realidad nos dicta, y no adaptarnos a lo que realmente sentimos (...) Lo que se captura en las canciones son instantes, ¿viste? Lo que dice “No Soy Un Extraño” es una cruzada de plaza. Esa es un poco la idea del tema (Charly García, fragmento de entrevista emitida en el programa radial “Falso Impostor”: 2009)

“No soy un extraño” se presenta como un relato de experiencia que conlleva un cambio, tanto de perspectiva de vida como de pensamiento. En este sentido, el tiempo verbal presente funciona como el eje fundamental del discurso y podría interpretarse como una forma de marcar una diferencia respecto de un tiempo pasado de opresión o de convenciones estrictas y de prejuicios. El presente, en vinculación con la primera persona del singular, produce un efecto de acercamiento y de mayor compromiso. Como tiempo absoluto, expresa la idea de que la acción indicada por el verbo está ocurriendo en el mismo momento. No obstante, idiomáticamente, el verbo conjugado en presente también responde a un tiempo imaginario o de evocación. Sobre esto último, la lingüista Mirta Stern señala que el presente de evocación es habitual en la poesía y por ello lo denomina presente “onírico” (Stern, en García Negroni (Comp., 2006: 227). Si bien tiene un carácter deíctico, su uso actualiza imaginariamente una situación expresando una suerte de representación o figuración. En consecuencia, este tipo de presente se observa en las primeras estrofas de la “No soy un extraño”: *“Acabo de llegar, no soy un extraño. Conozco esta ciudad, no es como en los diarios desde allá. Acabo de mirar las luces que pasan. Acabo de cruzar las plazas, las razas y el color (...) Dos tipos en un bar se toman las manos, prenden un grabador y bailan un tango de verdad”*.

Este presente (que actualiza la experiencia a partir de la imaginación, y presenta cierto rasgo deíctico, ficcional y habitual en la poesía) da la pauta de lo que está ocurriendo en un momento determinado: un sujeto llega a una ciudad y comienza a conocer un paisaje que no es como se presentaba en los periódicos de su país. El uso de

este presente marca la subjetividad del yo y genera la sensación de que las acciones se desatan en el preciso instante de la enunciación. Con el demostrativo “*esta*” el hablante remarca el lugar en donde se encuentra y con el “*allá*” está haciendo referencia a su lugar de origen (que podríamos entender como Argentina). De acuerdo con la presencia de algunos índices lingüísticos y extralingüísticos, se puede conjeturar que el yo evoca estar en una ciudad que podría ser Nueva York¹⁸, ya que describe una metrópoli que aparenta ser multicultural y que presenta imágenes poco comunes a los de la Argentina. En este caso, el lugar se entiende como adalid de la libertad y las ideas modernas, plasmadas a través del pelo, la vestimenta y la apertura mental.

La primera persona de la lírica señala que no se siente extraña, y por ello parece pasar desapercibida en la ciudad. De este modo, el presente “onírico” se entrecruza con aquel que hace referencia a las generalidades: “*Y siento un humo como familiar. Alguien se acerca y comienza a hablar. Me quedo piola y digo qué tal. Vamos a pescar dos veces con la misma red*”. Por su contenido la expresión “ *vamos a pescar dos veces con la misma red*”¹⁹ es un ejemplo de connotación asociativa que alude a las frases hechas o a los refranes relativos a la reiteración de experiencias humanas. El enunciado funciona como el eco de otras voces, y rememora aquellos típicos aforismos que hacen hincapié en la repetición de acciones como, por ejemplo, “*tropezar dos veces con la misma piedra...*” o “*No podrás entrar dos veces en el mismo río*”²⁰.

Si bien se preocupa por negarlo, el hablante se siente un extraño en el sitio donde se encuentra. Lo que cuenta y describe (hombres bailando con hombres, por ejemplo) no se condice con la realidad argentina de la época, puesto que se perciben prácticas de libertad y ausencias de opresión. Estas contradicciones, que forman parte de su propio proceso de liberación de los prejuicios iniciales, se observan en las estrofas en las que el yo complejiza su transcurso por el lugar: “*Y yo los miro sin querer mirar, enciendo un faso para despistar, me quedo piola y empiezo a pensar que no hay que pescar dos veces con la misma red*”; “*Y siento un humo como familiar. Alguien se acerca y comienza a hablar. Me quedo piola y digo qué tal, vamos a pescar dos veces con la misma red*”. Si bien, el hablante parte de una negativa (“*no hay que pescar dos veces*

¹⁸ Como complemento, vale aclarar que *Clics Modernos* se grabó en Nueva York, entre marzo y septiembre de 1983.

¹⁹ Si bien el enunciado propone se compone a partir del tiempo futuro, no deja de tener un carácter deíctico puesto que el futuro es relativo al presente.

²⁰ Esta cita, atribuida a Heráclito, es expuesta por Platón en su célebre obra *Cratilo* en la que destaca: “Heráclito dice en algún lugar que ‘todo fluye y nada permanece’, y comparando lo que existe con la corriente de un río, dice que: “No podrás entrar dos veces en el mismo río” (Platón, 2005: 128).

con las misma red...”), en el tránsito de la experiencia toma otra actitud, se despoja de los juicios previos y no se muestra como un extraño (“*vamos a pescar*”). Lo que le ocurre lo hace reflexionar y lo obliga a abordar el futuro de un modo distinto: conoce gente que pesca la vida con una red distinta de la que él conoce y que está dispuesta a conversar sin preocupación. Por lo visto, esa red es una red tolerante, que se aparta de la prohibición y la censura, y que no atrapa, sino que pesca (esto permite pensar que los que atrapan son aquellos que buscan coartar la libertad e imponer sus visiones del mundo).

En efecto, hacia el final de la lírica, el locutor no se exhibe más como un extraño perplejo, sino como un sujeto que forma parte del escenario que lo rodea: “*Desprejuiciados son los que vendrán. Y los que están ya no me importan más. Los carceleros de la humanidad no me atraparán dos veces con la misma red*”. El yo parece hablarles a esos dinosaurios que “*van a desaparecer*”, mientras aclara que no van a atraparlo dos veces con una red que ampara a los que “*nos siguen pegando abajo*”. Por lo tanto, se pasa a una suerte de presente generalizador, que se emplea para enunciar ideas que no tienen carácter temporal, y que son permanentes. En consecuencia, la condición de verdad general se refuerza por el carácter polifónico de estos últimos enunciados. Por ejemplo, la expresión “*desprejuiciados son los que vendrán...*” está construida a modo de versículo sagrado y rememora a aquellos pasajes de las sagradas escrituras (“*Bienaventurado el hombre que halla la sabiduría*”, “*Y seguirás las veredas de los justos*”, “*Cuando te acuestes, no tendrás temor, sino que te acostarás, y tu sueño será grato*”)²¹. En este sentido, el empleo del futuro “*vendrán*” refuerza el tono heroico y épico del enunciado. Asimismo, la presencia de los verbos *acabar* (“*acabo*”) y “*pescar*” también fortalecen esta interpretación. Se trata de un futuro no meramente predictivo, sino voluntativo (de acuerdo con la categoría descrita por Mirta Stern), con un matiz que pone el acento en el carácter ineluctable de la acción. El sujeto señala un futuro sin prejuicios para las nuevas generaciones y, de manera poética, se opone a los sujetos que buscan restringir las libertades individuales. Se crea así la figura simbólica del guardián que emplea sus fuerzas para vigilar y castigar al ser humano, controlando su futuro, sus decisiones y sus posturas con la red

²¹ Fragmento bíblico, perteneciente al libro de Proverbios, capítulo 2, versículo 20 y capítulo 3 versículo 13 y 24. Este último detalle no es menor, ya que en “No soy un extraño” y en “Nos siguen pegando abajo” existen ecos bíblicos que se destacan en el armado de las oraciones.

de la opresión (“*los carceleros de la humanidad no me atraparan dos veces con la misma red...*”).

Ya no sirve vivir para sufrir

No nos podemos olvidar que venimos de atravesar una etapa muy dura, donde los músicos tuvimos que forzar al máximo nuestra inteligencia para hacer temas que no fueran censurados, pero que a la vez no fueran comerciales y que a la vez fueran comprometidos, y que a la vez, y a la vez, y a la vez... Pareciera que el músico es un tipo que está más allá de todos los problemas y no es así

Charly García (Revista La García, 2001: 30)

“No me dejan salir” presenta una letra paradigmática que se configura a partir de un marcado rechazo dictatorial y de una evidente esperanza de apertura de época. De este modo, el yo de la lírica expresa sus deseos a través de dos destinatarios distintos: por un lado, un *vos*, dado por verbos en segunda persona, que alude a alguien con quien se plantea una relación de afecto o encuentro (“*tengo que volverte a ver*”) y, por otro lado, una segunda persona a quien se le dan consejos u órdenes (“*Te das cuenta, sacate el mocasín*”). Asimismo, se observa la presencia de una tercera persona, (un “*ellos*”) que se propone a partir de la expresión “*no me dejan salir*”, que destaca una instancia de control, de represión y de freno para la creatividad o la libertad. En este caso, es posible pensar distintas interpretaciones, puesto que puede referirse tanto a la censura y a las críticas existentes contra el rock como a todo aquello que desde el interior obstaculiza a las personas (los hábitos, los prejuicios o las obsesiones).

El hablante expresa una idea voluntativa, ansía identificarse con el sentimiento (“*no puedo perder por amor a ese sentimiento*”), la confianza (“*tengo que confiar en mi amor*”), el placer (“*ya no sirve vivir para sufrir*”), el encuentro con la gente (“*tengo que volverte a ver*”) y la informalidad (“*sacate el mocasín*”). Particularmente, este último enunciado exhorta al interlocutor a un modo de vida más simple y auténtico, espontáneo, liberado de las formas (y quizás de los uniformes). En este sentido, la recuperación de la democracia no se presenta sólo como sistema político, sino también como un modo de liberación social y de corte con la formalidad y la uniformidad. En el caso de la expresión “*ya no sirve vivir para sufrir*”, el placer se contrapone al padecimiento y al sufrimiento (el deíctico “*ya*” potencia la situación de enunciación y

equivale al adverbio *ahora*). Los verbos “*salir*” y “*parir*” destacan una intención de creación y una búsqueda de salida y liberación (“*no puedo largar, no puedo parir, no puedo salir*”). Se presentan así construcciones sintácticas que indican una seguridad planteada racionalmente y una idea de verdad general (por ejemplo, la expresión “*no puedo sentir, si amor es un pensamiento*” es una construcción condicional que tiene un aspecto de razonamiento y reflexión). Al mismo tiempo, se podría pensar que la lírica no sólo alude a los jóvenes y a los rockeros de siempre, sino también a toda la sociedad cuando se ofrece una reflexión que implica tesón y autodeterminación: “*no puedo esperar mil años que cambie el viento*”.

Sumado a esto, vale destacar la importancia del color en la letra, puesto que marca la situación negativa que sobrelleva el sujeto: “*Estoy verde, no me dejan salir*”. El verde²² subraya la subjetividad del hablante y tiene un rasgo propiamente negativo, que se construye a partir de un posible juego connotativo: estar verde significa estar harto de la quietud impuesta (“*No puedo pensar, no puedo vivir*”). Esta interpretación es válida si se tiene en cuenta además su connotación asociativa con giros lingüísticos del habla coloquial: “*me ponés verde (...) me hacés sacar canas verdes*”. Del mismo modo, el verde presenta otra connotación que por contexto merece ser destacada: “No me dejan salir” fue escrita en 1983, año en el que la serie televisiva norteamericana “El increíble Hulk” comenzaba a lograr un éxito masivo en el público argentino²³. La elección polifónica de Hulk tiene relación con el núcleo de la historia, puesto que el personaje exhibe una dicotomía emocional extrema: de la serenidad pasa a una irritación absoluta que le confiere la capacidad de aumentar sus fuerzas y acrecentar su furia hasta niveles prácticamente ilimitados. En cierto sentido, este aspecto se relaciona con el discurso que plantea la lírica, ya que se exhiben nociones de cansancio e irascibilidad como consecuencia de un impedimento evidente (“*no me dejan salir*”).

¡Hey!

“Bancate ese defecto” es una letra crítica que manifiesta disconformidad y malestar con respecto a los comportamientos de las personas que privilegian las apariencias en

²² El verde también fue utilizado por Charly García en el tema “Vos también estabas verde”, editado en *Yendo de la cama al Living*, 1982.

²³ La serie se emitió por primera vez en el año 1977 y llegó a la Argentina hacia finales de 1982. Asimismo, en el videoclip “No me dejan salir”, Charly García baila al son del estribillo (“*estoy verde*”) mientras mira a cámara con el rostro iluminado en verde, recordando al personaje del programa.

sus estilos de vida (haciendo alusión a los jóvenes en especial)²⁴. En este sentido, el locutor se posiciona desde una actitud o lugar de saberse y desarrolla su discurso a partir del empleo de pronombres personales (yo, vos, te) y posesivos (tu).

En su totalidad, el hablante plantea una idea de futuro con reglas de juego distintas, expresa una voluntad de transformación (“*porque algún día se va a abrir esta trampa mortal*”) y propone no ocultar el dolor (“*muestra tu cicatriz*”). Ante esto, el yo se manifiesta en contra de la inercia (“*los chicos y las chicas no hacen nada por cambiar*”), la superficialidad o el materialismo (“*aunque te arregles las gomas, nena, seguirás siendo rara*”), y el conformismo (“*desconfío de tu cara de informado y de tu instinto de supervivencia*”). En este aspecto, se dirige tanto a las personas que simulan estar informadas (“*desconfío de tu cara de informado*”) como a las que se refugian en una pretendida normalidad o “*instinto de supervivencia*”. En el primer caso, la “*cara*” se configura como el símbolo de la apariencia, de lo externo y de la pose. En tanto, la “*supervivencia*” quizás establezca una referencia al individualismo imperante que supo fomentar la dictadura.

El enojo del hablante (y su reproche) se debe a la contradicción que se advierte entre la falsedad, la vanidad, el individualismo, por un lado, y la falta de registro social que demuestran las personas, por otro: “*Están pasando demasiadas cosas raras para que todo pueda seguir tan normal*”. En consecuencia, la palabra “*normal*” refiere a lo común de todos los días, lo que no se cuestiona, y lo que se acepta como convención y tradición. Es una expresión que se carga axiológicamente de un modo negativo a partir del choque o contraste con “*demasiadas cosas*”. Por ende, lo “*normal*” no parecería negativo en sí mismo, sino cuando se trata de una apariencia de normalidad.

La expresión “*bancate ese defecto*” es, de acuerdo con las categorías de Benveniste, una intimación (al igual que el enunciado “*muestra tu cicatriz*”). La enumeración de distintos vocativos permite que el yo interpele a los interlocutores y pida que se revelen tal como son, y que se hagan cargo de su forma de ser: “*Mutilados, desnutridos, deformados, ojo de vidrio, muestra tu cicatriz*”. En cuanto a lo que se esconde y lo que se expone se puede plantear un juego de oposiciones que se simplifican en los conceptos de *apariencia* y *realidad*. El hablante se muestra a favor de la exposición auténtica de las personas y se opone a la superficialidad: “*Bancate ese defecto, no es*

²⁴ Este mismo tópico había sido marcado en la canción “La Grasa de las capitales” de Seru Giran: “*Con la televisión gastadora, con esas chicas bien decoradas, con esas viejas todas quemadas, Gente revista, gente careta, la grasa inunda cual fugazzeta. ¡No se banca más!*”.

culpa tuya si la nariz no hace juego en tu cara (...) Aunque te arregles las gomas, nena, seguirás siendo rara".

La lírica, asimismo, atenta contra aquellos que buscan tapar su defecto y bailan al compás de otros, es decir, que *"bailan la danza de la inteligentzia"*. Se advierte así una crítica a la llamada *"inteligentzia"* (sustantivo que exhibe una carga subjetiva axiológica negativa y que alude a la intelectualidad del sistema), puesto que le impone a los demás su forma de moverse y obliga a que bailen su propio baile²⁵. Se interpreta que la gente no parece moverse de acuerdo con su autenticidad, sino que reproduce discursos y prácticas que imponen otros sectores del mercado: la propaganda, las modas o los modelos de belleza instalados a partir de una lógica consumista (*"hasta las personas lindas me dan rabia"*). Teniendo en cuenta este aspecto, la idea central de la canción se plantea como un llamado a la juventud: el hablante se queja de su pasividad (*"los chicos y las chicas no hacen nada por cambiar"*), su predilección por la apariencia, su preocupación por los defectos físicos y su desconocimiento de la realidad dictatorial (*"están pasando cosas raras para que todo pueda seguir tan normal"*, *"esta trampa mortal"*).

En suma, es necesario enfatizar el uso de subjetivemas que se realiza en la letra: *"rara"*, *"defecto"*, *"sombra"* y *"trampa"*. Por un lado, el subjetivema nominal *"rara"* aparece para calificar lo que sucede (*"están pasando demasiadas cosas raras para que todo pueda seguir tan normal"*) y para aconsejar a la *"nena"* (*"aunque te arregles las gomas, nena, seguirás siendo rara"*). Por otro lado, las personas que se fijan en sus defectos físicos llevan *"en su cara una sombra"* (palabra que en este contexto acentúa el carácter evaluativo negativo de *"defecto"* puesto que, vinculada a la expresión *"trampa mortal"*, incorpora un matriz siniestro). Además, la alusión a la dictadura no se da de un modo directo, sino a través de expresiones vagas: *"están pasando demasiadas cosas raras"* o *"esta trampa mortal"*. A partir de metáforas (como ocurre en "Los Dinosaurios") o expresiones (como también sucede en "Plateado sobre plateado" y en "Nuevos trapos") se establece cierta relación con un interlocutor (el público de rock) que, si bien está fuera del discurso, conoce de lo que se le está hablando.

²⁵ La elección de la palabra *"danza"*, quizás sea un intento de usar un término que no se confunda con las connotaciones positivas que tiene el rock de la época acerca del significado del baile.

Cuidado con Dorian Gray

“El Tiempo es dinero” es una canción que desarrolla su discurso a partir de dos procedimientos polifónicos: en primer lugar, se hace alusión a un dicho del filósofo estadounidense Benjamin Franklin: “Remember that the time is money” y, en segundo lugar, se realiza una transposición histórica del personaje “Dorian Gray”, creado por Oscar Wilde en la novela “El retrato de Dorian Gray”. De esta manera, la intertextualidad permite observar cómo el fanatismo de la apariencia determina los estilos de vida y las costumbres de las personas.

El concepto de *apariciencia* se presenta como un terreno que no deja lugar a la elección y que puede llevarse el propio tiempo de las personas y confundirlas en la órbita de la frivolidad. (“*Te están tocando justo ahí, donde no puedes elegir*”). Fue de este modo que Dorian Gray dejó de lado su honor y su humanidad para abrazar las mieles de la apariencia, y llevar a cabo sus actos en el marco de artificialidad: “*Cuidado con Dorian Gray y su espejo retrovisor. Su espíritu de kermesse, miralo de lejos*”. En esta expresión, de hecho, el yo de la lírica juega connotativamente con el significado de “*retrovisor*”. Por un lado, se alude directamente al retrato que, como si fuera un espejo, muestra el envejecimiento del alma deteriorada y corrupta de Dorian Gray; y por otro lado, también se alude al espejo del auto en el que la gente suele mirarse con detenimiento para no descuidar su apariencia.

Como se observa, ser como Dorian, significa estar condenado a la felicidad transitoria y al culto de la apariencia como guía de vida. El personaje se establece así como una metáfora del sacrificio de la felicidad y del amor en aras de lo plástico, y de lo que se puede comprar. A partir de ello es posible entender el título de la lírica como una apuesta irónica (“*el tiempo es dinero*”): el dinero le permite a Dorian Gray mantener su juventud comprando una imagen y, por ello, desde la letra se llama a guardar distancia de él (“*Cuidado con Dorian Gray*”, “*Miralo de lejos*”). El carácter exhortativo de la recomendación lo expone como sinónimo de peligro, puesto que su personalidad encadena el propio espíritu de lo efímero e imperdurable²⁶. El tiempo aparece sujetado al dinero, formando así una misma sociedad. Por lo tanto, se aprecia una noción importante de la década del ochenta: la alianza entre las cuestiones financieras y su

²⁶ Charly García se había mofado de los tangueros que hacían cualquier cosa para disimular los años, hablando de “*nuestros nuevos Dorian gray*” en “A los jóvenes de ayer”, de Seru Giran, editado en Peperina de 1980.

cosecha en el tiempo. “*El tiempo es dinero*” parece un título irónico y polifónico que destaca, desde su significado, la apropiación del tiempo en favor de la acumulación económica. Cada segundo, minuto, hora o mes debe ser condición para generar dinero y, así, disfrutar de un relativo éxito²⁷.

El personaje no presenta nada verdadero: su imagen es falsa, depende del espejo, usa “*polietileno*”, esconde actitudes y es vulnerable. En este sentido, Dorian exalta el materialismo en detrimento del placer de la vida misma (la juventud que parece pregonar es de plástico y el sexo que practica es fingido). En efecto, se aleja de la belleza, elige el camino de la *apariencia* y busca un simulacro de felicidad y goce sexual. El *porno shop* es el sitio que le provee a Dorian la complacencia sexual y lo envuelve en la artificialidad y la simulación²⁸: “*Cuidado con Dorian Gray (...) Mantiene su juventud usando polietileno, comprado en algún Porno Shop*”.

Dorian Gray también funciona como un símbolo del posmodernismo porque se desenvuelve a través de componentes conformistas que “parecen constituir el triunfo epocal de la Nada sobre el Dolor” (Jameson, 1991: 6). Para este personaje, el dolor es una característica de la cotidianidad y la ausencia de amor es un vacío existencial permanente. Por consiguiente, el hecho de no sentir amor es más importante que sentir dolor (“*No importa el dolor, sólo esa falta de amor*”). Esto último se sugiere con la inclusión del deíctico espacial “*esa*”, el cual señala la ausencia amorosa y la presencia constante de un padecimiento: “*Si no andas despierta, se roba tu ropa interior. Braguetas abiertas, no importa el dolor, sólo esa falta de amor*”.

²⁷ Según Werner Bonefeld, “El tiempo es dinero”, significa que el dinero es tiempo: “Si el capitalismo reduce todo a tiempo, a tiempo abstracto, divisible, equivalente, homogéneo y a unidades constantes que se mueven de una a otra, a tiempo disociado de los propósitos humanos concretos, entonces el tiempo realmente es todo. Si ‘el tiempo es todo, [entonces] el hombre es nada; en el mejor de los casos, es la carcasa del tiempo’” (Bonefeld, 2009: 5).

²⁸ En este punto, la letra se separa de las temáticas de otras épocas, en las cuales las referencias sexuales debían ser censuradas (Catalina Bahía de Pedro y Pablo) o debían cambiar alguna palabra para no ser consideradas obscenas (Rock de la Mujer Perdida, de Los Gatos). En efecto, el levantamiento de la censura permitió el acceso y la difusión más fluida de las producciones discográficas y el rock argentino comenzó a hacer uso de palabras y temáticas que anteriormente le estaban vedadas (el sexo, por ejemplo). Se inició un denominado “destape social” que se observó tanto en las tapas de revistas como las publicidades de televisión. El sexo se estaba convirtiendo en negocio y presentaba rentabilidad (esto último se analizará con más detalle en el **Capítulo II**).

¿O supones que alguien viene a despertarte?

En los '80 cualquiera se subía al escenario y, de hecho, nosotros éramos cualquiera. Había energía y, en ese contexto, formar un grupo tenía menos que ver con la música o el éxito que con encontrar la manera de relacionarnos con el mundo, de conseguir chicas o de no tener que marchar al trabajo.

Gustavo Cerati (Revista Colosos del Rock Nacional, 1998: 7)

En su totalidad, “Te hacen falta vitaminas” parece hablarle a un joven que se encuentra dominado por un malestar que no lo deja actuar ni desenvolverse en la vida social: “*Por más que tengas los volúmenes al taco, exprimiendo tus membranas, saltando como una rana. Por más que intentes esquivarlo en algún vuelo, hay algo que te raya, algo anda mal, mal, algo falla. Dando vueltas por tu cuarto sin sentido, esperando algún milagro y no pasa nada*”. De este modo, los enunciados permiten la aparición de una primera persona, que se plantea como dueña de un saber, y que se dirige a la segunda con el propósito de aconsejar, ordenar, despertar y decirle qué debe hacer o qué le hace falta en la vida: “*¡Oye! Te hacen falta vitaminas*”. En este sentido se pueden destacar dos procedimientos lingüísticos: el empleo del imperativo (modalidad de enunciación imperativa): “*Oye*” y el uso del presente en expresiones en las que observamos la modalidad deóntica: “*te hacen falta vitaminas*”.

Los interrogantes, que en realidad son intimaciones o exhortaciones, recaen en la situación de quietud que presenta el receptor: “*¿Y qué esperás para soltarte? ¿Para animarte? ¿O supones que alguien viene a despertarte?*”. El coordinante “y” con que comienza la pregunta denota el apuro y la impaciencia de respuesta que presenta el hablante. Se pretende una respuesta rápida, sin esperas; y se percibe un innegable ímpetu en las palabras (que parece estar influenciado por un contexto social que empuja y alienta los estímulos): “*¡Y va a ser mejor que te levantes de una vez!*”.

Si bien la expresión “*¡Y va a ser mejor que te levantes de una vez!*” tiene el aspecto de un reto y una orden seria, aquí también aparece asociada a la diversión. El enunciado funciona como un llamado que incentiva y anima a la segunda persona. El rol activo no consiste en mover el cuerpo o estimularlo con elementos externos como, por ejemplo, el aturdimiento (“*por más que tengas los volúmenes al taco*”), las drogas (“*por más que intentes esquivarlo en algún vuelo*”) y el encierro (“*dando vueltas por tu cuarto sin*”).

sentido”), sino que debe ser algo que surja de cada persona: “¿o supones que alguien viene a despertarte?”.

Más allá de esta actitud de consejo, el tono que se utiliza en la lírica intenta ser alegre y plasmar una idea de juego (“Oye, te hacen falta vitaminas, minas, minas, minas”). El carácter metafórico de la palabra “*vitaminas*” y el rasgo polifónico de la expresión “*te hacen falta vitaminas*” permiten reconocer algo que se dice frecuentemente en las conversaciones cotidianas y que propone la necesidad de responder a exigencias y hacerle frente al agotamiento. No obstante, las “*vitaminas*” también pueden ser interpretadas como la energía, el movimiento y la diversión (esto puede verse en el juego sonoro con el significante “*minas, minas, minas*”). No sólo se incluye una voz que se plantea como poseedora de un saber y que recomienda tomar vitaminas en una situación de cansancio, sino que la palabra “*vitaminas*” plantea una sutileza: se deja entrever que al interlocutor le hacen falta “*minas*”. De este modo, se evidencia una ruptura isotópica con el lenguaje de la lírica porque la palabra “*minas*” se vincula con el lunfardo y las letras de tango.

Tu aliento vas a proteger

A diferencia de las líricas expuestas, “Ya nadie va a escuchar tu remera” (y el disco *Oktubre* en sí) se sitúa en un marco de frustración y de incipientes conflictos sociales (1986 es un año de quiebre de expectativas democráticas generales). Es una canción que se centra en la fugacidad del tiempo y, de algún modo, en el descrédito de todo ideal de futuro (que para Los Redonditos “*llegó hace rato*”, como se señala en la letra de “Todo un Palo”, 1987). Por ello, la palabra “*efímero*” se repite con el propósito de resaltar que la vida transcurre más rápido de lo que se piensa (“*esto es efímero, ahora efímero, como corre el tiempo*”) El locutor de la letra afirma que los objetos del mundo se desvanecen sin más, aunque, sin embargo, intenta restarle importancia a esta situación y respetar la finitud de las cosas: “*el tic no alcanza al tac, ni me moja el paladar*” (en el **Capítulo IV** se analizará con más detalle esta problemática). De esta manera, el yo se permite desarrollar una idea que procura incentivar a los jóvenes (y, por qué no, a cierta parte de la sociedad) e impedir que desprotejan su estado de ánimo: “*Un último secuestro ¡no! El de tu estado de ánimo, ¡no! Tu aliento vas a proteger, en este día y cada día*”.

En esta estrofa, el hablante se identifica con el sujeto empírico (la banda) y se sincera con la juventud (o los oyentes): se niega a vivenciar la caída del estado de ánimo y propone proteger el aliento todos los días para seguir soportando la realidad fugaz y ofensiva. El ánimo, entonces, es entendido como la custodia de la estima y el alma de los sujetos. El locutor recomienda superar al tiempo y no dejarse avasallar por la fugacidad ni por el reloj, en tanto que “suplica que no dejemos consumir el ultimísimo secuestro: el de nuestro estado de ánimo (porque) todo es efímero: nuestro tiempo sobre la Tierra, las luces hipnóticas y los gritos de la fama” (Rosso, 2006: 54). Del mismo modo, sobresale otra reflexión que convalida el título de la lírica: “Ya nadie va a escuchar tu remera” se configura como una frase *sinestésica*²⁹ que pretende revalorizar la palabra, el aliento y quitarle importancia a los logos y las consignas.

Y yo te digo...

Las líricas anteriormente analizadas ponen en evidencia las transformaciones sociales que trajeron consigo los aires de la recuperada democracia. En lo que concierne a “No soy un extraño” y “No me dejan salir” se puede decir que ambas plantean una idea de tránsito y apertura hacia los nuevos tiempos. “No soy un extraño” presenta el relato de un sujeto que, a medida que transita su camino, se despoja de los prejuicios y encuentra nuevos modos de entender lo que lo rodea: “*Desprejuiciados son los que vendrán y los que están ya no me importan más, los carceleros de la humanidad no me atraparán dos veces con la misma red*”. En tanto, “No me dejan salir” expone una verdadera expresión de deseos (“*tengo que volverte a ver*”, “*tengo que confiar en mi amor*”) y propone una actitud esperanzadora y, por demás, activa: “*No puedo esperar mil años que cambie el viento*”, “*No puedo perder, por amor a ese sentimiento*”.

En lo que respecta a “Bancate ese defecto”, “Te hacen falta vitaminas”, “El tiempo es dinero” y “Ya nadie va a escuchar tu remera”, se puede decir que, como estrategia discursiva, cada una de ellas presenta una voz en primera persona que exhorta, crítica, recomienda e incluso reprocha a un interlocutor que podría representar a la juventud en ciernes de la democracia. Asimismo, se aprecian diferencias características, puesto que, además de las distinciones de contexto, la primera persona no muestra los mismos

²⁹ La *sinestesia* es, en retórica, estilística y en neurología, la mezcla de varios sentidos. Un sinestésico puede, por ejemplo, oír colores, ver sonidos, y percibir sensaciones gustativas al tocar un objeto con una textura determinada. No es que lo asocie o tenga la sensación de sentirlo: lo siente realmente.

propósitos en cada una de las líricas. En “Bancate ese defecto” la crítica se dirige a aquellos que le rinden culto a la apariencia y la superficialidad. El hablante se muestra a favor de la exposición de las propias cicatrices y heridas en contraposición del ocultamiento y el desentendimiento de la realidad (“*Mutilados, desnutridos, ojo de vidrio, muestra tu cicatriz*”, “*Están pasando demasiadas cosas raras para que todo pueda seguir tan normal*”, “*Desconfío de tu cara de informado y de tu instinto de supervivencia*”). Esto mismo ocurre en “El tiempo es dinero”, una lírica que trae a colación la figura de Dorian Gray con el objeto de alertar sobre la trampa del dinero y la apariencia como únicas significaciones de la vida (“*Cuidado con Dorian Gray, el tiempo es dinero, mantiene su juventud usando polietileno, comprado en algún porno shop*”). Si bien el discurso de Soda Stereo no muestra un tono crítico, vale decir que logra ser convincente con lo que quiere decir. Del mismo modo, “Te hace falta vitaminas” hace hincapié en el divertimento y en la activa iniciativa de los jóvenes: propone el ánimo, la soltura y, sobre todo, una idea dinámica de la vida (“*¿Y qué esperás para soltarte? ¿Para animarte? ¿O supones que alguien viene a despertarte?*”, “*¡Y va a ser mejor que te levantes de una vez!*”). En tanto, en “Ya nadie va a escuchar tu remera” se profundiza la experiencia vital del tiempo presente en la vida de las personas y se advierte la preservación del estado del ánimo como modo de enfrentarse a la frustración reinante de la época: “*Esto es efímero, ahora efímero, ¡cómo corre el tiempo!*”, “*Tu aliento vas a proteger, en este día y cada día*”.

Capítulo II

La presencia de la sexualidad y el erotismo en las letras

La transición democrática trajo consigo una generalizada liberación de tabúes, y produjo un inusitado crecimiento del consumo de información sobre temas sexuales. Los medios gráficos, la música popular, el cine y el teatro, entre otros, dejaron de lado las censuras propias e impuestas y expusieron sin tapujos todo lo relacionado con el sexo (Seoane, 2007: 329). El rock argentino, haciéndose eco del contexto, incorporó temáticas que nunca habían figurado abiertamente en su repertorio y se encargó de reivindicar la dimensión física y erótica de la vida. Antes, el rock nacional no se preocupaba por tematizar el placer. El sujeto aparecía como alguien que tenía un compromiso en la vida, en la sociedad y, si bien, ello no evidenciaba un compromiso político, significaba un camino hacia la transformación. No obstante, sí se puede decir que en las líricas se empleaba cierto cariz poético-romántico que rozaba el idealismo y la metáfora (“Muchacha ojos de papel”, de Almendra; “Catalina Bahía”, de Pedro y Pablo; “Mañana campestre”, de Arco Iris) y también presentaba un discurso de componentes sexistas y machistas (“El tren de las 16”, de Pappo’s Blues; “Me gusta ese tajo”, de Pescado Rabioso; “Mañana por la noche”, de Color Humano).

Como señala Sergio Pujol, las transformaciones que se ven en las letras de Virus y Soda Stereo, por ejemplo, son muy personales y particulares de época:

Acá hay que considerar también que veníamos de una etapa de fuerte restricción, donde efectivamente, el Eros y Tanatos habían librado una batalla en la que el principio de muerte había sido muy fuerte, entonces ahora el principio del placer aparece claramente asociado a la democracia. Con la democracia se come, se cura, se educa, pero con la democracia se goza, con la democracia también se disfruta, con la democracia se elige libremente qué es lo que uno quiere hacer con el cuerpo, en la medida que no lastime y que no dañe al otro³⁰.

Según George Bataille, “el sentido último del erotismo es la muerte”, puesto que plantea una continua búsqueda de la belleza y un esfuerzo para acceder a ella a partir del placer (Bataille, 1957: 8). El erotismo tiene un carácter transgresor y es uno de los

³⁰ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

aspectos de la vida interior del hombre que se puede considerar como la aprobación de la vida hasta en la muerte. Cuando se habla de erotismo se habla de los seres humanos y sus modos de oponerse a los comportamientos y juicios habituales. En este sentido, Bataille sostiene:

Al parecer, sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos (...) Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento (Bataille, 1957: 8).

De acuerdo con lo señalado, la postura sexual y erótica emergió de los discursos del rock argentino a partir de una particular conceptualización del cuerpo y, también, de las nuevas representaciones de los géneros. Sin dudas, el grupo que mejor planteó esta situación es Virus, puesto que, a partir del disco *Locura*, abordó las temáticas del sexo, el cuerpo, el goce y la homosexualidad, desafiando las premisas más conservadoras del rock y de la sociedad. No obstante, Soda Stereo, Los Redondos y Charly García (en menor medida) también se preocuparon por ofrecer sus perspectivas en lo que refiere al placer sexual, por un lado, y a las nuevas posiciones de los géneros, por otro, entre los que podrían destacarse algunas aproximaciones a una mirada *queer* y los roles activos de la mujer en tiempos de democracia argentina.

La reivindicación del cuerpo y el placer

En su ensayo “La estrategia de la alegría: la configuración *queer* en el underground de los 80”, Valeria Garrote señala que en la década del ochenta la noción de cuerpo irrumpió en el espacio social y, por ende, se volvió visible para gran parte de la sociedad. El cuerpo, que comenzaba a conformarse como una intersección en la que confluían la acción y la elaboración de discursos sobre el placer (por sobre la represión religiosa), sirvió para oponerse a las normas que promovían la “disciplina, el sentido común, el comportamiento correcto y heterosexual” (Garrote, 2006: 5). Tanto la referencia a los cuerpos desnudos como la conciente exhibición de estos se configuraron como objeto de deseo y de trasgresión en una argentina post-dictatorial. Este hecho fundamental para la historia del país permitió que se elaborasen dinámicas y

lenguajes propios que inauguraron “prácticas colectivas, articulaciones entre movimientos homosexuales y de derechos humanos, formas de expresiones del cuerpo que persisten aún instaladas en una cultura juvenil y generacional” (Garrote, 2006: 5).

Si bien, el rock se destaca por tener un componente seductor y sugerente, la recuperación de la democracia permitió que el movimiento argentino incorporase el romanticismo, las nociones de placer y el erotismo como temática de abordaje. De esta manera, el rock comenzó a ser un espacio en el que los nuevos letristas encontraban comprensión y rechazo a la vez. El ejemplo más acabado de este último concepto es el grupo Virus, quien a partir de una propuesta sonora y lírica creativa se animó a combinar estéticas visuales de la New Wave³¹ y la New Romantic³² en plena dictadura. La banda liderada por Federico Moura fue una de las primeras en escribir letras que anclaban en la sensualidad del cuerpo y la liberación sexual. Sin embargo, la alternativa de mostrar una actitud de liberación corporal explícita en sus shows y en sus líricas, le valió el repudio de los rockeros ortodoxos de entonces. El hecho más emblemático tuvo lugar durante el festival *Prima Rock* de 1981, cuando fueron recibidos con indiferencia por un público que exhibió su disgusto lanzándoles tomates, naranjas y otros objetos.

La figura de Federico Moura tampoco supo ser bien recibida por algunos sectores de la cultura rock autóctona y, de hecho, la prensa especializada publicó comentarios burlones en relación a su figura. Para Sergio Pujol la llegada de Virus significó un viento de posmodernidad que dejó desconcertados a muchos: “Me acuerdo de la nota de Sibila Camps³³ en la revista ‘Humor’ sobre Virus que fue tremenda y yo cuando la leí,

³¹ El término new wave (en español "nueva ola de música rock ") se utiliza generalmente para definir a un género musical dentro de la música rock que nació a fines de los años 70 (específicamente en 1978) como derivado del punk rock y evolucionó durante los años 80, proyectándose como un movimiento musical y estético (tanto en la forma de llevar el pelo y el vestir).

³² New Romantic (llamado en español Nuevos Románticos) fue un subgénero musical new wave y un movimiento de moda que tuvo lugar principalmente en Inglaterra a inicios de la década de 1980. El género se destacó por el uso de los sintetizadores, de ropa glamorosa y, aunque no necesariamente, poco o mucho maquillaje.

³³ Hacia principios de 1982, la recordada periodista Sibila Camps decía: “Según reza el programa, Virus hace ‘rock moderno’. Su rock es tan moderno que yo lo bailaba cuando tenía 12 años [...] Cuando no canta [se refiere a Federico Moura], se pone una manito en la cadera y hace mohines, o se acerca a su hermano Julio [guitarrista del grupo] y lo amenaza con terribles golpes de pelvis, no al modo de Tom Jones, sino más bien al de Raphael” (Sibila Camps para la revista Humor, enero de 1982 en Riera y Sánchez 1995: 31).

estuve de acuerdo, y hoy la veo y digo que es una barbaridad, porque fue una gran banda”³⁴.

Sobre esta situación, Roberto Jacoby, autor de “Sin disfraz” y de varios éxitos del conjunto platense, recuerda el nivel de crispación que siempre generó la banda:

Ya era enero de 1987 cuando en un festival de rock que duraba todo el día, antes de la actuación de Virus el líder de Sumo Luca Prodan le gritó al público ‘Ahora viene la banda de los putos’. Y en ese mismo festival el líder de la banda llamada los Violadores dijo “No queremos la luna de miel de los maricones (Rubinich, 2003: 125)

A pesar de la adversidad, Federico Moura se preocupó por encontrarle algún sentido valorable a las críticas: “La polémica que genera una propuesta nueva, depende de la intensidad de esa propuesta (...) Estamos movilizándolo, estamos tocando estímulos más fuertes, y por eso la gente se adhiere o te rechaza, pero siempre con fuerza” (Guerrero, 1995: 57).

Un cuerpo para amar

“Pronta entrega” es un deseo físico, una forma de valorizar el sexo y su carga de cariño y afecto, no el sexo de la revista *Eroticón* (...) El sexo puede ser más divertido, más afectivo y evolucionado, menos culposos.

Federico Moura (Revista *Cantarock*, 1985)

En *Virus* -y en *Locura* en particular- se evidencia una noción de libertad que no sólo intenta manifestarse en los procesos macro sociales, sino también en lo que concierne al deseo personal, sexual e íntimo. La lírica de “Pronta entrega” propone una idea de cuerpo que se vincula con el deseo físico. De esta manera, la sexualidad se enlaza con un deseo libidinal que motiva a elegir y buscar un cuerpo con el fin de encontrar satisfacción instantánea: “*sofocado por el sueño y la presión busco un cuerpo para amar*”. En el caso de esta letra, la sexualidad se reduce a una fugaz sensación de

³⁴ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

ilusión, entusiasmo y emoción que despierta una búsqueda afectiva que no limita la experiencia a lo orgánico o genital (Rocha Buelvas, 2008: 2).

La interacción y la cercanía de los cuerpos facilitan la consumación del placer, y permite vivir el “presente bajo diversas modalidades y personas o mediante el goce lúdico del que tanto uso se hace” (Rocha Buelvas, 2008: 4-5). En “Pronta entrega”, la palabra cuerpo le da un sentido muy concreto a la relación basada en el placer físico (“*busco un cuerpo para amar*”). A través del acto sexual y su ritual de encuentros, el yo protagonista siente la necesidad de olvidar por unos minutos la ausencia y el abandono en los que parece estar sumergido: “*Recordando tu expresión, vuelvo a desear esas noches de calor, llenas de ansiedad*”. De hecho, en esta primera estrofa se observa el deseo de intimar con un “vos” evocado, ausente del momento de enunciación y de la vida del sujeto. La evocación indaga en la ansiedad del ayer y produce un nuevo estado de excitación, puesto que la posibilidad del recuerdo permite rememorar la expresión y el calor de las noches que acompañaron los encuentros.

La lírica también permite distintas interpretaciones posibles, ya que genera un tipo de expresión que no remite a algo único e inmediatamente identificable. Se plantea una dualidad ineludible, ya que se emplean dos campos semánticos reconocibles: por un lado, se destaca la referencia a la sexualidad y por otro sobresalen las palabras que aluden a la droga (“*ansiedad*”, “*deseo*”, “*estimular*”, “*excito*”, “*irreal*”). Al igual que en “Sobredosis de TV” (Soda Stereo) se exhibe un yo desesperado que presenta un vacío que se manifiesta físicamente y que plantea un juego ambiguo con la temática de la droga. No obstante, en este trabajo, la interpretación que se impone es la del encuentro amoroso-sexual porque la ambigüedad referida a la droga funciona más en el plano de la expresión que del contenido -como tratamiento metafórico-. Asimismo, este aspecto ambiguo permite trazar un hilo en el que la ansiedad por el amor físico se expresa a través de ciertos rasgos relacionados con el campo de la droga.

“Pronta entrega”, por otra parte, destaca la presencia de tres tiempos verbales que se entrelazan entre sí, sin marcar una diferencia trascendental, y que muestran sensaciones evocativas, imaginarias y descriptivas. La primera estrofa está dominada por un presente onírico, que se expresa como una evocación (“*Recordando tu expresión, vuelvo a desear esas noches de calor, llenas de ansiedad*”); la segunda muestra un presente marcadamente deíctico (“*Sofocado por el sueño y la presión, busco un cuerpo para amar. La distancia va perdiendo su espesor, pronta entrega, por favor*”); en tanto,

la última involucra un principio empírico, de orden general (“*Me puedo estimular con música y alcohol, pero me excito más cuando es con vos*”), en el que el hablante se refiere a un estado de ánimo que podría interpretarse como un presente descriptivo por contemplar “acciones o situaciones de carácter general, relacionadas con el entorno personal inmediato” (Stern, en García Negroni, coord., 2006: 227).

La imaginación al servicio del placer

El hedonismo sexual tiene una presencia absoluta en *Locura: Virus* se destaca por correr los límites de la composición hacia los juegos eróticos, la persecución del placer y las continuas nociones de transgresión. “Luna de miel en la mano” es una lírica destinada a ahondar en un tema tabú de la sociedad argentina de entonces: la masturbación. El juego funciona a partir de una ecuación sensualista: la imaginación al servicio del placer. Los placeres de la intimidad se entienden como procesos que desembocan en el goce (sean de orden individual o compartido) y la autosatisfacción se equipara con una luna de miel imaginaria (preciadamente erótica). En concordancia con esto, la periodista María Seoane señala que la aparición del SIDA aceleró la popularidad del “sexo seguro” y revalorizó la masturbación como modalidad de autoerotismo:

Médicos sexólogos comenzaron a considerar que la represión de esa práctica era causa de neurosis. En *Buenos Aires, ciudad de crisis*, Juan José Sebreli aseguró: “grupos terapéuticos, talleres de sexualidad, revistas y libros mostraron las virtudes del autoerotismo gozoso y sin culpa, además valorado medio de exploración de sensaciones corporales” (Seoane, 2007: 327).

“Una luna de miel en la mano” no sólo se configura como un título metafórico, sino que también constituye un rasgo polifónico. Se alude a una frase presente en el Episodio 3 del *Ulises* de James Joyce, destacada por el protagonista Buck Mulligan: “A cada cual su esposa o Luna de miel en la mano” (Joyce, 1922: 114). Sobre este rasgo polifónico, Federico Moura explicaba que: “Luna de miel en la mano es un canto a la masturbación (...) La letra dice ‘adorando la vitalidad’, la vitalidad es el esperma. Luego continúa: ‘tu madre no podrá interceptarme’, es que hay una idea pecaminosa y falsa de la masturbación” (Revista Cantarock, 1985). Del mismo modo, el artista

plástico y autor de la lírica, Eduardo Costa, eligió a la masturbación como temática por ser uno de los temas más ignorados por el rock: “Me pareció genial. Más por la edad de la audiencia que tendrían y por lo poco que se hablaba del tema. Es más tabú que todas las otras canciones que entran en el Heavy Metal y en el rap, que hablan de matar a la policía, y que se yo. Nunca hablaban de esto”³⁵.

Desde la perspectiva lingüística, se puede decir que la lírica pone en relieve a la masturbación como una imagen metaforizada que domina la mente de un joven y lo provee de estímulos con el objeto de encontrar goce en el acto: “*Tu imaginación me programa en vivo. Llegó volando y me arrojó sobre ti. Salto en la música, entro en tu cuerpo. Cometa Halley, copula y ensueño. Tuyo, tuyo, luna de miel, luna de miel*”. Se plantea así una idea de satisfacción clandestina (y, tal vez, de la más íntima en la vida de las personas) que transcurre en un sitio en el que el joven se encuentra aislado de toda presencia familiar: “*Tu madre no podrá interceptarme, Perfecto hermoso, veloz luminoso*”. A partir de ello la imagen de la madre aparece como la autoridad más cotidiana y acentuada en la vida del joven.

Sumado a esto, “Una Lunda miel en la mano” también propone un insistente anclaje en los pronombres personales *tu-yo* (“*Tu imaginación*”, “*tu cuerpo*”, “*tuyo, tuyo*”), y describe, paso a paso, cada acción interna del joven con el propósito de profundizar el goce: “*salto en la música, entro en tu cuerpo, cometa Halley, copula y ensueño*”³⁶. Asimismo, se emplean las cargas valorativas del léxico para postular nociones hedonistas e ideas de perfección en pos del placer y el goce individual, como por ejemplo, “*perfecto hermoso*”, “*veloz luminoso*”, “*caramelos de miel*”, “*luna de miel*” y “*cita ideal*”.

Tu placer es estar atrapada

A diferencia de las líricas comentadas anteriormente, “Destino circular”, aborda el placer desde un lugar distintivo. La búsqueda del goce se efectúa a partir de un juego erótico compartido, agobiante, y casi masoquista. La actividad lúdica se desarrolla entre dos sujetos que, respectivamente, encuentran gozo y malestar en sus actos. Se

³⁵ Fragmento extraído del informe sobre “Locura” realizado por el programa musical “Elepé”, Canal7, Buenos Aires, Argentina.

³⁶ La representación del Cometa Halley sirve para enunciar alegóricamente la velocidad de la excitación particular del adolescente

observa así la existencia de una primera persona que encierra, aparentemente sin intención, a una segunda, que escapa y siente placer en la realización de ese acto: “*Hoy, sin querer, te dejé encerrada por tercera vez*”. La repetición de la acción, que genera un tipo de goce que podría vincularse con una noción masoquista de padecimiento y placer (“*Vos, sin dudar, me rompiste la puerta para escapar*”), confunde al hablante y lo sumerge en la insatisfacción y el desentendimiento (“*No, no es casual, mi computer no da para descifrar que tu placer es estar atrapada por quien te va a atrapar*”). De este modo, la palabra “*Computer*” (un término que resalta la incidencia de la tecnología en la cotidianidad) funciona como una metáfora que puede ser interpretada como la propia mente y refleja la imposibilidad de comprensión que presenta la primera persona.

El protagonista se muestra disgustado con el juego, reclama libertad y plantea una decisión de cambio, puesto que se encuentra sometido a las intenciones de la segunda persona y no entiende el placer que le genera la escena. La última expresión, que oficia de estribillo, se propone como una verdad general (que a partir de una acción particular arroja una noción universal): “*Es un destino circular, que gira en el mismo lugar. No tengo ganas de seguir, quiero salir en libertad*”. Si se entiende que el yo refiere a un hombre y el vos a la mujer, es posible pensar que el primero desarrolla un papel pasivo en la relación y la segunda toma un papel más activo en el orden cotidiano y sexual. También se puede inferir que la relación entre ambos personajes tiene ribetes conflictivos y enfermizos³⁷.

Las acciones que se exponen en la lírica se desenvuelven a partir de la oposición *encierro/libertad*, que podría entenderse como el eje predominante del discurso. Dentro del significado *encierro* se vinculan los conceptos “*circular*”, “*escapar*”, “*atrapada*”, “*destino*”, “*mismo lugar*”, “*sin querer*”, y en el de *libertad* sobresale un enunciado importante: “*quiero salir*”. De este modo, la letra presenta una situación teatral en donde se pone en escena la sexualidad, vista de un modo pasivo y activo: la primera persona muestra disgusto y la segunda aparece relacionada con el goce. De acuerdo con ello, Susan Sontag señala que estos desencuentros amorosos se producen porque las personas convierten sus gustos o deseos sexuales en un mecanismo consciente de

³⁷ Sobre este punto, Federico Moura explicó que “Destino circular” “tiene más que ver con el dar y el recibir, con las relaciones humanas que son dependientes” (Revista Cantarock, 1985).

teatro, es decir, “una forma de gratificación, violenta e indirecta”, propia del sadomasoquismo o el masoquismo (Sontag, en Puppo, comp., 1998: 115-116).

Asimismo, al igual que “Pronta entrega” y “Sobredosis de TV”, la letra plasma una noción de ambigüedad que puede aludir al consumo de drogas, y sobre todo a la referencia dependiente y obstinada que producen las sustancias en los sujetos. Esto puede comprenderse a través de la noción misma del *destino circular*, del deseo de *salir en libertad* y de la noción que entiende que la droga -como figura metafórica- rompe los cercos impuestos por las personas con el fin de seducirlas y llevarlas a la adicción.

La perversión como la mejor fruta

“Semen Up” es una lírica que traza un juego ambiguo entre el amor, la perversión, las drogas y la prohibición. Si bien el campo semántico de la droga se hace presente en las sensaciones alucinatorias (“*hacerme creer*”), desesperadas (“*rasco la alfombra*”) y vinculadas a la cocaína (“*Se ha montado en mi nariz*”), es posible desarrollar un análisis teniendo como base el campo semántico del sexo o el erotismo. A partir de ello, la letra alude a la figura de una mujer que seduce y manipula a un hombre embelesado (“*Ella tiene una forma de hacerme creer, que es para mí la mejor manzana. Su estilo desprecia mi soñar, con ella soy rico, gratis*”), que a diferencia de lo que ocurre en “Destino circular”, encuentra goce y fascinación en el sometimiento que experimenta (“*Saludable y católica, no le gusta que ande solo. Se ha montado en mi nariz y es para mí, la mejor fruta*”). No obstante, se advierte un contrasentido en la situación del hablante, puesto que subraya las características nocivas y perversas de la mujer, al mismo tiempo que resalta la desesperación placentera que le provoca: “*La veo casi como un demonio y rasco la alfombra por su amor*”.

Asimismo, es necesario señalar la existencia del campo semántico de la religión que se configura a partir de las palabras “*manzana*”, “*rico*”, “*demonio*”, “*católica*” y “*fruta*”. La provocación se hace visible desde el mismo título de la canción (*Semen up*³⁸) y, de algún modo, relaciona lo erótico con lo religioso. La manzana aparece como la representación de lo prohibido y como una referencia ineludible al jardín bíblico del edén. Se destaca así la figura todopoderosa y suprema de la mujer:

³⁸ También existe un juego polifónico con la marca de gaseosas 7UP (Seven Up)

omnipotente y superior frente a una primera persona dócil que no reniega del sometimiento y del placer que experimenta.

Jugando de acuerdo al dolor

Si bien la sociedad forma al hombre y a la mujer a partir de una imagen que no integra el extremo placer con el extremo dolor, Bataille señala que no existe oposición entre ambos: “(El hombre) no sabría lo que sucede, si no supiese nada del placer extremo, si no supiese nada del extremo dolor” (Bataille, en Puppo, coord., 1998: 39). El encuentro del placer (que en el juego de los sexos alcanza la mayor intensidad) con el dolor (que se calma con la muerte) permite a los sujetos descubrir lo que los engaña, lo que les impide conocer su propio desamparo y, más exactamente, reconocer que “la alegría es lo mismo que el dolor, lo mismo que la muerte” (Bataille, en Puppo, comp., 1998: 39). De acuerdo con esto, es posible pensar que la lírica de “Motorpsico” propone una revaloración del dolor y del sufrimiento como parte significativa de la vida y como plan para alcanzar el placer. El hablante elige los extremos como modo de vida, se muestra insaciable y se desangra para materializar y visualizar el dolor de una manera fatal: “*Junto a la hemoglobina me fui, ya no sangro más. De la nada a la gloria me voy (así me das más) (...) Voy jugando de acuerdo al dolor (fichando de más)*”. Por consiguiente, “Motorpsico” se relaciona polifónicamente con el emblemático “Let it Bleed (Dejalo sangrar)” de Los Rolling Stones, una lírica que combina amor, desidia y dolor de un modo intenso: “*Todos necesitamos alguien en quien desangrarse y si tú lo deseas, puedes desangrarte sobre mí (...) puede desangrarte completamente sobre mí*”³⁹. En este sentido, Bataille señala nuevamente los extremos:

La vista de sangre y el olor a vómito, que suscitan en nosotros el horror de la muerte, nos dan a veces a conocer un estado de náusea que nos alcanza aún con mayor crueldad que el dolor (...) Este a cualquier precio, este pese a nosotros mismos es precisamente lo que

³⁹ Sumado a esto, el título de la letra muestra una relación polifónica con Motor Psycho, una película de culto norteamericana estrenada en 1965 y dirigida por Russ Meyer. Este film, que cuenta la historia de tres motociclistas que violan y matan sin piedad a las personas que se topan por las desérticas carreteras de California, se destaca por combinar símbolos contraculturales con distintos estereotipos de violencia (se observan mujeres con poca ropa, paisajes polvorientos, veteranos de guerra, jóvenes desquiciados y el sonido del rock como música testigo). En este sentido, el dolor y la violencia se transforman en armas de defensa y de acción que generan, de algún modo, placer y regocijo.

determina el momento de la extrema alegría y del éxtasis innombrable pero maravilloso (Bataille, en Puppo, comp., 1998: 40)

El hablante predominante de la lírica practica un juego en el que el dolor brinda una suerte de aprendizaje en la vida y es parte de la apuesta por la experiencia (“*Voy jugando de acuerdo al dolor (fichando de más)*”). El yo se postula como un ser insaciable que busca sobrepasar los límites (“*así me das más*”), teniendo como referencia la presencia absoluta de un “dios” desconocido, que se acerca a él de un modo “*especial*” y que se erige como una guía que lo provoca y, a la vez, lo contiene: “*Siempre tengo a mi lado a mi dios (así me das más), un susurro muy, muy especial (así me das más)*”. Su “dios” no deja nada librado al azar (“*mi dios no juega dados, quizás, esté a mi favor*”), y es un Dios que, en términos de Albert Einstein, “*no juega a los dados con universo*”⁴⁰

Respectivamente, las palabras “motor” y “psico” aluden a un movimiento generador de acciones y a los aspectos psicológicos de los humanos. Es posible interpretar entonces que el “*Motorpsico*” representa el motor anímico que cada individuo posee frente a los sentimientos más elementales de la vida (el amor, el dolor, el odio o el placer) y se relaciona con una idea de sufrimiento y mercado maniqueo (“*Motorpsico: el mercado de todo amor, lo que debes como puedes quedártelo*”)⁴¹. En este sentido, el amor es entendido como un acto con reglas, mecánico y preciso, que, como “dios”, no deja nada librado al azar.

⁴⁰ En “Mi credo humanista”, el Premio Nobel sostiene: “Usted cree en el Dios que juega a los dados y yo en las leyes perfectas, en un mundo de cosas que existen como objetos reales, que intento concebir de una manera resueltamente especulativa” (Einstein, 2000: 24).

⁴¹ A juzgar por las palabras del Indio Solari, se puede esgrimir que esta lírica se vincula con una particular experiencia con el erotismo, el amor y el sexo: “Por el tipo de gente con el que me he juntado nunca fui testigo de relaciones de amor muy dulces, realmente son todos unos quilombos porque es gente generalmente con mucho ajo encima y hay dolor, hay quilombos, hay pugnas, competencias. Pero en general desde la canción esa situación se ve con cierta simpatía, es como cuando uno putea contra aquel con quien tiene una relación, pero por otro lado al mismo tiempo está esclavo de esa circunstancia. Las sociedades entre las personas, vamos a hablar de hombre-mujer o esas cosas, generan todo tipo de zozobras en uno y para mí las más entretenidas son cuando alguien te toma el tiempo, tiene cierta insolencia con vos... Uno ha vivido en la bohemia con gente que esta medio marginada y generalmente las relaciones de amor son relaciones de un ajo fuerte, no son relaciones bucólicas y diáfanas y dulces, sino más vale fuertes, intensas donde hay de todo, hay engaños... Sin embargo creo que eso es la sal de las relaciones, sin esas cosas no sé... pueden ser mucho más virtuosas, pero son menos entretenidas seguramente” (Conte, 1996).

Nociones de apertura (primera conclusión)

Como se advirtió al principio del capítulo, las líricas de rock analizadas se centralizan en las dimensiones del cuerpo, sexo y placer. Mientras que “Pronta entrega” propone una idea de cuerpo que se vincula con el deseo físico y la satisfacción instantánea: *“sofocado por el sueño y la presión busco un cuerpo para amar”*, *“Una luna de miel en la mano”* entiende a los placeres de la intimidad como procesos que desembocan en la autosatisfacción y el gocepreciado (*“Tu madre no podrá interceptarme, perfecto, hermoso, veloz, luminoso”*). En tanto, “Destino circular” aborda el placer desde una actividad lúdica que se desarrolla entre dos sujetos que encuentran satisfacción y fastidio, respectivamente. Se observa así un desentendimiento de placeres que destruyen de a poco el vínculo personal entre las personas (*“Tu placer es estar atrapada por quien te va a atrapar”*, *“No tengo ganas de seguir, quiero salir en libertad”*). A diferencia de ello, “Semen Up” vincula el sometimiento lúdico con la excitación (*“La veo casi como un demonio”*, *“con ella soy rico gratis”*) y “Motorpsico” plantea una revaloración del dolor y del sufrimiento como parte significativa de la vida o como fin para alcanzar el placer: *“Junto a la hemoglobina me fui, ya no sangro más. De la nada a la gloria me voy (así me das más) (...) Voy jugando de acuerdo al dolor (fichando de más)”*.

Hacia nuevas representaciones de los géneros

La consideración del concepto del cuerpo y el placer como eje fundamental de este capítulo se vincula con dos rasgos de época: por un lado, la revalorización de la mujer como actor social y, por otro, la incipiente consolidación y visibilidad de los sujetos homosexuales. De esta forma, la recobrada democracia permitió que se rompieran antiguos postulados y comenzaran a circular discursos que reafirmaron la diferencia y las libertades individuales. El rock, como expresión artística y contracultural, se apropió de imágenes representativas de los nuevos tiempos y empezó a cuestionar valores que antes no se discutían o no se ponían en tela de juicio.

La apertura democrática trajo consigo una reconfiguración de la problemática homosexual y, a partir de ello, la comunidad gay argentina comenzó a reclamar libertad, visibilidad y aceptación por parte de la sociedad argentina. Para el escritor

Néstor Perlongher, la represión de los homosexuales se inscribió dentro de la generalizada violación de los derechos humanos que llevó a cabo la dictadura en nombre de la lucha contra la subversión: “los militares puntualizaban: ‘subversión no es sólo poner una bomba, es todo lo que intenta subvertir una norma: las relaciones prematrimoniales, el aborto, las drogas, el adulterio, la homosexualidad’” (Perlongher, 1984: 16). Asimismo, Sergio Pujol destaca que la cuestión homosexual se encontraba oculta, marginada y combatida por los partidos políticos de izquierda y por las posiciones ultraconservadoras que remarcaban un modelo de familia tradicional “benedicida por la iglesia” (Pujol, 2005: 249).

La recuperada democracia de 1983 propuso la tolerancia respecto de las minorías sexuales, aún a riesgo de enfrentarse con las cúpulas eclesiásticas. A modo de ejemplo, el suplemento *Cerdos y Peces*, que integraba la revista “*El Porteño*”, se destacó por cederle un espacio a la comunidad gay que, en aquellos años, peleaba por su derecho a vivir libremente en democracia:

El derecho a ser es hoy un hecho individual revolucionario: implica asumir una actitud ante el mundo que realmente exprese nuestros modismos personales sean estos cuales sean (...) abrimos hoy un espacio de lucha por las reivindicaciones de todas las minorías marginadas ya sea por su modo de sentir, pensar o desear este mundo que compartimos (Suplemento *Cerdos y Peces*, 1983: 11)

De acuerdo con esto, en abril de 1984 (a sólo cinco meses de la asunción de Raúl Alfonsín) 150 personas dieron nacimiento a la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), una asociación que se hizo famosa por publicar solicitadas en la que exigían las derogaciones de leyes que atentaban contra las libertades individuales de los homosexuales. De este modo, el tema de la homosexualidad se fue desdramatizando paulatinamente y el mundo gay consiguió mayor visibilidad en, por lo menos, la nocturnidad de las ciudades centrales del país⁴². Para Di Cione, la creación de la CHA coincidió con la aceptación masiva de Virus, una banda que puso en evidencia la

⁴² De hecho, dos canciones de la música popular fueron tomadas a manera de himnos por los homosexuales argentinos: “Puerto Pollensa” de Marilina Ross y “Soy lo que soy”, interpretada por Sandra Mihanovich. Según el periodista Osvaldo Bazán, esta última canción fue de extrema importancia para el mundo de los gays y las lesbianas por sentar una clara posición: “Primero, asegurar que ‘soy’, que existo. Básico, pero necesario. Segundo: no sólo ‘soy’, además ‘soy lo que soy’, no lo que parece, lo que se espera, lo que se debe. Simplemente, ‘Soy lo que soy’” (Bazán, 2005: 407).

condición homosexual como elección de vida y materializó el deseo de las libertades individuales a partir de una propuesta estética sustentada por imágenes, sonoridades y corporalidades alternativas a los cánones del movimiento rock argentino (Di Cione, 2005: 9).

Esto último se destaca en “Pecados para dos” y “Sin disfraz”, dos canciones que activan la situación homosexual, entre las críticas conservadoras, la liberación del espíritu y las nociones de enfermedad como estigma religioso y como diagnóstico de la irrupción del SIDA en la sociedad. No obstante, la visibilidad homosexual también se advierte en “No soy un extraño”, una lírica que se centraliza en las transformaciones que traen consigo los nuevos tiempos de la década del ochenta.

Cositas fuera de lugar

Hago canciones inteligentes. Cada palabra está muy pensada, porque intentamos tener conciencia del lenguaje que manejamos, sin caer en el uso de palabras sin sentido (...) Si lo nuestro parece simple no es real, porque cada palabra que usamos tiene un significado importante detrás

Federico Moura (Suplemento Sí de “Clarín”, 1986)

“Pecados para dos” es una lírica que emprende, desde la perspectiva del rock, un debate en torno a la homosexualidad. En este sentido, el discurso se desarrolla a partir de palabras yuxtapuestas que se vinculan con la problemática de la homosexualidad y que ironizan con las posturas religiosas y convencionales que la relacionan con el pecado, la clandestinidad y la enfermedad. Así se disponen campos semánticos que se relacionan con aspectos que la sociedad emplea para referirse a la homosexualidad. Se juega con la idea religiosa de pecado (“*fuego, fuego, cuerpo fuego, nuestro*”, “*Aliados, infierno*”, “*Pecados para dos hoy*”, “*Motivos para confesar, crímenes*”), se la plantea como algo íntimo, que no se puede practicar abiertamente (“*silencio para vos*”, “*se daban en la oscuridad*”, “*crímenes en la intimidad*” y se la liga con lo enfermo o la enfermedad (“*suero*”, “*estamos enfermos*”). Sobre este último punto, los sociólogos Fonseca Hernández y Quinteros Soto sostienen que el imaginario colectivo concibe a la palabra homosexualidad “como un fluido peligroso, una sustancia contagiosa; implícitamente comparada a partir de la metáfora del sida, que se ‘transmite’ como si fuera una enfermedad” (Fonseca Hernández y Quinteros Soto, 2009: 9). De ahí que la

noción de enfermedad no sólo se relaciona con la idea religiosa que interpreta a esta elección sexual como una patología, sino que también alude a la irrupción del Síndrome de Inmunodeficiencia adquirida (SIDA). Durante buena parte de los ochenta, “no fueron pocos los que interpretaron la enfermedad de transmisión sexual como un castigo ejemplar de Dios contra los fornicario del mundo, especialmente contra los homosexuales y los drogadictos, en un comienzo los dos grupos de mayor riesgo” (Pujol y Satas, 2001: 273)⁴³. Al respecto, Susan Sontag se encargó de explicar la relación del virus con las transformaciones del mundo y el arte en su reconocido libro *El SIDA y sus metáforas*:

La catástrofe del sida sugiere la necesidad inmediata de limitarse, de constreñir el cuerpo por el bien de la conciencia. Pero la reacción al sida es más que negativa, más que temerosa y, por consiguiente, apropiada ante un verdadero peligro. También expresa un deseo positivo, el deseo de poner límites más estrictos a la conducta de la vida personal. Hay una amplia tendencia en nuestra cultura, un sentimiento de final de una era, que el sida está reforzando; un agotamiento, para muchos, de los ideales puramente seculares — ideales que parecían alentar el libertinaje o al menos no interponer al libertinaje ninguna barrera inhibitoria seria— en los que halla su sitio la reacción al sida. El comportamiento estimulado por el sida es parte de un agradecido retorno a las convenciones, semejante al regreso a la figura y el paisaje, la tonalidad y la melodía, la trama y el personaje, y otros repudios de los que el difícil arte moderno se jactaba (Sontag, 1989: 79).

Los puntos de vista

“Pecados para dos” presenta distintos enunciadores que hacen su aparición en las yuxtaposiciones de palabras que riman⁴⁴ y que cobran sentido al ser asociadas en torno a la temática de la homosexualidad (“*Cuerpo, cuerpo, fuego, fuego, nuestro, suero,*

⁴³ “Pecados para dos” también da cuenta del uso clandestino del cuerpo y de las estrategias de vigilancia, control y prohibición que se ejercen sobre el placer, con el fin de domesticar los deseos que siente (y experimentan) los cuerpos de los sujetos sociales.

⁴⁴ De acuerdo con esto, Federico Moura explicaba: “Lo que creemos es que la palabra tiene que ayudar a la gente a pensar. No a decirle qué tiene que pensar, sino que usen el pensamiento (...) lo mejor que podemos hacer es que la gente piense con las letras, que tome lo que quiera, pero que ejercite la cabeza” (Guerrero, 1995: 59). Asimismo, “Pecados para vos”, se aleja de otras líricas en las que la primera persona, desde la construcción de un lugar de saber, postula verdades generales y da consejos u órdenes a un vos.

suero, dueño, dueño, nuestro, estamos enfermos, cuerpo fuego, nuestro, aliados, infierno, pecados para dos hoy). De este modo, las palabras “*pecados*”, “*aliados*” e “*infierno*” tienen un carácter irónico, puesto que introducen las voces sociales que asocian determinadas prácticas sexuales con lo prohibido. Asimismo, la “*oscuridad*”, los “*crímenes*”, las confesiones y el pecado son expresados a través de una voz en tercera persona que comenta las situaciones que se desarrollan en secreto: “*Se daban en la oscuridad, motivos para confesar. Crímenes en la intimidad, cositas fuera de lugar*”. También se puede advertir que la palabra “*aliados*” alude a la idea de una identidad homosexual compartida a partir del secreto, mientras que la expresión diminutiva “*Cositas fuera de lugar*”, pone a las prácticas sexuales en el campo de las aventuras y las travesuras productoras de placer. La canción no sólo tematiza la homosexualidad, sino también la intimidad -en términos más generales- como espacio existente en las vidas de las personas. Se focaliza lo íntimo frente a la primacía de lo social que impone reglas o patrones más uniformadores. En este sentido, la expresión “*fuera de lugar*” cobra un significado que puede llegar a ser interpretado como “libre del lugar social” o “libre de la obligación social”, lo cual también podría establecer una relación con ciertos aspectos que se verán más adelante en “Sin disfraz” (“*A veces voy donde reina el mal, es mi lugar*”).

El goce del cuerpo y del espíritu

En el encuentro de los cuerpos, la búsqueda de placer y la presencia del baile (como escenario recreativo y de acción) se vuelven un arquetipo narcisista en el que se demuestran las habilidades y los atributos para introducirse en cualquier cuerpo social. Como consecuencia de esta motivación, la vida individual y también social se favorece ante lo que Michel Maffesoli denomina “*escapismo*” y, así, se logra despertar al salvaje y al vagabundo que existe en cada una de las personas (Rocha Buelvas, 2009: 5):

Lo que triunfa (...) es un deseo reprimido de vivir lo irreprimible, que la pareja ni la familia logran contener; por ello el escapismo de la mentira, el odio y renuencia a los reproches, los secretos de la fiesta, la complicidad y la amistad sexual con personas que también lo experimentan y se identifican, permiten que el placer de gozar el mundo te de una sensación egoísta de poder y por tanto a elección de construir y destruir, y de oponerte a la vida latente que se te ofrece con prodigalidad (Rocha Buelvas, 2008: 5).

“Sin Disfraz” es una canción que expone las oportunidades de liberación del homosexual en tiempos de democracia y los efectos liberadores que proyectan estos hacia la vida cotidiana. El cuerpo es entendido como un medio que vincula a las personas con el espacio y el contexto de las situaciones, y como la parte fundamental para alcanzar una libertad plena y verdadera. Así, lo urbano y cotidiano se caracteriza por ser un sitio que imposibilita los vínculos personales y los sumerge en la superficialidad.

En consecuencia, el yo de la lírica muestra una pretensión de liberación que vivencia de un modo limitado (o autolimitado), puesto que abandona el universo simbólico de la apariencia y se contrapone a la formalidad (“*por un minuto abandono el frac*”). Los momentos en los que se conecta con lo espiritual y se descubre a sí mismo ocurren “*a veces*” porque en la vida cotidiana debe responder a códigos que lo condicionan (disfraces, apariencias). De este modo, se configura un campo semántico a partir de expresiones ligadas al vestir y desvestir: (“*sin disfraz*”, “*frac*”, “*nudista*”, “*me visto demodé*”). Lo que refiere a la vestimenta aparece ligado a la formalidad, lo convencional y lo opuesto a la autenticidad (las expresiones “*Abandono el frac*” o “*llego sin disfraz*” refuerzan el abandono de las poses o las apariencias), y el nudismo (que aparece asociado a la mentira) se advierte como otra forma de disfraz en tanto que se lo piensa como una postura (“*como si fuera mentiroso y nudista*”). En contraste, la desnudez, el cuerpo, la sensualidad o su recuerdo conectan con el verdadero ser (“*persiste el olor de esa piel morena, sensual, perfumada*”), de modo que no existen preocupaciones por la imagen (“*no me preocupa parecer vulgar*”).

En consecuencia, el hablante juega con la idea de mostrarse en pose (“*como si fuera mentiroso y nudista*”) y construye su discurso a partir de las rimas lúdicas y sonoras que evidencian un cariz netamente sexual: “*en taxi voy, hotel Savoy y bailamos. Y ya no sé si es hoy, ayer o mañana*”. Este desplazamiento que le permite descubrir lo espiritual y su verdadero yo también lo aísla de la noción del tiempo y lo entrega por completo al placer. Esto último se diferencia con lo que ocurre en “Ni un segundo” (Soda Stereo), donde se observa que el tiempo arrasa con las prácticas humanas y no permite el desarrollo del erotismo o la “entrega” sexual (en **Capítulo IV** se desarrollará en detalle esta cuestión)

El cuerpo es el que permite la liberación y el que cede ante los bordes sexuales en un lugar donde los demás creen que “*reina el mal*”. No obstante, a partir de esta expresión,

el yo desafía a la moralidad conservadora e introduce la voz de otros. Este rasgo polifónico le permite ironizar y defender su lugar (“*es mi lugar*”), un espacio en el que se presenta sin tapujos, separado de los prejuicios y del ropaje urbano. Asimismo, la construcción “*como si*” es otro modo de introducir las voces de los que juzgan, puesto que el enunciado “*Como si fuera mentiroso y nudista*” implica por lo menos la presencia de dos voces: la que afirma que es mentiroso y nudista, y la que niega esa posibilidad (decir “*como si fuera*”, implica decir “*no lo soy*”).

Sumado a esto, la lírica presenta dos connotaciones importantes sobre la temática homosexual. Por un lado, se realiza así un juego léxico con la actividad del *Taxi Boy* (“*En taxi voy, hotel Savoy*”) y por otro se traen a colación voces que reivindican las prácticas homosexuales (“*A veces voy donde reina el mal*”, una expresión que, por cierto, puede considerarse irónica porque refiere a los lugares de encuentros gay desde la perspectiva de quienes los condenan). Al respecto, María Seoane señala que los pubs y las discotecas de las principales zonas céntricas del país, funcionaron como epicentro por excelencia del encuentro gay. Para ejemplificar, la periodista cita una nota publicada en la revista “*El Porteño*” en la que se destaca el carácter de ghetto de las disco gay:

Este pequeño espacio de libertad homosexual paga, donde un hombre puede bailar frente a otro o besarlo inclusive sin que los parroquianos se escandalicen, tiene rasgos concentracionarios (...) para que alguien sea admitido tiene que vestir de forma que dé imagen de cierta prosperidad material y de cierta ‘modernidad’ (Seoane, 2008: 334).

Al igual que “*Pronta entrega*”, esta lírica presenta tres tipos de presente. La primera estrofa se desarrolla a partir de un presente de hábito que indica una repetición de acciones (o procesos que se dan en la época del hablante): “*A veces voy donde reina el mal, es mi lugar llego sin disfraz. Por un minuto, abandono el frac y me descubro en lo espiritual., para amar*”; en la segunda estrofa se observa cómo este principio de hábito se entrelaza con un presente evocativo: “*Como si fuera mentiroso y nudista. En taxi voy, hotel Savoy y bailamos. Y ya no sé si es hoy, ayer o mañana*”; y en la estrofa final aparece un presente propiamente deíctico que se marca a través del tiempo (“*hoy*”) y el pronombre personal (“*me*”): “*Fue ayer, persiste el olor de esa piel, morena y sensual perfumada. Y hoy me visto demodé y normal, no me preocupa parecer vulgar*”.

Motivos para confesar

Como se observa, la situación del destape homosexual posicionó a Buenos Aires como una ciudad central de apertura social y cultural en tiempos de recuperación democrática. En consecuencia, comenzaron a desarrollarse las transformaciones propias y hasta posmodernas que se habían precipitado en Nueva York, una ciudad que, hacia finales de los setenta, se había instituido como el escenario predilecto de los nuevos bailes y el lugar en el que la música disco unía e identificaba a las minorías latina, negra y gay (Pujol, 1999: 306). Esto último se puede observar en una de las estrofas de “No soy un extraño”, en la cual se realiza una sutil alusión a la homosexualidad: “*Dos tipos en un bar se toman las manos, prenden un grabador y bailan un tango*”. El acontecimiento, que le produce cierta extrañeza a protagonista, entrecruza al tango con el baile sensual y la condición homosexual. De hecho, se lo descontextualiza, se lo aparta de la noción heterosexual y arrabalera, y se lo emplaza en zonas impensadas para los cultores del género⁴⁵.

La mujer activa

Entre la década del setenta y la del ochenta, las mujeres fueron parte de una transformación sin precedentes en otras épocas: ingresaron al mundo del trabajo competitivo, comenzaron a tener dominio de su propio cuerpo y ganaron prestigio por sí mismas, liberándose de la superioridad simbólica de los hombres en ciertos quehaceres. De este modo, la mujer se constituyó como una individualidad que no se supeditaba a los valores y modos del hombre, sino que tomaba sus propias actitudes frente a la vida, fracturando la noción uniforme y cultural que buscaba domesticarla. En este sentido, Gilles Lipovesky señala:

Yo no tengo ninguna duda de que la cuestión de lo femenino, con todo lo que implica, de transformación radical de la identidad

⁴⁵ En una entrevista que le realizó el suplemento *Cerdos y Peces* a Charly García, el músico destacó cierto carácter homofóbico del público de rock de a época: “(Arriba del escenario) yo dije: ‘sí, soy puto, ¿y qué?’. Y ahí se vino una mano de silencio total y acto seguido dije: ‘soy puto ¿quieren mirar?’ y me bajé el pantalón...El rock es como una mano que no se entiende bien (...) El rock es supermachista, y ves todos esos tocos y ves que está todo mal...” (Symns, 1983).

femenina como evolución de la posición de la mujer en la sociedad y a su vez como efectos sobre los hombres, es el fenómeno social más significativo y marcante de la segunda mitad de nuestro siglo (...) La mujer trabaja para escapar al encierro doméstico, a aquel encierro doméstico que impedía hacer algo con su propia vida. El deseo de autonomía y de recuperación del poder sobre sí misma esta en el corazón del compromiso femenino (Lipovsky, 1999: 2-3)

Sumado a esto, sirve de ejemplo el informe que la revista “*La Semana*” publicó a mediados de 1984, en donde la cineasta María Luisa Bemberg (a pocos meses de estrenar *Camila*) destacaba la importancia de la democracia en las cuestiones femeninas: “Tanto la nueva mujer como la tradicional sienten alivio con la democracia, porque sus derechos son respetados. La falta de censura, el clima de apertura, son una oportunidad para madurar. Todos, en realidad, tenemos oportunidad de crecer al amparo de la democracia” (Sáez-Germain, 1984: 63). De acuerdo con esto, la reconfiguración de la presencia pública de la mujer contribuyó a modificar las relaciones de pareja y las expectativas sobre el destino de la institución familiar:

El cambio del hombre argentino está en sus esfuerzos por acompañar los cambios de la mujer, pero es evidente que todavía tiene que vencer ciertos resabios machistas. (Sin embargo) los más jóvenes han desarrollado una relación menos discriminatoria y comparten con sus mujeres el trabajo de la casa y el cuidado de los hijos (Emiliana López Saavedra, delegada argentina ante la OEA, en Seoane, 2008: 318).

De caricaturas y liberaciones

Las prácticas deportivas de ejercicio físico y recreación constituyeron uno de los principales medios que emplearon las mujeres para luchar contra una “invalidación social” que, en otras épocas, le impedía pensarse como un sujeto activo, preocupado por su figura corporal y su musculatura -un símbolo que, culturalmente, le ha pertenecido al hombre- (Yonnet, 1988: 264). En este sentido, el informe de “*La Semana*” resulta nuevamente demostrativo, puesto que postula al “cuidado del físico” como una característica típica de la llamada “nueva mujer argentina”: “Cada vez más las argentinas corren, bailan, compiten, se agitan y –en ocasiones- hasta derrumban de un golpe de karate a algún integrante del sexo opuesto. Son señales palpables de que el físico de nuestras mujeres busca con fuerza la liberación” (Sáez-Germain, 1984: 63).

A partir de ello, es posible pensar que “Mi novia tiene bíceps” funciona como una lírica que se hace eco de esta realidad femenina y la problematiza. Por un lado, alude al nuevo rol activo y avasallante de la mujer y por otro se propone una noción caricaturesca que implica la exageración de ciertos trazos de la liberación femenina, como por ejemplo la atribución de cánones que hasta ese momento eran propiamente masculinos (los *músculos* y, en particular, los *bíceps*). No obstante, esta lectura que incluye lo caricaturesco no excluye la otra interpretación. Es más, puede que ambas posibilidades convivan, teniendo en cuenta que la ambigüedad es una de las características discursivas de Soda Stereo⁴⁶.

En cuanto a la liberación de la mujer, es necesario detenerse en el rol pasivo que el hombre manifiesta frente a la mujer (un aspecto que se analizará más adelante en “Trátame suavemente”). El atropello al que hace referencia la primera persona (“*no puedo discutir con ella, lo intento y me atropella*”), es producto de la nueva actitud que tiene la mujer y la posición pasiva del hombre. Este último encuentra cierto perjuicio en las condiciones impuestas por la mujer y, por lo tanto, propone “*probar*” como amigos (“*probemos como amigos, vivir así es nocivo*”). “Ella” aparece como la persistente e impetuosa y el yo, al reconocer el nuevo aspecto de la mujer, se exhibe como alguien impreciso y sin fuerzas (“*mi estado lamentable*”). Estos conceptos desembocan no sólo en la idea de un nuevo protagonismo de la mujer, sino de una mirada distinta de los dos géneros y de su interrelación. Si bien, anteriormente, la fuerza del hombre estaba basada en la supuesta debilidad de la mujer, la lírica advierte la fusión y el equilibrio de los roles. En este sentido, el hablante se encuentra en un presunto estado de indefensión que altera la consideración tradicional que tiene sobre la relación hombre-mujer. Por ello, desde un lugar gracioso, los músculos de la llamada “*superniña*” lo sorprenden, le quitan la respiración (“*bailando apretados, me siento asfixiado*”) y lo colocan dentro de un “*estado lamentable*”. Asimismo, los músculos que resaltan el trabajo gimnástico de la “*novia*” se constituyen como factores de poder que marcan una situación inédita y particular: “*Mi novia tiene bíceps, ojo con lo que le dices*”. De este modo, la rima fácil permite indicar un componente de fuerza que puede atribuírselo a las mujeres de la época (“*Mi novia es dinamita, qué dulce criatura, extraño su belleza, yo soy un complemento de sus pesas*”). Sumado a esto, es necesario marcar que el locutor de la

⁴⁶ Este aspecto característico de Soda Stereo puede deberse, quizás, a la resistencia a quedar ligado a una “ideología” determinada o previamente establecida.

lirica produce un desplazamiento notorio de interlocutores que vuelve difusa a la segunda persona: por un lado, se dirige directamente a la “novia” (“*Probemos como amigos, vivir así es nocivo*”) y por otro le habla a un alocutario desconocido (“*Pero no puedo discutir con ella, lo intento y me atropella*”)⁴⁷.

Acorde con la posibilidad caricaturesca, se debe decir que la letra construye una figura femenina deliberadamente andrógina y ambigua que adquiere postura y aspecto masculino: es una “*superniña*” con “*bíceps*” y “*músculos*” que, sin embargo, se destaca por ser “*caprichosa*” y “*dulce*”. De esta manera, se hacen presentes dos campos semánticos bien diferenciados que incluyen palabras relacionadas con la fortaleza física (pretendidamente masculina) y lo tradicionalmente considerado femenino. Por un lado, hay definiciones que relacionan a la mujer con lo andrógino (“*se pone impenetrable*”, “*mi novia tiene bíceps*”, “*se cree superniña*”, “*musculosa*”, “*yo soy un complemento de sus pesas*”) y por otro se encuentra el campo de las definiciones de la mujer (“*Dulce criatura*”, “*sigue igual de caprichosa*” “*extraño su belleza*”).

Como se observa en estas últimas imágenes, se puede decir que existe un discurso que tiende a lo *queer* (“raro”, en inglés), puesto que se hace alusión a aquello que no entra en los parámetros habituales y consolidados de clasificación de los géneros y los cuerpos como masculinos o femeninos⁴⁸. La mujer se presenta como un individuo *queer*, de fuerza inusual y en la función de heroína (atribuciones atípicas para el estereotipo femenino de entonces). El hablante utiliza la caricatura para describir las características andróginas de la segunda persona y, del mismo modo, se muestra confuso y hasta atemorizado por la nueva imagen de su pareja. A partir de ello, se puede pensar que el protagonista sufre una crisis de identidad como resultado de los comportamientos de la mujer. Expone su sinceridad en primera persona y enumera las actividades que la mujer emprende en esta nueva etapa (“*Gimnasia por las tardes*”, “*sesiones de karate*”). No obstante, también aparece la noción de lo saludable (“*se*

⁴⁷ Sobre este punto es interesante marcar el juego de concordancia de rimas y la carga axiológicamente negativa que presentan los adjetivos “*apretados*”-“*asfixiado*” e “*insoportable*”-“*lamentable*”.

⁴⁸ La teoría Queer es una teoría o un conjunto de estudios que contribuye a desmitificar la tipología habitual de los géneros como cuerpos clasificados en categorías universales como masculinos o femeninos. En consecuencia, Judith Butler señala que las construcciones de los géneros sugieren “cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable” (Butler, 2007: 57).

pone impenetrable, será muy saludable”), que encuentra conexión con “Dietético” (Soda Stereo) y la búsqueda de la belleza corporal. Al respecto, Yonnet sostiene:

La silueta ya no es esa confección obligada de un cuerpo determinado, de un cuerpo que en sí mismo tiene una apariencia obligada. Existe una primera piel sujeta a tratamientos específicos (movimientos, ejercicios, regímenes, cuidados, etc.). Y una segunda piel capaz de todas las libertades, capaz de producir un individuo enteramente autónomo, en cierto modo abstraído de esa primera piel, un individuo en adelante por completo independiente (Yonnet, 1988: 273).

Quiero que me trates suavemente

Si bien “Trátame Suavemente” es una lírica que, a falta de índices gramaticales específicos, no plantea una definición absoluta del género sexual de los personajes, en este trabajo se entenderá que la canción se desarrolla a partir de una situación inestable que involucra a una mujer y a un hombre. Esto permite entender a “Trátame suavemente” como un tema de rock que aborda el tópico del amor desde un posicionamiento inusual para el movimiento en general⁴⁹, puesto que como sucede en “Mi novia tiene bíceps”, “Destino circular” y Semen-Up”, el hombre se muestra enmarcado dentro de un rol pasivo, a diferencia de una mujer que parece ejercer un papel activo y dominante. De esta manera, existe una primera persona que reclama y pide suavidad (el hombre), y una segunda que se presenta inestable e impasible (la mujer). A partir de ello, la primera estrofa se construye desde la parodia del lenguaje de las canciones románticas o, quizás, de los boleros⁵⁰, reconocible por cierta isotopía del

⁴⁹ Esta transformación de punto de vista que tuvo como máximos exponentes a Virus y a Soda Stereo, también tuvo el antecedente de la llamada “*trova rosarina*” en 1982. La banda liderada por Juan Carlos Baglietto interpretaba letras escritas por los escritores Adrián Abonizio, Lalo de los Santos, Jorge Fandermole o Rafael Bielsa, quienes construían historias que presentaban temáticas variadas y, en algunos casos, inéditas para el rock, como las relaciones de pareja, las problemáticas de la mujer y la inferioridad de condiciones de los hombres

⁵⁰ Según Mariano Muñoz Hidalgo, el bolero presenta una característica distintiva: utiliza el romanticismo como actitud poética y el lujo como derroche: “Se suma a ello la vocación lujuriosa por el lenguaje donde el hablante se refocila en el uso de vocablos hasta hacer del texto un juego lujoso” (Muñoz Hidalgo, 2007: 113). A modo de ejemplo el autor expone estos versos característicos: “*Mujer, si puedes tu con Dios hablar/preguntale si yo alguna vez/te he dejado de adorar* (Perfidia. A. Dominguez)”, “*Romance de céfiros dolientes/ que llevan secretos a millares/ romance con seráficos cantares/de sublimes melodías* (Romance. R.Hernández)”, “*Muñequita linda, de cabellos*

género (“alguien me ha dicho”, “ojos”, “blusa”, “sentimientos”, “tenés que comprender”, “tus miedos”, “me desgarras”). Este conjunto paródico puede ser advertido, no sólo por cierta recurrencia léxica, sino por la inestabilidad entre el tratamiento del vos (“tenés”), del tú (“me desgarras”), y el retorcimiento de la sintaxis que conduce a la dificultad para decodificar el significado. En consecuencia, la expresión que sucede a este estribillo deliberadamente alambicado y bizarro, contrasta con la contundencia del enunciado declarativo (“No quiero soñar mil veces las mismas cosas ni contemplarlas sabiamente. Quiero que me trates suavemente”), al mismo tiempo que el juego confuso de soledad, sentimientos atorados, incompreensión, imposibilidades y desgarramientos se reduce a “las mismas cosas”, y la sinuosidad se resuelve en un “no quiero” y en un “quiero”. El hablante de la lírica reclama un trato suave y una forma de vinculación concreta, sin detenerse en contemplaciones reflexivas sobre ese mismo vínculo: “No quiero soñar mil veces las mismas cosas ni contemplarlas sabiamente”. Por consiguiente, el amor se evalúa a través de los subjetivemas: “inconstancia”, “no es algo heroico”, “es más bien algo enfermo”. Asimismo, la “inconstancia” se destaca a partir de la tercera persona y se resalta por el adverbio espacial “esta”, que no llega a ser ni lejano ni cercano, sino que certifica una actitud de rechazo.

Sumado a esto, se puede decir que “Trátame suavemente” trabaja sobre una estructura argumentativa que revela una introducción paródica de lenguaje bohemio, un desarrollo que se resuelve en un lenguaje directo y conciso, sin rebusques retóricos (“te comportas de acuerdo con lo que te dicta cada momento, y esta inconstancia no es algo heroico, es más bien algo enfermo”⁵¹ y una conclusión que propone a la libertad como la premisa central de las relaciones amorosas (“no quiero soñar mil veces las mismas cosas ni contemplarlas sabiamente, quiero que me trates suavemente”)⁵².

de oro/de dientes de perla, labios de rubí/ Dime si me quieres/como yo te adoro/si de mí te acuerdas/como yo de ti (Te quiero dijiste. María Grever), entre otros.

⁵¹ De acuerdo con la tipología de Egon Werlich, esta última expresión exhibe una marcada construcción de base argumentativa, puesto que a partir de la negación de una posición contraria se invalida una atribución en tiempo verbal presente (Ciapuscio, 1994:80-81).

⁵² Esta canción de amor también puede interpretarse como una metáfora acerca del movimiento de rock argentino, buscando en esa libertad pretendida y en esa simpleza léxica, alejarse de las posiciones conservadoras y dedicarse, en contraposición, al disfrute y a la sensualidad más directa.

Nociones de apertura (segunda conclusión)

Las líricas que integran este capítulo proponen una reivindicación de la libertad en la intimidad, a partir de una riqueza de prácticas que resiste clasificaciones: la homosexualidad, la masturbación, el placer o la nueva configuración de una masculinidad no ligada a la fuerza y a la dominación. Por consiguiente, en “Pecados para dos” se hace presente la temática de la homosexualidad y la alusión al problema del SIDA (“*Suero, suero, dueño, dueño, nuestro. Estamos enfermos*”, “*Crímenes en la intimidad, cositas fuera de lugar*”); en “Sin disfraz” aparece la idea de visibilización social del gay (“*A veces voy donde reina el mal, es mi lugar, llego sin disfraz*”) y en “No soy un extraño” se muestra una noción de apertura y liberación de prejuicios en contexto de transición democrática (“*Dos tipos en un bar se toman las manos, prenden un grabador y bailan un tango de verdad. Me quedo piola y digo: qué tal*”). Mientras esta canción se preocupa por denunciar un sistema que no permite gozar (como también sucede en “Nos siguen pegando abajo”), en las letras de Virus y Soda Stereo se trata de poner en relieve los prejuicios culturales de la sociedad. “Mi novia tiene bíceps”, destaca el nuevo papel de la mujer y su condición casi andrógina de género (entre la caricatura y la liberación): “*Mi novia es dinamita, qué dulce criatura. Extraño su belleza, yo soy un complemento de sus pesas. Es igual de caprichosa, pero ahora es musculosa*”; y “Trátame suavemente” subraya la nueva imagen del hombre en lo que respecta a los pedidos o deseos de suavidad, en tanto que parodia un género como el bolero, muy vinculado a los estereotipos masculino y femenino, en donde la voz masculina halaga y requiere a la mujer desde una perspectiva casi caballeresca: “*Alguien me ha dicho que la soledad se esconde tras tus ojos, y que tu blusa atora sentimientos que respiras, tenés que comprender que no puse tus miedos, donde están guardados*”. De esta manera, el hombre se muestra de un modo pasivo, se vincula con una idea de insatisfacción en las relaciones personales (al igual que en “Destino Circular” y “Mi novia tiene bíceps”), y se separa del goce que puede generar la sumisión (como ocurre en “Semen up”).

En suma, se puede encontrar una coherencia entre la renovación temática y el tratamiento lingüístico de la misma. No sólo aparecen tópicos que antes estaban ausentes, sino que son claras las posiciones de los artistas en relación con estos temas, puesto que se defiende el desafío o la experiencia de vivir en libertad. Si bien en el rock

argentino de otras épocas era habitual la alusión a las libertades sociales, en estas letras aparece la novedad de la libertad en relación con la intimidad y las propias vivencias individuales. De acuerdo con ello, los juegos polifónicos (puntos de vista inestables, ironías y parodias) apuntan a esa intención. Las estrategias discursivas que presentan las líricas apuntan a luchar contra las clasificaciones taxativas y a desmontar lúdicamente el lenguaje habitual del prejuicio: se muestran distintos puntos de vista de una situación (“Nos siguen pegando abajo”), se utiliza la parodia como arma de construcción (“Trátame suavemente”), se clasifican de un modo inestable las prácticas personales, con ironías incluidas (lo que es pecado o crimen deriva en “cosita fuera de lugar”), y también se incluyen juegos polifónicos que presentan un tratamiento irónico de giros populares, frases hechas, muchas veces portadoras de estereotipos (“Trátame Suavemente”).

Capítulo III

Referencias a las drogas y los estimulantes

Hacia principios de la década del sesenta, el desarrollo de las nuevas drogas creó rutas experimentales para las generaciones de la llamada posguerra. El consumo de drogas sirvió tanto para explorar las conciencias como para enfrentar los postulados de una sociedad capitalista y convencional. Su uso significaba un signo de identidad y de apertura perceptual. La experimentación se ponía en juego con el propósito de mitigar las presiones sociales, estimular los sentidos, la sensualidad, buscar la excitación y el placer, o tratar de escapar de situaciones de ansiedad o angustia (Beltrán Fuentes, 1989: 26). El rock, en ese sentido, tomó a las drogas como una herramienta importante de trabajo, y su influencia psicodélica, alucinatoria y eufórica, comenzó a hacerse visible en las composiciones líricas y sonoras. No obstante, las sustancias planteaban una situación dual: por un lado, ayudaban a desatar la inspiración, y por otro, conducían a la decadencia psíquica y física, si se consumía en demasía y con asiduidad. Según el investigador Horacio Delbueno:

(Hacia mediados de la década del sesenta) El uso de drogas estaba vinculado no a una cuestión de placer, sino que se conectaba a lo religioso, a la expansión de los límites que la gris realidad imponía, a trascender y ser parte de una conciencia cósmica, a atravesar las puertas de la percepción y ver las cosas tal cual son, como diría Aldous Huxley en uno de sus libros, “Las Puertas de la Percepción”. Las drogas más pesadas como la heroína, la cocaína y los derivados anfetamínicos vinieron después, para apoderarse de los restos de lo que fue el movimiento contracultural más grande del siglo pasado (Delbueno, 2009: 9)

En lo que concierne al rock argentino las situaciones se fueron desarrollando de manera distinta en comparación con lo sucedido en Estados Unidos o Gran Bretaña. Durante más de quince años el movimiento se encontró al margen de la cultura oficial del país y sufrió la presencia de sucesivas dictaduras que reprimían todo tipo de prácticas contraculturales. Por ende, el consumo de estimulantes funcionaba como algo *sotto-voce* que no se divulgaba y que se instituía como un código propio del movimiento:

El rock tenía su propia visión de los quehaceres en tiempos de represión y proponía su programa liberador, en el que las drogas funcionaban a veces como un elemento de experimentación y otras como una posibilidad de hacer un paréntesis en un mundo convulsionado. El rock fue la manifestación artística más radical durante esos años, tanto por su experimentación como por su

masividad. Muchos jóvenes encontraron en esa mezcla de psicodelia y denuncia un espacio donde eran habitantes de un país que los rechazaba (Abrevaya Dios y Armada, 2011: 27).

Fue recién a partir de la llegada de la democracia que los rockeros argentinos comenzaron a aludir a las drogas en sus líricas, en consonancia con cierto destape social que ameritaba para hablar sobre el tema⁵³. Si bien, la temática de la droga continuaba siendo un tema tabú para gran parte de la sociedad argentina, el rock supo adecuar su discurso de referencia a los estimulantes. A partir de un recorrido detallado, las bandas de rock de la década, fueron desmenuzando, a través de sus letras, “la realidad que verificaba los hechos de esa época, donde la democracia abría paso a la libertad de expresión. Y quién mejor para divulgar verdades, anécdotas, rabias, pensamientos fábulas y el camino más oculto: las drogas” (Camún y Forte, 2005, 91).

Tanto el rock como las drogas fueron cumpliendo etapas de cambio e intensificando su relación a medida que los procesos culturales fueron modificándose. Las letras presentes en este capítulo proponen un escenario variado en relación con este tema. De los cuatro álbumes analizados en este trabajo, sólo algunas líricas hacen alusión al consumo de drogas. Si bien *Clics Modernos* no presenta pasajes que se adecuan fuertemente a este capítulo, en “Nos Siguen Pegando abajo” se observa una sugestiva referencia a los estimulantes en la que se advierte que la acción de la represión es más enajenante que cualquier pastilla: “*El se desmayó, delante de mí, no fueron las pastillas, fueron los hombres de gris*”. De este modo, la referencia a las drogas es sólo una alusión que se ubica en paralelo con otras formas de diversión inocentes y que también son objeto de persecución. De la misma manera, los discos *Soda Stereo*, *Locura* y *Oktubre* plantean diversos modos de presentar el tema del consumo de sustancias. Por un lado, se propone un uso experimental de las drogas y, por otro, un grado eufórico de alucinaciones. “Afrodisíacos”, de Soda Stereo, se postula como una lírica que coloca en un mismo nivel el erotismo y la experiencia con los estimulantes. “Tomo lo que encuentro” y “Lugares comunes”, de Virus, proponen, cada una de ellas, una idea de experimentación pensada como un código común o particular para ejercer

⁵³ Como señala Sergio Marchi, a fines de los sesenta, gran parte de la sociedad argentina acusaba a los primeros rockeros de “putos y drogadictos”, teniéndolos bajo severa vigilancia: “Y se imaginarán lo que sucedía en tiempos de dictadura con un consumidor de marihuana (...) Por esa situación, el rock no hizo alusión a ninguna sustancia hasta llegada la democracia en 1983, salvo escasísimas excepciones. Entre ellas se puede mencionar aquel ‘Grass, grass, grass, gracias al cielo, grass, grass, grass, gracias a la tierra’ del tema *Gracias al cielo*, de Billy Bond y la pesada (1972)”.

una experiencia alucinatoria determinada. En tanto, “Jijiji” plantea una noción de tormento, en la que se exponen pasajes alucinatorios causados por el excesivo consumo de cocaína.

El lugar de la experiencia

Poción Salvaje

Muchas de las canciones mías tienen esa lectura (sensual), podrían ser cuestiones de relaciones entre ella y él, o algo así, o un triángulo, lo que sea (...) son figuras que me sirven para decir lo que quiero expresar en esa canción, de alguna manera funcionan un poco como artilugios, quizás en un momento puedo llegar a pecar de abuso de ellos.

Gustavo Cerati (Jalil, Oscar y Martelli, Ernesto, 2006: 66).

Los alimentos o las bebidas afrodisíacas –que refieren a Afrodita, la diosa griega del amor– funcionan como el puente entre la lujuria y la gula con el propósito de potenciar el deseo y el placer sensual. Algunos de ellos suelen estimular ciertos sentidos (la vista, el tacto, el olfato y la audición) y otros se toman en forma de comida, bebidas (alcohólicas y no alcohólicas), alucinantes o preparados medicinales (Allende, 1997: 70). Desde la antigüedad, tanto las mujeres como los hombres utilizaron preparados naturales (plantas, frutas y vegetales) y sintéticos (drogas, sustancias alucinógenas) para acrecentar el disfrute sexual. De hecho, hay culturas que le rinden culto a distintas sustancias o alimentos porque aumentan y refuerzan el apetito sexual: por ejemplo, la miel, el chocolate o el ajo ejercen en el cuerpo un notable efecto afrodisíaco, puesto que se ocupan de desinhibir y potenciar el flujo sanguíneo. La cafeína, en tanto, se destaca por acrecentar los estados de alerta, atención e interés, necesarios para la actividad sexual o cualquier otra práctica (Allende, 1997: 163). La marihuana y el hachis son también estimulantes eróticos que se consideran inocuos en varias partes del mundo, pero en otras están prohibidos porque relajan la moral, inducen a la pereza y a la desinhibición:

La marihuana se conocía como estimulante en toda la Europa antigua, desde los griegos hasta los vikingos, y en buena parte de Oriente, sobre todo en China y Arabia, así como entre los indios de América del Norte y del Sur. Hoy es todavía una de las drogas más usadas, incluso —o más bien dicho, sobre todo— en los países donde es ilegal. La cocaína, otra sustancia prohibida, es un alcaloide derivado de las hojas del arbusto de la coca, que también excita la imaginación y los sentidos. Es adictiva y, cuando la acompañan la

soledad y la pobreza, tiene consecuencias trágicas para la vida (Allende, 1997: 188)

En nuestro país, el consumo masivo de afrodisíacos se relaciona con el inicio de la democracia y se vincula con un reconocimiento individual y social del placer. En la lírica de “Afrodisíacos” se retrata con ingenio y percepción los valores de estos nuevos tiempos y se hace hincapié en la búsqueda de experiencias sexuales alternativas a través de los estímulos afrodisíacos o externos.

La trama de “Afrodisíacos” se desarrolla a partir de dos ideas trascendentales, por un lado, las sensaciones de incertidumbre y, por otro, los efectos confusos que genera el consumo de sustancias afrodisíacas (“*Desperté con los pies helados, ¿Dónde estás? ¿Qué pasó anoche? No recuerdo bien, sólo un vago olor, manchas en el techo*”). De este modo, se alude a un estado de disolución de certezas racionales en donde sólo se recuerdan sensaciones (“*pies helados*”, “*manchas en el techo*” o “*vago olor*”) y en la que la cohesión textual se enlaza a través de un campo semántico basado en sustancias capaces de cambiar estados (“*afrodisíacos*”, “*poción salvaje*” o “*veneno*” (“*Sorbiendo esa poción salvaje, afrodisíacos, siento tu veneno en mis espaldas*”).

Asimismo, el baile es propuesto como escenario que acompaña una transformación camaleónica de la apariencia: “*Bailando hasta cambiar la piel, sorbiendo esa poción salvaje*”. La transformación de la piel puede ser interpretada como una metáfora del cambio de sensaciones corporales y sensoriales que producen los mismos afrodisíacos (“*esa poción salvaje*”, “*veneno*”). De hecho, desde el deíctico espacial se destaca la cercanía de “*Esa poción salvaje*”, que la segunda persona preparó con el objeto de generar efectos de goce y regocijo en la primera persona. Esto último establece también un uso compartido de los estimulantes que, en este caso, es consumido con el propósito de provocar un deseo sexual simultáneo. La relación que se establece entre los afrodisíacos y la poción o el veneno remiten a ciertos motivos literarios. Se lo encuentra tanto en las obras de Shakespeare como en la literatura para niños, y constituye así un rasgo polifónico. Asimismo, las palabras “*veneno*” y “*poción*” configuran una isotopía en la que la palabra “*afrodisíaco*” no debe ser tomada en sentido tan literal, sino como un registro más poético, y como metáfora de todo lo que estimula los sentidos. En efecto, en la lírica sobrevuela una noción fundamental en lo que concierne al uso de estimulantes o sustancias psico-activas, puesto que se intenta intensificar la curiosidad y el conocimiento del propio cuerpo. Al respecto, Gustavo Cerati propone su visión sobre este asunto:

Cualquier droga que uno tome, si no estás en un relativo equilibrio, te manda para el lugar que tengas desequilibrado, te lo potencia (...) Cuando una droga es nueva y no la conozco, las primeras sensaciones que tengo son tremendamente grossas, porque me abren una cantidad de puertas que tengo cerradas (...) te permite aprovechar mejor lo que pueden ofrecerte, sobre todo las más naturales, que son las que más me interesan, porque te entroncan mucho más con la naturaleza (...) han despertado una cantidad de cosas en mí, no lo puedo negar (Beck y Marchetti, 1999: 22)

Los puntos de vista

En esta letra se advierten marcas que permiten identificar tres enunciadores que se sitúan en instancias temporales distintas y que pueden advertirse en el uso de los tiempos verbales. Por un lado, el enunciador1 plantea un pasado más producto de la evocación (“*Desperté, desperté con los pies helados*”) y el enunciador2 se muestra más ligado al presente, y al momento en que el sujeto se está despertando (“*¿Dónde estás? ¿Qué pasó anoche? No recuerdo bien*”). De este modo, el pretérito “*desperté*” propone una temporalidad distinta de la que se plantea en “*¿Dónde estás? ¿Qué pasó anoche? No recuerdo bien*”. Allí, quizás, se percibe una suerte de desdoblamiento sutil de este enunciador o punto de vista. Asimismo, las modalidades interrogativas refuerzan aún más la incertidumbre. Si bien existe un desconocimiento de lo ocurrido, los recuerdos no son estancos y asoman esparciéndose en su memoria: “*vago olor, machas en el techo*”.

Por el contrario, el enunciador3 se sitúa en el presente mismo de la experiencia afrodisíaca, puesto que subraya el momento de diversión que las anteriores voces parecen haber borrado de su memoria: “*Bailando hasta cambiar la piel, sorbiendo esa poción salvaje, afrodisíacos, siento tu veneno en mis espaldas*”. Y es a partir de este estribillo en donde se pone en evidencia que este tercer punto de vista se sitúa en otro plano y cambia de situación enunciativa.

Es un viaje de placer

“Tomo lo que encuentro” presenta un carácter fragmentario, de lenguaje críptico y hasta enigmático. A partir de ello propone un discurso de interpretaciones ambiguas y trabaja sobre dos campos semánticos: las experiencias con estimulantes y las relaciones

sexuales ocasionales. De este modo, ambos espacios discursivos se entrecruzan y configuran una noción interesante: la idea de fugacidad y relajación. Existe un locutor que presenta la voz de dos enunciadores ubicados en diferentes planos: un enunciador1 que recuerda una situación de despedida en la que un sujeto toma distancia de otro y otro (enunciador2) que comunica el comienzo de un viaje placentero.

El primer enunciador convierte al cineasta francés Claude Lelouch en un adjetivo calificativo y lo emplea para mostrar una situación de despedida, estableciendo un vínculo polifónico con las obras *Un hombre y una mujer* (1966) y *Los unos y los otros* (1983)⁵⁴, dos películas con temáticas de separación y partidas (“*No me imaginaba que eras tan Lelouch, tu beso en el vidrio, dejó marcado el rouge*”). La referencia no sólo se produce por la escena de despedida que evidencia la lírica, sino también por la configuración musical del tema, ya que –de un modo extralingüístico– tiene coincidencias con la ambientación sonora que Lelouch le imprime a sus cintas⁵⁵.

De la misma manera, la segunda estrofa de la lírica establece las diferentes lecturas que puede tener la canción: “*no me importa nada en cuestión de amor, tomo lo que encuentro, me siento algo mejor*”. En este sentido, el verbo *tomar* multiplica las connotaciones, ya que puede referir a un avión, al amor o a la droga. Asimismo, la despedida (“*tu beso en el vidrio dejó marcado el rouge*”) funciona como un signo de liberación que el enunciador1 manifiesta para desligarse de todo compromiso (“*no me importa nada en cuestión de amor*”) y se puede establecer así una referencia hacia algún tipo de estimulante (“*tomo lo que encuentro, me siento algo mejor*”)⁵⁶. En ambos casos, sin embargo, la resolución de la escena provoca una suerte de mejoría que resulta leve para aplacar una experiencia incompleta de satisfacción (“*me siento algo mejor*”), puesto que el adverbio “*algo*” acota la intensidad de “*mejor*”, una carga valorativa que alude al placer y presenta una carácter hedonista.

⁵⁴ Vale destacar que aún con censura y escenas recortadas, el film significó un éxito de taquilla en la Argentina dictatorial de 1983.

⁵⁵ Al respecto, Federico Moura expresaba: “Voy escuchando los temas y trato de interpretar de qué se tratan (...) Así salen las letras; interpreto la música y trato de ver el lenguaje oculto en los sonidos. El caso extremo y obvio era “*Lelouch*” (“Tomo lo que encuentro”), donde la onda musical era totalmente Lelouch (por Claude, el cineasta francés) y a partir de allí desarrollamos la letra (Berti y Fernández Bitar, 1987: 14).

⁵⁶ De acuerdo con ello, Federico Moura remarcó que la lírica remite, sutilmente, al consumo de sustancias: “No sé si es exactamente de amor. La palabra *tomar* se refiere a muchas cosas, desde una gaseosa hasta... Uno no puede decir claramente en las notas estas cosas, pero si te tomás una pastilla para...descansar, te ponés a delirar y volás, y ‘el avión ya despegó...’” (Revista Cantarock, 1985).

Sumado a esto, el estribillo de la lírica presenta la voz de un enunciador², que se ubica en otro plano y se instituye como otro punto de vista: “*el avión ya despegó, con destino a Nueva York, es un viaje de placer, alquilado para...*”. En este caso, los puntos suspensivos que se emplean en el enunciado dejan una incógnita que invita a la libertad de interpretación y, a partir de los juegos metafóricos, aluden a lo que todavía no está dado, ni clasificado, ni establecido. Dicho recurso vale para dejar incompleta la idea, no explicar los motivos principales de la acción y no revelar la finalidad del viaje. Se crea así un misterio que resalta una idea de no-relato que tiene cierta relación con la estética posmoderna y su postulado que pregona la caída de los grandes relatos (ver **Capítulo IV**).

Teniendo en cuenta las referencias a las drogas y su efecto estimulante, “Tomo lo que encuentro” propone una idea alucinatoria que se desarrolla de un modo provisorio y se dirige hacia un destino particularmente imaginario: Nueva York (“*el avión ya despegó con destino Nueva York, es un viaje de placer*”). El lugar elegido no es casual, ya que, como se comentó en el análisis de “No soy un extraño”, hacia mediados de la década del ochenta Nueva York era concebido como un lugar multicultural en el que cualquier expresión podía manifestarse sin temor a ser cuestionada o rechazada.

La ilusión de lo ideal

La gente desgraciada se aferra ávidamente a las fantasías y para encontrar los placeres que la realidad les niega, logran artificiosamente todas las ilusiones posibles.

Marqués de Sade

Teniendo en cuenta el título de la última canción de *Locura*, “Lugares comunes”, dicha expresión puede interpretarse de dos modos, puesto que remite a las expresiones repetidas y trilladas (reconocibles, sin originalidad); y, además, refiere a las experiencias y a los espacios compartidos entre las personas. Este doble significado se revela a través de un lenguaje propio del glosario del bolero y de la canción de tema romántico (es decir, los llamados “lugares comunes”, según la primera interpretación de la expresión), y del deseo de compartir una práctica, quizás a partir del consumo de drogas (como segunda interpretación de “Lugares comunes”): “*Descubriremos juntos, vos y yo, con el tiempo atrás, el universo abismal. Las fantasías vamos a alcanzar. Si*

querés probar, simplemente comenzar. Pero, por favor, no rompas mi corazón por vanidad. No cortés la ilusión de lo ideal".

Al igual que en "Trátame Suavemente", la primera persona se entretiene en el uso de vocablos hasta hacer del texto una articulación pomposa. Sin embargo, "Lugares comunes" no propone un enunciador que contrarresta con la isotopía del bolero o la canción romántica, como sí ocurre en la lírica de Soda Stereo⁵⁷, sino que plantea un empleo connotativo del lenguaje más arriesgado, que deposita en el interlocutor la desambiguación en la interpretación. De hecho, se establece una identificación isotópica con el registro habitual de la poesía bolerista y la canción romántica latinoamericana: "*el universo abismal*", "*las fantasías vamos a alcanzar*", "*no rompas mi corazón*", "*la ilusión de lo ideal*", "*no puedo entender la realidad*"⁵⁸.

Pero si se comprende al lugar común como un espacio compartido, lo ideal no es percibido como la realidad, sino como una "*ilusión de lo ideal*" que se esperaría obtener a través del uso de las drogas. Y la compañía se entiende como el componente elemental para forjar la alucinación. La letra no sólo atraviesa una relación amorosa inestable, sino que también aborda un tópico casi existencial: el yo quiebra sus esperanzas si no logra obtener un estado ilusorio ("*no rompas mi corazón por vanidad*"), suplica ("*por favor*"), demuestra fragilidad y pide dejar de lado la vanidad. En este último caso, la "*vanidad*" presenta una carga valorativa axiológica negativa, y se opone a la "*humildad*", actitud que se ajusta a la idea de lo común y de compartir.

Asimismo, el enunciado final plantea la presencia ineludible del escape de la realidad, un tópico netamente común en el rock argentino, comenzando por "La balsa" y su idea de evadirse de la realidad para naufragar hacia la locura. En este caso, el hablante desconoce si el hecho de estar con su interlocutor lo perjudica o lo tranquiliza, pero contempla una certeza importante: *no puede entender la realidad*. De este modo, la primera persona muestra intenciones de alejarse de la realidad o, al menos, pretende

⁵⁷ Las primeras estrofas de "Trátame suavemente" está construida a partir de una parodia del lenguaje bolerista -reconocible por cierta isotopía del género: "*alguien me ha dicho*", "*ojos*", "*blusa*", "*sentimientos*", "*tenés que comprender*", "*tus miedos*", "*me desgarras*"-.

⁵⁸ De acuerdo con lo que expresa Mariano Muñoz Hidalgo: "En el bolero hay predominio (casi exclusivo) de la expresión emocional por sobre el contenido. Por ello es prácticamente imposible encontrar boleros 'puros' (que no sean adaptaciones poéticas) con letras de alto valor literario (...) Es un discurso de amor en todos sus textos (varios miles, a la sazón) y la redundancia llega a construir unidades discursivas mayores de fácil señalamiento" (Hidalgo, 2007: 117-118).

conocer otras dimensiones de ella: “No sé si siento dolor o me aliviás, pero no puedo entender la realidad”.

Cocaína, euforia y después

*Ella cristalinamente alienada, propone feliz martirio (...)
Me encuentro vacilante frente a esta vieja escena. No puedo
renunciar al placer de estar rodeada de mi propia sombra (...)
Con ruidos audibles sólo para quién esté listo a consumirla, la
noche encarcela el temblor de mis dedos.*

Ana Leduc, poeta y periodista.

Se podría decir que entre la irrupción de la música disco (1977/1978) y la explosión del álbum *Thriller* de Michael Jackson (1982), las drogas alucinógenas dejaron de ser consumidas masivamente por cierta parte de la sociedad norteamericana y europea para darles paso a las drogas generadoras de energía individual como la cocaína, que se impuso como una droga fatal, y causó furor y estragos en el ambiente rockero argentino de mediados de los ochenta. La cocaína se caracteriza por lograr un mayor rendimiento, una óptima productividad y, en definitiva, una mejor adaptación a los tiempos de fin de siglo, entendiendo a la velocidad como un rasgo fundamental de época (ver **Capítulo IV**). Los rituales que enmarcan el consumo de cocaína se diferencian de la mística existente en los de marihuana o de otras drogas alucinatorias como el LSD, puesto que no se programa un viaje experimental, sino que se busca, básicamente, vivir un momento de felicidad y plenitud a corto plazo. La difusión incontrolada de esta droga, no obstante, provoca episodios graves por las consecuencias que genera: por ejemplo, largas fases de terror, episodios paranoicos y otros trastornos sicóticos (Escohotado, 1995: 93).

Sin dudas, el rock argentino de los ochenta marcó un antes y un después en el modo de encarar líricamente las alusiones a las drogas. Y esto fue producto de la incidencia de la cocaína en las prácticas artísticas e individuales de los rockeros. Sergio Pujol lo explica de este modo:

En (el rock argentino de) los setenta se consumía anfetaminas y marihuana. La droga que aparece en los ochenta es la cocaína (...) ya no era un vehículo para nuevos estados de conciencia, sino las drogas que aparecieron en ese momento son estimulantes que aumentan la productividad, que van en contra del ideario hippie romántico del primer rock, no son para escapar ni para quedar flotando en el espacio. En el caso del rock, se las utiliza para seguir

tocando, para continuar las giras. Allí es donde aparecen los estrellatos, que se los construyen desde el mercado⁵⁹.

Ibas corriendo a la deriva...

El Indio desmiente las pavadas que se han dicho de la poesía, va directo, va de frente, va sutil o va enigmático, acentúa donde quiere y no es gratuito, va por más, por más sentido y los bárbaros lo entienden. Cruza mundos de lenguajes como la poesía lo ha hecho siempre, cuerpo a cuerpo, y es el oro lo que resta. La jaula de la canción le viene bien al Indio, lo cierra, lo centra, no lo deja hablar de más

Diana Bellesi (Revista “ADN Cultura”, 2007: 11)

“Jijiji” es una lírica que plantea un desorden buscado y provocado, primeramente, por el cambio constante de tiempos verbales e imágenes fragmentarias. Si bien el tema presenta una estética críptica, es posible marcar ciertos campos semánticos que permiten arrojar una interpretación posible. Desde su título (*Jijiji*, onomatopeya de risa perversa, sardónica), se propone una noción de persecución, con connotaciones de sueño y pesadilla. De este modo, tanto la cinematografía como la droga conforman dos evidentes campos semánticos que aparecen durante todo el discurso y dan pie a las situaciones de locura e intranquilidad que presenta el locutor esquivo de la letra. Por un lado, se advierten los vínculos cinematográficos (“*en este film velado*”, “*la imagen*”, “*el montaje final*”) y, por otro, las alusiones a la cocaína (“*blanca noche*”, “*noche de cristal*”, “*cueva del perico*”, “*tipos que no duermen por la noche*”). Precisamente, los distintos enunciados permiten que la letra aborde una temática en la que la persecución se presenta como un juego alucinatorio propio de la cocaína⁶⁰.

“Jijiji” plantea una vinculación directa con el uso (excesivo) de cocaína, pero desde un punto de vista que es funcional a la historia que se está contando. Según el Indio Solari, la sensación característica de esta droga significaba una situación habitual hacia mediados de la década de los ochenta en la Argentina, época en la que el rock tomaba

⁵⁹ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

⁶⁰ Teniendo en cuenta los episodios trastornados que resalta esta lírica, el escritor y monologuista de Los Redondos, Enrique Symms, sostiene que el abuso de la cocaína lleva a un extremo agresivo y violento a las personas: “Como diría Freud (la cocaína se introduce) en la parte siniestra del alma (...) Entonces un poco lo que hace la cocaína es sacarte el lobo. Como decía Goodyear: en el alma humana viven un lobo y una oveja, estoy de acuerdo que el lobo no debe comerse a la oveja, pero de qué vive, entonces. Y si matás al lobo que tenés adentro morís. Entonces, la cocaína lo que nos hizo fue sacar el lobo, y yo creo que en las letras de rock más pesadas se ve ese lobo, aparece la voz de ese lobo solitario” (Camún y Forte, 2005).

como “una exigencia social” adquirir dicha droga. “No tiene nada de la significación que tenía a fines de los 60 y principios de los 70, cuando había una pretensión de descubrir algo, de encontrarse a sí mismo. La gente lo sentía así, por más romántico y cursi que pueda sonar esto actualmente” (Revista Rolling Stone, 2002: 24). Esto se relaciona con lo expuesto por Horacio Delbueno, quien recalca que tanto la heroína como la cocaína son drogas pesadas que aparecieron hacia mediados de los setenta para apoderarse de los fundadores y divulgadores de la cultura rock. Al respecto, Solari agrega:

Para mí (“Jijiji”) es un poco la paranoia de la droga. No lo llamaría de la experiencia con las drogas -que en este caso tiene otra pretensión- sino que está hablando simplemente de cuando alguien está a la deriva dentro de esa situación (...) No lo soñé..., En este film... habla como de una película, parece el típico psicópata que está viendo la película de él mismo en circunstancias en que todos los valores, el prestigio poético de cada palabra, tienen que ver con el estado de paranoia que te da la cocaína, un estado muy reconocible por otra parte (...) Esta cultura (rock) ha pasado por diferentes etapas como cualquier cosa que nace, se desarrolla, crece... se remata. Hubo momentos de plenitud, de euforia, de politización, de bajón, de introspección. Todo eso ha pasado casi como un pulso vital y yo creo que las canciones que uno hace -aunque no quiera o aunque lo haga mal- dan como una pintura de cómo se vivían ciertas cosas en cada momento (Revista Rolling Stone, 2002: 24)

La lírica está dividida en tres estrofas y dos estribillos que presentan una marcada diferencia de tiempo verbal y modo de expresión. Mientras que las tres estrofas involucran un presente de reseña (cinematográfica) que describe la historia de la lírica, los dos estribillos se desarrollan precipitadamente. De esta manera, el tiempo pasado y el presente característico de las reseñas o incluso propio de las evocaciones se entrelaza desordenadamente.

Las tres estrofas nombradas destacan la presencia de un enunciador¹ que relata una historia, a modo de resumen, y que parece situarse en un orden alucinatorio. En la primera se observa la presencia de un film que brinda imágenes enturbiadas e inexistentes, pero que, sin embargo, sirven para advertir a una segunda persona que parece encontrarse en peligro (“*En este film velado en blanca noche, el hijo tenaz de tu enemigo. El muy verdugo cena distinguido. Una noche de cristal que se hace añicos*”).

Si bien, esta estrofa sirve para situar el escenario en el que se desarrollan las situaciones (“*noche de cristal que se hace añicos*”), la segunda evidencia un discurso más fragmentario que efectiviza una situación de estupefacientes (“*Este film da una*

imagen exquisita, esos chicos son como bombas pequeñitas, el peor camino a la cueva del perico, para tipos que no duermen por la noche”).

Por último, la tercera estrofa se dirige hacia un vos que se encuentra inmerso en una muchedumbre, divagando por las calles, desprovisto y desinhibido (“*El montaje final es muy curioso, es en verdad realmente entretenido, vas en la oscura multitud desprevenido, tiranizando a quienes te han querido*”). De acuerdo con estos enunciados, es posible pensar que la segunda persona postulada sea la misma que corre peligro en la primera estrofa y que en la última se encuentra inadvertido, sin temor al riesgo.

Es esta misma atmósfera de peligro la que desata la desesperación que el enunciador2 demuestra en los estribillos. Estos últimos exhiben el nudo de la consternación que presenta el punto de vista determinado. A partir del primer estribillo, este enunciador2 describe en pasado una situación que observó alguna vez y que, aparentemente, nadie toma en cuenta: “*No lo soñé, se enderezó y brindó a tu suerte, y se ofreció mejor que nunca. ¡No mires por favor! y no prendas la luz... La imagen te desfiguró*”. El enunciado desesperado e insistente del “*No lo soñé*”, lo postula como un sujeto al que no le creen las declaraciones: cree que el peligro se consumó y por eso implora no mirar ni prender la luz, ya que supone que existe una imagen que desfiguró a su interlocutor. No obstante, en el segundo estribillo continúa negando que fue un sueño lo que vivió y por ello ofrece más detalles: “*ibas corriendo a la deriva (...) los ojos ciegos bien abiertos*”⁶¹.

La cueva del perico

Si se tiene en cuenta lo que ocurre en “Afrodisíacos” (“*siento tu veneno en mis espaldas*”) y en “Tomo lo que encuentro” (“*no me importa nada en cuestión de amor, tomo lo encuentro, me siento algo mejor*”), la droga es planteada como una experiencia hedonística, vinculada a lo erótico y confundida con el goce o el placer sexual. Vale

⁶¹ Vale destacar que la lírica finaliza con una expresión fragmentaria que irrumpe abruptamente en el discurso y no está incluida en la letra cantada: “*Olga Sudorova... Vodka de Chernobyl ¡Pobre la Olga! ¡Crepó!*”. Estos versos se ligan con los recitales de Los Redondos, en los cuales Solarí solía cantarlos en ruso y en castellano frente al desconcierto del público. La estrofa se refiere a una campesina ucraniana imaginaria, a quien el Indio "bautiza" como Olga Sudorova, una mujer que murió (“*crepó*”) debido a las horribles mutaciones genéticas y tumores que se desarrollaron en la población de Chernobyl a causa de la explosión en la central nuclear.

decir que esto mismo ocurre en “Pronta entrega”, “Destino circular”, “Semen Up” o “Sobredosis de TV”, puesto que son canciones que trazan con ambigüedad ciertos rasgos relacionados con la temática de la droga y que se sitúan como un hilo conductor que tiende a otros campos semánticos. Mientras que la ansiedad por el amor físico se observa en las tres primeras líricas, la última se centra en la televisión y su incidencia en la cotidianeidad de las personas (ver **Capítulo IV**)

La droga, entonces, está vista como una herramienta que promueve lo placentero, pero que también es funcional a una idea escapista y de evasión que se imposibilita en “Nos siguen pegando abajo” (“*No fueron las pastillas, fueron los hombres de gris*”), “Te hace faltan vitaminas” (“*Por más que intentes esquivarlo en algún vuelo, hay algo que te raya*”) y que se intenta efectivizar en “Lugares Comunes” (“*no puedo entender la realidad*”). De hecho, en Virus los estimulantes aparecen asociados al viaje y a la búsqueda de la ensoñación (“*el avión ya despegó*”), ubicándose así más cerca de las proposiciones de Soda Stereo (“*desperté*”) que de las expuestas por Los Redondos (“*no lo soñé*”).

Asimismo, en “Lugares comunes” se destaca el carácter compartido de la experiencia con estimulantes, entendida como una práctica común o como un deseo explícito de compartir: “*descubriremos juntos, vos y yo, con el tiempo atrás, el universo abismal*”. Del mismo modo, “Afrodisíacos” refiere a un consumo compartido del estimulante con el fin de avivar el deseo sexual simultáneo. Muy por el contrario, en “Jijiji” se plasman sensaciones de persecución vinculadas con la cocaína y, a su vez, se presenta un carácter solitario y desesperado de consumo: el sujeto no solamente no vive la experiencia con otros, sino que está encerrado en su propia mente (“*no lo soñé, se enderezó y brindó a tu suerte*”, “*no mires por favor, y no prendas la luz, la imagen te desfiguró*”). Esto último, sin embargo, no quiere decir que no exista cierto placer en el desarrollo de esa situación porque, como se vio en “Semen Up” o en “Motorpsico” (ambas líricas de Los Redondos), el placer y el sufrimiento se funden en una misma sensación de goce.

Eje IV

Aspectos posmodernos:

Sobre el tiempo y la televisión

El tándem posmodernidad-posmoderno desencadenó un giro cultural y social polémico en el mundo occidental⁶², y como en buena parte de las sociedades latinoamericanas, logró asentarse durante la década del ochenta en paralelo con la emergencia de la democracia argentina. Según Jean François Lyotard, uno de los teóricos más importantes de este fenómeno, lo posmoderno indica un estado de ánimo o de pensamiento, que critica la noción de una verdad fija y sustancial que supo sostener procesos, pluralidades, movimientos o dominios ideológicos durante la historia de la modernidad. En este sentido, se destaca el notable desencanto que produjeron los llamados grandes relatos de la modernidad en las sociedades contemporáneas⁶³, puesto que no portan credibilidad “ni bastan para asegurar, como pretendían, un compromiso político, social o cultural” (Lyotard, 1992: 2).

Al respecto, el teórico Ihab Hassan señala que el núcleo del postmodernismo puede discernirse a partir del neologismo *indeterminencia*, que condensa las ideas de indeterminación y permanencia. Por consiguiente, la indeterminación subsume un conjunto de términos (descentramiento, discontinuidad, descomposición, etcétera) que designan todo un mismo fenómeno de quiebre de certidumbres y sentido de inestabilidad propios del fin de siglo. En tanto que la inmanencia se define por la capacidad de la mente para generalizar en símbolos, intervenir en la naturaleza, actuar sobre sí misma a través de sus propias abstracciones, y “así devenir crecientemente, inmediatamente, su propio medio ambiente” (Hassan, en Altamirano, Comp., 2002: 192).

Una de las funciones de la posmodernidad consiste en correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un tipo de vida social y un nuevo orden económico, que a menudo se denomina sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, o capitalismo multinacional. Asimismo, lo posmoderno también abarca distintas manifestaciones del arte importantes en la vida cultural que contienen reacciones contra las formas establecidas de la modernidad, y separaciones clave de la distinción entre la cultura superior y la llamada cultura popular o de masas. De acuerdo con ello,

⁶² El posmodernismo fue tema de exaltadas discusiones teóricas, entre las que se destacan las posturas de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Marshall Berman, Frederic Jameson y Jean-François Lyotard.

⁶³ Por ejemplo, los de la Revolución francesa, el discurso de la razón, el catolicismo o la economía política del capitalismo, entre otros.

Fredric Jameson señala que la posmodernidad exhibe dos características importantes que, particularmente, sirven de basamento para este capítulo. Por un lado, se presenta el ritmo cada vez más rápido de la vida (de la moda, los estilos, la cotidianidad) y, por otro, se evidencia la penetración de la publicidad, la televisión y los medios de comunicación en las sociedades de fin de siglo (Jameson, 1999: 15-16)

Las letras de rock argentino analizadas para esta tesis no escapan del cuadro de situación social, política y cultural de la posmodernidad. Como se ha observado a lo largo del trabajo, ciertas líricas plantean caracteres fragmentarios y de no relato (“Tomo lo que encuentro”, “Pecados para dos”, “Jijiji” o “Afrodisíacos”) nociones extremas de vacío (“Motor-psico”), superficialidad (“Bancate ese defecto”, “El tiempo es dinero”) o cuidado de la imagen y la salud corporal (“Dietético”, “Mi novia tiene bíceps”)⁶⁴. No obstante, este capítulo se centra en dos aspectos posmodernos presentes tanto en el plano de la transición como en el de la efectiva recuperación de la democracia. En primer lugar, se advierte la incidencia masiva de la televisión en la sociedad y, en segundo lugar, se subraya la transformación temporal de las actividades humanas y las prácticas sociales en general. Para ejemplificar, la incidencia de la televisión se observa en las líricas “Ojos de Videotape” (Charly García), “Sobredosis de TV”, “¿Por qué no puedo ser del Jet Set?” (Soda Stereo), “Dicha feliz” (Virus) y “Divina TV Führer” (Los Redondos). Y las características posmodernas de la experiencia de la temporalidad se advierten en las canciones “Ni un segundo” (Soda Stereo) y “Ya nadie va a escuchar tu remera” (Los Redondos).

La incidencia masiva de los medios de comunicación en la sociedad

El giro posmoderno que tuvo lugar hacia finales de la década del setenta se vincula directamente con la industria cultural de fines de siglo, que entre otras cosas se destaca por la amplia producción de mercancías, y por la necesidad de producir artículos y objetos con un aspecto cada vez más novedoso. En este sentido, la posmodernidad produce una red de analogías entre los medios de comunicación y el mercado, que como señala Benítez Serrano convierten a estos en objetos de entretenimiento social:

⁶⁴ Según expresa el ensayista Luis Mazzarella, el desarrollo de la década del ochenta enlazó dos concepciones de estética posmoderna por excelencia: el cuidado de la salud y el cuidado de la imagen. El enfoque posmoderno trajo consigo un renovado significado del “cuerpo”, ya que no sólo comenzó a pensarse en términos físicos, sino también como cuerpo médico. Asimismo, tanto los hombres como las mujeres accedieron a cambiar sus rasgos, sus latidos y sus metabolismos. (Mazzarella, 2009: 4). El cuerpo, por lo tanto, se transformó en placas, ecos, sustancias de contraste, papel y régimen dietario.

La posmodernidad corresponde a un momento histórico diferente, a una sociedad de consumo, a una sociedad de informática, de los medios de comunicación de masas (...) fundamentada en la superficialidad de los mensajes y en una mirada calidoscópica que se alimenta de discursos diversos, efímeros y dinámicos (Benítez Serrano, 2005: 6).

En términos de Joaquín Brunner, la televisión funciona como una parte integral de la vida cotidiana y las imágenes que emite encierran un poder que crea universos de realidad. De este modo, el componente televisivo fomenta una cultura de lo efímero, amparándose en la frivolidad y la evasión propia del entretenimiento:

La televisión organiza el espacio privado de los consumidores (...) establece su afinidad con la cultura visual, imaginativa (...) No da lugar al cálculo y al argumento, sino a la identificación y a la proyección. Si la escritura desemboca en las estrategias del argumento y en la sospecha frente al discurso, la televisión en cambio conduce a la comunidad de percepciones y a la construcción de un imaginario sincrético. Consagra el poder de las imágenes y las “neutraliza”. La escritura moderna está al lado del principio de realidad; las tecnologías de la comunicación electrónica están de parte del principio del placer (Brunner, 1989: 2).

En el caso de las líricas propuestas para este capítulo se entiende que cada una de ellas ofrece, en mayor o en menor medida, una mirada que pone el foco en los efectos alienantes que produce la televisión, el medio de comunicación masiva por excelencia hacia la década del ochenta. De esta manera, la incidencia de la televisión en las relaciones humanas está vista desde distintas vertientes que confluyen en un mismo lugar. En “Ojos de videotape” se destaca la evasión que propicia en las personas, en “Sobredosis de TV” se señala la maquinación que puede llegar a producir en la gente, en “¿Por qué no puedo ser del Jet-Set?” y en “Dicha feliz” se hace hincapié en la transferencia de sensaciones y deseos que fomenta desde sus imágenes, y en “Divina TV Führer” se subraya su función autoritaria.

No ves que el mundo gira al revés...

Es el único tema lento que hay... Se trata de la gente que está haciendo una valija. Hay una persona en una pieza mirando un televisor, así, dura todo el día. Y otra persona que en otra pieza hace una valija...⁶⁵

Charly García

En “Ojos de Videotape” se expone una situación en donde las relaciones personales se quiebran y se desarrollan en función del orden instaurado por la televisión. La expresión “*ojos de videotape*” puede entenderse como esos ojos hipnotizados que reflejan un videotape o también como una metáfora de la propia televisión, pensada como un ojo que transmite imágenes en videotape⁶⁶. De este modo, el locutor le habla a un interlocutor que no responde, que se encuentra fascinado por la televisión y que vuelve monologal su propia situación (sólo una voz es la que realiza la intimación y efectúa los comentarios). Se despliega así una noción interesante que circula alrededor de los elementos tecnológicos y sus incidencias en las relaciones personales, que, según la investigadora María Dolores Torres, promueven la crisis del individuo y, por ende, afectan también las redes humanas vinculares. Este fenómeno se relaciona con un contexto de cambio más general, en el que el posicionamiento extraordinario de las nuevas tecnologías marca una profunda incidencia en las actuales condiciones sociales: “Surgen entonces nuevas pautas en las relaciones cotidianas, en las que la expansión tecnológica cumple un papel importante, pues se convierte en componente decisivo de los modos de vinculación” (Torres, 2003: 1-3)

En consecuencia, la lírica deja en claro que mirar televisión no sólo significa entretenerse, sino también perderse en la pretensión de realidad producida por un medio que origina emociones y tiene implicancias psíquicas en el espectador. Las personas viven de manera vicaria vidas ajenas y, sobre todo, consiguen huir de los propios problemas mediante la evasión o consiguen “exorcizarlos mediante la catarsis” (Ferrés Prats, 2002: 4). A partir de ello, la canción presenta dos campos semánticos que proponen

⁶⁵ Esta cita introductoria de la canción “Ojos de Videotape” corresponde a la presentación de Clics Modernos en el Luna Park, en diciembre de 1983. Disponible en la web: http://www.youtube.com/watch?v=iDz6ZmSJU_w

⁶⁶ Es conveniente explicar que se denomina *videotape* a la grabadora de cinta de video que, durante la década del ochenta, se comercializó masivamente como sistema de grabación y reproducción analógica de audio y video. Tanto es así que los distintos envíos televisivos consideraron el *cassette* como un eslabón más para construir sus trabajos audiovisuales. Por ende, a partir de la década los televisores se convirtieron en transmisores de videotape y se fueron transformando en “ojos de videotape”⁶⁶.

una idea visual y de desplazamiento. Por un lado, se efectúa la representación de un viaje (“ya llega”, “te vas”, “postales”, “valijas”), y por otro, se plantean ciertas nociones visuales (“miras”, “vi”, “ojos”, “videotape”, “película” y “pared”). De esta manera, los *ojos de videotape* se perciben como aquello que promueven la artificialidad y la inhumanidad. El protagonista de la historia (la voz en primera persona) reprocha la evasión manifiesta de su interlocutor y señala a los “ojos de videotape” con el demostrativo “esos” revelando así su rechazo, su actitud de distancia o desacuerdo. Así, en términos de Benveniste, el yo intima al vos o al tú y le revela una orden o un llamamiento: “No ves que el mundo gira al revés mientras miras esos ojos de videotape (...) No ves que espero resucitar mientras miras esos ojos de videotape”. La resucitación se exhibe como un sentimiento que implica un deseo de renacimiento, que a su vez, se relaciona con la situación social en la Argentina de aquel entonces, en la que se esperaba recuperar el respeto por los derechos fundamentales del individuo y del conjunto de la sociedad. La negación, no obstante, se expone desde el comienzo de la canción y exhibe ciertas privaciones, puesto que el hablante no consigue evocar al amor y se encuentra desolado ante esta situación: “No tengo agua caliente en el calefón, no tengo que escribir canciones de amor”⁶⁷.

Asimismo es necesario remarcar la existencia de tres conceptos importantes que aparecen a lo largo de la lírica: el *mundo*, la *pared* y las *películas*. El mundo se presenta como un espacio de dificultades, de luchas, de exilios que “gira al revés” de cómo debería girar. Es un mundo en el que la primera persona sufre, no está feliz, no tiene hogar (“agua en el calefón”), no se siente vivo (“espero resucitar”) y parece vivir una situación de exilio (“valijas sobre el diván”). En tanto, la “pared” se equipara con la nada o el vacío (“Este mundo te dirá por siempre que es mejor mirar a la pared”) y la “película” o el cine se postulan dentro de un orden distintivo que sostiene que el mundo va a extrañar las películas (y al cine) cuando los “ojos de videotape” arrasen con la humanidad (“Este mundo extrañará por siempre la película que vi una vez”) ⁶⁸. En este caso se destaca la palabra “extrañará”, un verbo cargado de subjetividad que valora positivamente el objeto (“la película”) y que metafóricamente puede ser entendido como

⁶⁷ Es notable el juego lingüístico con el verbo tener, que alternativamente significa poseer (“no tengo agua en el calefón”) y obligación/no obligación/prohibición (“no tengo que hacer canciones de amor”).

⁶⁸ El cine siempre ha tenido un lugar característico en la obra de Charly García. Dos símbolos ejemplificadores son las canciones que integran el segundo disco de La Máquina de hacer pájaros “Películas (Que se puede hacer salvo ver)” y los temas “Cinema Verité” y “Canción de Hollywood” de Seru Giran.

un sueño del pasado. El verbo “*extrañará*” se articula con otras expresiones presentes en la letra: “*no tengo*”, “*no tengo que*” y “*espero resucitar*”, y configura un sentimiento de carencia (y de algo que se tuvo alguna vez). Ante esta ausencia hay dos alternativas: por un lado el yo sufre, extraña y prefiere “mirar a la pared”, y por otro el tú o el vos se muestra alienado y dominado por la televisión.

Apágalo, enciéndelo

Yo tenía una idea pop, que me resultaba fácil de plasmar con el grupo, era jugar con lo que pasaba entonces. Sentía como un bombardeo de píldoras, de regímenes dietéticos. Me encantaba poder armar algo con una cosa tan cotidiana como la televisión.

Gustavo Cerati (Ramos y Lejbowicz, 1991: 64)

Criticamos a los medios de comunicación, pero al mismo tiempo necesitamos de ellos para comunicarnos (...) Nuestra crítica no es destructiva, no es de protesta, yo no quiero tirar abajo ningún sistema, sino modificarlo

Zeta Bosio (Revista Club People, 1988: 20)

“Sobredosis de TV” aborda una temática especial para la época: la incidencia de la televisión como compañía personal de los jóvenes y de los sujetos en general. Se alude así a la relación de la juventud con la televisión a partir de un juego metafórico con dos campos semánticos: la droga (y su abstinencia): “*sobredosis*”, “*desesperado*”, “*fascinación*”, “*no puedo seguir así*”, y el amor: “*ella se ha ido*⁶⁹”, “*soy tan vulnerable a su amor*”, “*al ritmo de su corazón*”. En efecto, se observa la existencia de un locutor que padece un abandono amoroso y se desdobra en, por lo menos, dos puntos de vista que funcionan como sus propios pensamientos y que confrontan entre sí. De esta manera, el hablante se muestra fracturado, producto de una ausencia, y expone sensaciones que lo sitúan en un callejón sin salida, tanto mental como físicamente. En consecuencia, se relata una situación hostil que expone cierta carencia de satisfacción y placer: “*Estoy desesperado, soy tan vulnerable a su amor. Ella ya se ha ido, un hueco en mi habitación.*”

⁶⁹ Es importante aclarar que, en la historia del rock, el uso del “ella” o “she” no refiere solamente al amor, sino que también puede referirse a cualquier otra cosa. Al respecto, Gustavo Cerati opina sobre su método: “Lo uso como una especie de recurso, realmente, es un espejo. (...) hay un montón de letras que no están hablando tan concretamente en relación al “ella”, pero en algún momento aparece. Pareciera que quiero colocarla como sujeto. Por eso muchas veces cuando se analiza alguna canción mía y se le pone el nombre de una mujer, de alguna de mis relaciones, en realidad no es así” (Jalil y Martelli, 2006: 66)

Mis manos siguen frías, he perdido la fascinación. Sus rasgos son escombros, detienen mi respiración”.

Si bien, en su mayoría, el locutor postula a un interlocutor determinado (“*Ella ya se ha ido (...) Y un aire demasiado denso, si al menos estuvieras aquí*”), en el transcurso del discurso vuelve difuso a sus receptores. En este sentido, se puede pensar que se pone en juego dos nuevos puntos de vista que, en una suerte de desdoblamiento, exponen una situación conflictiva: “*Acuéstate-levántate, no puedo seguir así, oh no... Apágalo-enciéndelo, no puedo seguir así, Oh no*”. Por un lado se advierte la presencia de un enunciador¹ que actúa de un modo imperante y obliga a realizar actos mecánicos (“*Acuéstate-levántate*”, “*apágalo-enciéndelo*”) y por otro lado, se presenta un enunciador² que confronta con la anterior y plantea una idea anti-maquinal (“*no puedo seguir así*”). De hecho, hacia el final de la letra esta voz se preocupa por resistir ante el modelo maquinador de la vida y sentencia: “*No puedo seguir maquinándome, no puedo, no puedo seguir maquinándome*”.

En cuanto a la postura de disconformidad que plantea “Sobredosis de TV”, Alfredo Rosso señala que: “El personaje que diseñaba Cerati se descubría a sí mismo convertido en un esclavo de lo que el Indio Solari supo llamar “Divina TV Führer”: “Apágalo...enciéndelo... ¡No puedo seguir así!”. La televisión ya empezaba a dictarnos qué hacer, qué decir, y a quién tomar de punto” (Alfredo Rosso, 2007:17). Ante esto, Claudia Kozak señala a Soda Stereo como uno de los grupos que supo adoptar elementos de la nueva cultura de la imagen y que, asimismo, se opuso “a los efectos de despersonalización que tal cultura produciría en los individuos” (Claudia Kozak, 1990: 43). De esta manera, es posible pensar a los medios de comunicación masiva y a la televisión en particular como entidades enfrentadas con el proyecto contracultural y transgeneracional del rock, aún en contextos diferentes. Por ello mismo, Eduardo Berti sostiene que hacia mediados de los ochenta, “la TV ya no era una adversaria explícita del rock, como en tiempos pasados. Pero el rock, con gran sensatez, seguía desconfiando de ella. O riéndose de ella como en “Supercolor” (de Virus) o incluso esa canción de Lerner que se burla de los almuerzos de Mirta Legrand (“Mediodías con amor”)”. En tanto, Sergio Marchi manifiesta que la televisión se postulaba como un opuesto que directamente atontaba a la gente: “Lo que pasa es que el enemigo del rockero de antes era la mediocridad, y la televisión era uno de sus tantos tentáculos. Pero esa tendencia viene de los primeros tiempos del rock nacional, y esta época fue la última que le presentó batalla a la mediocridad. Luego, el tema pasó de moda”.

Juego de ensoñación

Cuando nosotros cantábamos “Jet Set”, en ningún momento pensábamos que éramos parte del Jet Set, de la misma manera que Sumo cantó “La rubia tarada”: sus recitales se llenaron de rubias taradas, y los nuestros se llenaron de “Jet Set”. Mucha gente pensó que nosotros éramos un grupo de clase alta, y en realidad, nunca fue enfocado para ese lado; la cosa fue ser un grupo como cualquier otro, que no tenía un mango para tocar.

Gustavo Cerati (Gloria Guerrero, 1994: 173)

“¿Por qué no puedo ser del Jet Set?” no plantea una crítica descarnada, explícita o directa de la televisión y los medios de comunicación en sí, sino que propone una suerte de tratamiento paródico a partir de la creación de personajes o situaciones exageradas de tono grotesco. La lírica se enmarca, casi en su totalidad, en el orden de la fantasía. Existe un locutor que introduce tres enunciadores que se diferencian muy bien y ponen en juego sus propios puntos de vista. El primero de ellos (enunciador1) funciona como un yo que ocupa la totalidad del discurso y que, a través de los medios de comunicación, se encuentra en un estado de ensoñación y vive experiencias que parece haber deseado desde siempre. En tanto, el enunciador2 se presenta como la voz que interrumpe la ensoñación anterior y el enunciador3 adopta una perspectiva separada de los anteriores, no interactúa con ellos y enuncia una suerte de verdad general a partir del uso de la tercera persona y el tiempo presente de carácter gnómico.

El enunciador1 (desde la imaginación), se muestra ansioso y feliz por ser parte de una comunidad que no le pertenece: el *Jet Set*⁷⁰. Es por ello que fantasea y anhela las formas de vida que observa a través de las imágenes que emite la televisión: “*Con esa gente diferente, yo me codeo ¡que tipo inteligente! Tengo el bolsillo agujereado, pero al menos tengo un rolex, lo he logrado (...) Jet-Set, Yo sólo quiero ser del Jet-Set*”. Y siente satisfacción en ellas porque “*esa gente diferente*” le permite ingresar en un ensueño ansiado: “*Tengo mi agenda perfumada, todas mis noches programadas. Voy a esos clubes re privados y me alquilé un convertible colorado (...) Es el sueño de mi vida, que una mujer me espere en la colina. Labios prohibidos, vestido escotado*”. En la expresión

⁷⁰ Este término, creado por el periodismo estadounidense, es empleado para describir a un grupo social determinado vinculado con la acumulación de dinero, el éxito y la riqueza. Sus integrantes se destacan por posar en las fotos de revistas o aparecer en imágenes televisivas que revelan sus ostentaciones materiales y su estilo de vida. En consecuencia, son los medios de comunicación (sobre todo los audiovisuales) los que, de alguna forma, informan sobre los desempeños de esta comunidad.

“Tengo el bolsillo agujereado, pero al menos tengo un rolex, lo he logrado” se percibe la ambición y la satisfacción que provoca participar del *Jet Set* (al menos en orden de la fantasía) y, a su vez, se observa que el enunciador¹ no pertenece a ese grupo social: el bolsillo agujereado lo separa del *Jet Set* y es un detalle que merece estar escondido porque lo aparta de “*esa gente diferente*”. Este sujeto que se contenta con pertenecer en la apariencia (y en algún detalle simbólico de ella), sabe que “*al menos*” tiene un “*Rolex*” y que esa característica lo sitúa como un potencial o ilusorio partícipe de la comunidad “*jet-set*”. Se percibe así que tanto la despreocupación como la felicidad disminuyen o aumentan según los objetos materiales que logra en su vida. En este contexto, la aparición léxica Rolex no es azarosa, ya que es la marca de una empresa que produce relojes de pulsera y accesorios que son considerados símbolos de un alto poder adquisitivo. Para este punto de vista, el beneficio tiene un cariz individualista: el gozo es personal y no implica a nadie más.

Asimismo, la pregunta que da inicio a la canción funciona como una respuesta dirigida hacia un interlocutor que se hace presente. Desde ahí, el enunciado se expone como una expresión de deseo que intenta desafiar: “*Yo sólo quiero ser del Jet Set, ¿Por qué no puedo ser del Jet Set?*” Los propios deseos de este enunciador se atan a los paisajes de Jet Set emitidos por la televisión y, efectivamente, pertenecen a un estereotipo determinado de vida, construido a partir de una isotopía que identifica el lenguaje del jet set. A partir de la primera persona del singular, se realizan aseveraciones, exclamaciones e interrogantes que muestran adulaciones y exceso de adjetivos que tienen cargas valorativas positivas (aunque para el locutor que introduce los distintos puntos de vista estas cargas valorativas puedan tener distinto signo: irónico, grotesco o paródico): “*clubes re privados*”, “*agenda perfumada*”, “*noches programadas*”, “*convertible colorado*”, “*caviar, champagne*”, “*¡Qué nivel!*” y “*¡Quiero más!*”⁷¹.

Otras voces

La voz que interpela a quien se sueña perteneciente al jet-set marca el fin de la ensoñación detallada anteriormente y sostiene: “*Nene, por favor, cambiá de canal*”. El apelativo “*nene*” deja entrever la presencia de una voz adulta que corta de un modo abrupto la imaginación del joven y se erige como un enunciador². Esta expresión, quizás,

⁷¹ Eduardo Berti sostiene que “¿Por qué no puedo ser del Jet Set?” presenta uno de los tópicos más representativos del rock de los primeros tiempos de la democracia: estribillos tramposos e inclusión de palabras en inglés.

refiere a la de una madre que emplea la intimación (“*cambiá*”) con el objeto de evitar que su hijo se captive con lo emitido por la televisión⁷². De esta manera, es interesante resaltar el carácter compensatorio que plantea la televisión en las personas que la consumen, ya que se posiciona como una práctica cultural que responde a “necesidades de carácter sensorial y emotivo, y como oportunidad para dar salida a los propios fantasmas, a las tensiones internas, a las pulsiones más o menos instintivas, a las fuerzas del inconsciente” (Ferrés Prats, 2003: 54-55).

Del mismo modo, en la última expresión se instala una suerte de reflexión final realizada por un enunciador³ que contempla la situación desde una perspectiva diferente a las anteriores: “*El show debe seguir, está todo OK. Lo que para arriba es excéntrico, para abajo es ridiculez*”. Desde la tercera persona del singular el enunciador universaliza sus nociones y las construye a partir del uso del presente gnómico (“*lo que para arriba es excéntrico, para abajo es ridiculez*”). Sin embargo, esta sentencia final no deja de tener su dosis de ambigüedad porque se puede interpretar como una suerte de relativización desde la ironía. Teniendo en cuenta esto, vale señalar que el E3 propone una mirada comprensiva (“*El show debe seguir, está todo ok*”) para el joven que sueña, ya que en la vida se convive con sueños y deseos que en tiempos televisivos toman la forma de un show⁷³. Al respecto, Gustavo Cerati se encargó de remarcar la postura de Soda Stereo (y de los jóvenes en general) ante los medios de comunicación:

Muchos nos piden una ideología política, una militancia, pero estamos más interesados en los medios de comunicación. Los jóvenes odian el consumo, la televisión alienante, pero al mismo tiempo aman todo eso. Rescatamos esa contradicción todo el tiempo en nuestras letras, sobre todo en las del primer disco. Estamos rodeados de publicidad y consumo (Berti, 1994: 125).

La dicha y la televisión

La tele se constituyó en el epicentro cultural de nuestras sociedades y esta modalidad de comunicación es, sobre todo, un nuevo medio caracterizado por su capacidad de seducción, su simulación sensorial de la realidad y su fácil comunicabilidad a lo largo de las líneas del menor esfuerzo psicológico (Castells, 1997: 362).

⁷² Las características de esta nueva voz (autoritaria e imperativa) se vincula con la figura maternal que aparece en “Una Luna de Miel en la Mano”: “Tu madre no podrá interceptarme”.

⁷³ Sobre este aspecto de “*show*”, Isoardi y Miceli expresan: “Frente a la televisión el individuo se deja llevar, se entrega y cree en esa fantasía (...) Esa es la magia del circo que se reedita en la televisión...” (Wiñazki, 2000: 222).

En “Dicha feliz” se hace hincapié en la falsa felicidad que trae consigo la alegría ficticia que emite la televisión. A partir de ello, el yo de la lírica sufre una transferencia de emociones al ver la televisión, le asigna sentido y valor a las ficciones de la televisión, y las interpreta como realidades que sustituyen su propia realidad. Esto destaca la implicancia psíquica que genera el relato mediático en un espectador que se siente inmerso en la historia que se le cuenta y que participa en ella de un modo vicario: identifica los sentimientos de los personajes y los proyecta hacia su persona. Los espectadores le atribuyen sentido y valor positivo a una ficción porque su inconsciente “descubre factores de similitud o contigüidad entre estas realidades y uno mismo, entre estas realidades y la propia realidad o los más íntimos deseos” (Ferrés Prats, 2003: 51). De este modo, los medios de comunicación y la publicidad revitalizan la ilusión de bienestar que presenta la sociedad del consumo y proporcionan la felicidad a través de imágenes televisivas: “No se trata tan sólo de que la televisión, a través de bombardeos publicitarios, incite al consumo de toda clases de bienes y servicios. Se trata de que incita además, y de manera primordial, al propio consumo, es decir, al consumo de sí misma” (Ferrés Prats, 2003: 54-55).

En “Dicha feliz” se exponen distintas imágenes publicitarias, que aparecen como fragmentos sueltos y que conforman un universo real para el locutor del discurso: *“Cambio el canal y veo la moto, chocolate, jabón de lavar. La mujer me muestra sus dientes, transmitiendo su amor”*. El protagonista aprecia la cercanía de “la moto”, el “chocolate”, el “jabón de lavar” y “la mujer”, y entiende que esta última se está dirigiendo hacia él (lo observa, le sonrío). De hecho, siente propios los gestos y las miradas de un personaje televisivo, y, como si fuera un acto de ensoñación, entra en contacto ficticio con la imagen que emite el rostro de esa mujer.

El hablante se apropia de las historias que consume, construye su propia felicidad y encuentra gozo. De acuerdo con la taxonomía de Mirta Stern, su regocijo extremo exhibe un predominio del presente onírico: *“Ya no estás riéndote sola, ya no estás burlándote más. Vuelves a mí y siento tu gozo. Otro más y cuantos van. Soy tan feliz que la dicha invade mi felicidad, Me estoy sintiendo bien de cuerpo y alma”*. En este sentido, el título exhibe un curioso juego lingüístico: al adjetivo “feliz” se le atribuye el sustantivo abstracto “dicha” (sinónimo de felicidad), generando así una redundancia. Este recurso predominante se expresa a partir de usos lingüísticos que sobrepasan la construcción de la hipérbole: la atribución de un rasgo que está en la esencia de un concepto, como si fuera

un plus, o algo accesorio. De este modo se crea un efecto exagerado, que en la lírica está enfatizado con las expresiones “gozo”, “*me estoy sintiendo bien de cuerpo y alma*”, “*soy tan feliz que la dicha invade mi felicidad*”. Al respecto, Marcelo Moura, integrante de Virus, manifiesta que: “Dicha feliz es una burla, en algún punto, a la televisión. Es una burla a la falsedad absoluta que transmite la televisión vista desde un tipo que se lo toma como el placer más grande del mundo⁷⁴”. Si se continúa con esta idea de burla, se podría decir, que hay cierta trivialidad en estas construcciones, lo cual permite interpretar que más que una crítica a la televisión en sí, se trata de una crítica a ciertos modos de mirar televisión y de vincularse con ella.

¡Divina TV Führer, mi amor!

Yo veo mucha televisión, pretender apagar socialmente la televisión es un disparate. Lo único que uno dice todo el tiempo es que debe ser tomado como un género de ficción, no como la realidad. A mí me gusta que la pelotita esté adentro. Si no, te transforman tu vida, todo el mundo tiene derechos sobre vos...también creo que es una locura quejarse cuando uno está metido adentro de eso

Indio Solari (Fernando D’Addario, y Alfredo Rosso, 1996: 21)

Desde el título, “Divina TV Führer” pone en relieve el carácter autoritario de la televisión y aborda el impacto de los medios de comunicación masiva sobre los sujetos. Es una lírica que vincula a la televisión con la dominación, la deformación de la realidad, la manipulación de la información y los intereses del orden sistémico que ejerce el poder. Asimismo, a partir del adjetivo “divina” se alude al poder que le dan determinadas clases de receptores a la televisión (comparable también con la divinidad de Dios), en tanto que el sustantivo “Führer” (de origen alemán) se vincula con el poder y la disposición *divina* que propone un destino de control y gloria.

Partiendo de esta base, es posible interpretar que la lírica se refiere de un modo intertextual a la novela “1984” de George Orwell, obra que realiza una feroz crítica al totalitarismo y que brinda una descripción aterradora de la vida de los ciudadanos que viven bajo el yugo de un megaestado dictatorial. Este último, denominado Oceanía, se muestra simbolizado en la figura del Gran Hermano, un ojo superior que a través de la tecnología de las “telepantallas” controla la vida de los habitantes y proyecta constantes propagandas del partido general de la Nación.

⁷⁴ Fragmento extraído del informe sobre “Locura” realizado por el programa musical “Elepé”, Canal 7, Buenos Aires, Argentina.

En efecto, desde la primera estrofa, se observa la presencia de un primer enunciador que describe su estado de ánimo en una sociedad regida por un “*empleado mayor*” que puede entenderse como el Gran Hermano que aparece en 1984: “*¡Me estoy por ahogar! ¡Me voy a pique! ¡Glu-glu! ¡Me está por hundir mi fiel fantasma, Bu-Buuu! Si no me protege el empleado mayor (que proyecta todo el tiempo mi televisor) seré promovido para Navidad ¿Cómo no se nos ocurrió?*”. A partir de este enunciado, el hablante parece tomar la figura del personaje principal de la novela, Winston Smith, y se enfrenta al orden absolutista y estatal de Oceanía. De esta manera, el Gran Hermano se posiciona como el “*fiel fantasma*” que más miedo le infunde (“*¡Bu-Buuu!*” -La onomatopeya sirve para imitar el ruido con que imaginariamente atemoriza un fantasma-) y la aspiración de libertad se transforma en la causante de su hundimiento (“*¡Me voy a pique! ¡Glu-glu!*”). Del mismo modo, el uso de la ironía permite señalar que “*el empleado mayor*” “*protege*” a los habitantes mediante la tortura, una herramienta eficaz para resguardar de los malos pensamientos y redimir de sus culpas a todos los sujetos que se opongan al Partido (“*Si no me protege el empleado mayor (que proyecta todo el tiempo mi televisor)*”). En este sentido, el estado totalitario de Oceanía entiende que la esclavitud es la libertad⁷⁵ y que quienes se oponen a ella practican un acto de subversión. Por ello, merece atención el enunciado “*Seré promovido para Navidad, ¿Cómo no se nos ocurrió?*”, que se repite como una muletilla a lo largo de toda la letra y que hace alusión a la consecución misma de libertad entendida como un logro excepcional, comparable con el ascenso que se obtiene en un trabajo determinado.

Las expresiones “*Voy a exagerar, mi fiebre no es tan alta*” y “*Esta es la peor cita (es una cita a ciegas)*” refieren a distintos pasajes específicos de la novela de Orwell. La primera tiene que ver con el momento en el que Winston asiste a la congregación llamada “*Los Dos minutos de odio*” (una sesión obligatoria del Partido en la que todos los ciudadanos deben contemplar, durante dos minutos diarios, imágenes proyectadas de Emmanuel Goldstein, el archienemigo de Oceanía), en la que comprende que no está tan loco como creía; y entiende que encontró en O’Brien (alto funcionario del partido) un aliado para combatir el totalitarismo⁷⁶: “*Voy a exagerar, mi fiebre no es tan alta*”.

⁷⁵ Las tres consignas del Partido de Oceanía son: La guerra es la paz, la libertad es la esclavitud y la ignorancia es la fuerza.

⁷⁶ Fragmento de la novela: “Winston había visto a O’Brien quizás sólo una docena de veces en otros tantos años. Sentíase fuertemente atraído por él y no sólo porque le intrigaba el contraste entre los delicados modales de O’Brien y su aspecto de campeón de lucha libre, sino mucho más por una convicción secreta que quizás ni siquiera fuera una

El segundo enunciado alude a la relación de Winston con Julia (la mujer que ve a menudo en el lugar donde ambos trabajan) porque tanto él como ella presentan una actitud altamente desleal y rebelde para el partido: están enamorados. Pese a ello, el enunciatador de la lírica no se muestra seguro respecto a la mujer, siente temor y muestra dudas: “*Esta es la peor cita (es una cita a ciegas)*”.

A su vez, la estrofa: “*¿No vas a esperar que enfrien a tu amigo? Si ya conocés la forma novedosa*”, se refiere a la detención que sufre Winston por parte de la Policía del Pensamiento y alude a la situación que sufre Parsons, un vecino denunciado al Partido por ser un “*crimental*” (un criminal que comete un “delito de la mente”). En esta instancia de la lírica se incorpora la voz de un segundo enunciatador que interroga: “*¿No vas a esperar que enfrien a tu amigo?*”. La pregunta parece provenir de la misma policía del pensamiento y dirigirse hacia el yo de la lírica. La advertencia: “*Si ya conocés la forma novedosa*” hace referencia a la tortura que se emplea en la feroz sala 101, el lugar que plantea la reconversión o la muerte de los sediciosos del partido. Este lugar significa el peor castigo que una persona pueda imaginar, y que no es para todos lo mismo, ya que varía en función del miedo más recónditamente oculto que cada individuo tenga en su mente. En el caso de Winston su miedo peor es una fobia a las ratas, por lo cual O’Brien (el hombre que lo traiciona), luego de golpearlo y atormentarlo cruelmente con descargas eléctricas, le dice a Winston que en la Celda 101 será sometido a un escarmiento espantoso: las ratas le devorarán la cara.

Asimismo, Oceanía (que ocupa el espacio territorial de Inglaterra) comparte el planeta con otros dos megaestados: Eurasia (que sería todo el resto de Europa y la parte de Asia que estaba bajo la influencia de la URSS), y Asia Oriental (que podría ser el Oriente propiamente dicho, es decir China y Japón). Estas tres conflagraciones se encuentran en una suerte de guerra permanente por el dominio del mundo y desde ahí es posible entender el siguiente enunciado, que evidencia un escenario triunfalista y guerrero: “*¡Al planeta un bombazo le vamos a dar! (para que no nos moleste nunca, nunca más)*”⁷⁷.

Por su parte, en las expresiones “*¡Divina TV Führer, mi amor! (donde quiera que vaya, Eveready estará...)*” aparece la voz de un tercer enunciatador que contempla dos

convicción, sino sólo una esperanza de que la ortodoxia política de O’Brien no era perfecta” (Orwell, 2007)

⁷⁷ Fragmento de la novela: “Los extranjeros, ya fueran de Eurasia o de Asia Oriental, eran como animales raros. No había manera de verlos, sino como prisioneros; e incluso como prisioneros no era posible verlos más que unos segundos. Tampoco se sabía qué hacían con ellos aparte de los ejecutados públicamente como criminales de guerra” (Orwell, 2007)

interpretaciones. Si se precisa un anclaje específico en la novela, el enunciado “*¡Divina TV Führer, mi amor!*” funciona como un grito de júbilo como resultado de la reincorporación al sistema que sufre Winston, luego de tanta tortura y castigo. El personaje demuestra una actitud leal hacia el partido, puesto que antepone al amor de verdad que siente por Julia en pos del Estado. Es por ello que O’Brien comprende que Winston ya está “curado” (no representa un peligro para el sistema) y es liberado. No obstante, este mismo enunciado también puede ser una deliberada ironía en la que se recalca que la televisión y los medios de comunicación funcionan como un grupo de tareas del sistema que impone sus virtudes *divinas* y se erige como un “Führer” que provee Felicidad, Verdad y Libertad. Asimismo, la expresión “*Donde quiera que vaya Eveready siempre estará*”⁷⁸ alude, también de un modo intertextual, a una famosa propaganda de las pilas marca Eveready, abundantemente difundida en la televisión. De este modo, se vincula a esta famosa propaganda con la presencia inevitable del Gran Hermano, puesto que donde quiera que vaya Winston (o cualquier sujeto) ahí estará presente el Gran Hermano (los medios de comunicación o la televisión). Sobre este último punto, Benítez Serrano subraya que la presencia del medio televisivo en la vida de las personas es tan notable que prácticamente “nadie puede sustraerse de ella (...) Sin apenas regulación, los diferentes discursos televisivos se introducen en nuestros hogares de manera solapada, influyendo en nuestra mentalidad, en nuestras conductas y comportamientos. La televisión funciona de modo ininterrumpido” (Benítez Serrano, 2005: 6).

La Televisión, entre el imaginario y la dominación.

Comparativamente, se puede decir que en todas las líricas se exhibe un carácter enajenante de la televisión, entendida como medio de comunicación por excelencia. En “Ojos de Videotape” se la postula como promotora de la artificialidad y la evasión porque el hablante de la lírica sufre e interpela a una segunda persona que se muestra indiferente: “*No ves que el mundo gira al revés mientras miras esos ojos de videotape (...) No ves que espero resucitar mientras miras esos ojos de videotape*”. En Sobredosis de TV se

⁷⁸ Vale aclarar que esta nueva voz polifónica trae a la luz de la lírica el discurso de la publicidad, pero empleando un cambio trascendente: le quita la palabra *siempre* al enunciado. De esta manera, es posible que existe algún mensaje esperanzador a pesar de lo crudo y pesimista de la temática de la novela de Orwell. Al sacar la palabra *siempre* está a la vez significando que siempre hay una luz de esperanza para la liberarse de la existencia de un Gran Hermano.

observa la existencia de la televisión como paliativo frente a situaciones de sufrimiento, soledad, sentimiento de vacío o carencia (*“Estoy desesperado, soy tan vulnerable a su amor. Ella ya se ha ido, un hueco en mi habitación”*) y se expone cierto carácter adictivo o patológico (*“Mis manos siguen frías”, “Sobredosis”*). La lírica también refleja el carácter compensatorio de la televisión, que, desde una posición dictatorial, somete y produce emociones diversas. De esta manera se advierte la convivencia intensa de dos ideas interesantes: por un lado se observan acciones, propias de un vínculo mecánico entre las personas y la televisión: *“Acuéstate-levántate”, “apágalo-enciéndelo”*. Y por otro lado, se plantea una noción que contrapone las expresiones anteriores: *“No puedo seguir maquinándome, no puedo, no puedo seguir maquinándome”*.

El carácter autoritario como atributo de la televisión se destaca sobretudo en “Divina TV Führer”, puesto que relaciona a la televisión con la opresión, la manipulación y el pleno ejercicio del poder (la manipulación también puede sugerirse en “Ojos de Videotape” cuando el locutor señala que el mundo *“gira al revés”* de lo que se ve en la pantalla). Así, el adjetivo “divina” y el sustantivo “Führer” constituyen una clara señal de la crítica a la televisión, que en la letra toma forma a partir del juego intertextual con la novela “1984” de George Orwell. En dicha obra la televisión (telepantallas) cumple un rol fundamental en la sociedad y se erige como un ojo superior (Gran hermano) que vigila e interviene en la vida de las personas: *“Si no me protege el empleado mayor (que proyecta todo el tiempo mi televisor) (...) ¡Divina TV Führer, mi amor! (donde quiera que vaya, Eveready estará...)”*⁷⁹.

Como se ha visto, las líricas proponen la idea de un espectador absolutamente pasivo y dependiente de lo que manda la televisión. De hecho, le atribuyen valor a una acción o una circunstancia con la que se sienten identificados (personaje, historia, ambiente). En “¿Por qué no puedo ser del Jet Set?” y “Dicha Feliz”, la televisión se ofrece como oportunidad para dar salida a los propios imaginarios y particulares ensoñaciones. Los sujetos viven como propias las situaciones que emite la televisión, encuentran gozo ellas y, en consecuencia, proponen una crítica a ciertos modos de vincularse con la televisión y los medios de comunicación en general (*“Con esa gente diferente, yo me codeo, ¡qué tipo*

⁷⁹ En este sentido, Los Redondos logran manifestarse contra el vínculo que existe entre los medios de comunicación y el Estado, y a partir de ello, se encuentran puntos en común con el ideario contracultural de la banda. Como apunta Pujol, Los Redondos se destacan por oponerse al “estado que observa al individuo, el estado que es el panóptico de (Michel) Foucault, que lo coacciona, que lo copta. Hay un vínculo muy violento con los aparatos del estado, pero no es la crítica al estado burgués, sino al estado en sí”⁷⁹.

inteligente!”; “cambio el canal y veo la moto, chocolate, jabón de lavar, la mujer me muestra sus dientes, transmitiendo su amor”).

Características posmodernas de la experiencia de la temporalidad

Las nociones sobre el tiempo fueron abordadas en distintas ocasiones durante la historia, disciplinas como la física o la filosofía se encargaron de investigar y exponer posturas acerca de la problemática de la temporalidad. Particularmente, las características de la posmodernidad se vinculan con una idea del tiempo que toma como prioridad la concepción de lo efímero y la velocidad temporal. Se promueve así una alteración de la temporalidad en relación con las modalidades que esta tenía dentro de la modernidad y produce una reconfiguración de las prácticas y las experiencias sociales. Para el investigador Roberto Follari, el signo de la época posmoderna es la velocidad, puesto que obliga a:

Pasar por todas las cosas rápido, importando el número de experiencias en detrimento de lo genuino o lo profundo de estas (...) más los formatos del mundo mediático, nos llevan a esta fiebre de fugacidad, a esta exigencia de vértigo en que estamos instalados” (Follari, en Díaz Larrañaga, Comp., 2006: 30).

Del mismo modo, el escritor Paul Virilio destaca que la historia de las ciudades de fin de siglo está siendo escrita a la velocidad de la luz, y se erige acorde a los tiempos que corren:

Lo que quiere decir en nanosegundos, picosegundos y femtosegundos, mientras que previamente la organización del tiempo estaba basada en horas y minutos. Ya no vivimos más en un mundo de segundos; vivimos en un mundo de infinitamente pequeñas unidades de tiempo. Y ese pasaje (...) nos conduce a una reorganización radical tanto de nuestros hábitos sociales como de nuestra imagen del mundo (Virilio, 1987:136).

La velocidad hace imposible el desarrollo del pensamiento y avasalla a los sujetos de la sociedad. Los tiempos posmodernos acarrear consigo un acelere de eventos que no permite que un determinado hecho se preserve debido a que es excluido u opacado por otro que no tarda en llegar. Dentro de esta condición, el tiempo se vuelve ambiguo y urgente, e impone una noción efímera de los sucesos de la vida que obligan a vivir el presente como si fuera el último eslabón que les pertenece a las personas. De esta

manera, la dinámica de la velocidad atenta contra el mantenimiento de una memoria colectiva y no permite la contemplación con la que han de mirarse las cosas, vivirse los sucesos, atender a las personas o mirar las ruinas. Por ello, Mendoza García señala:

La velocidad con que una sociedad se mueve: la dinámica social es de tal vertiginosidad que impide que un acontecimiento sea significativo porque aún no ha terminado de respirarse, de vivirse, de significarse, y ya está llegando otro, esto es, que los acontecimientos y experiencias no se anclan, no se integran (Mendoza García, 2000: 57)

En lo que concierne a las líricas “Ni un segundo” y “Ya nadie va a escuchar tu remera”, cada una de ellas ofrece una mirada negativa y angustiante del transcurso del tiempo. En este sentido, las canciones exponen las pérdidas y las interrupciones que genera la celeridad del tiempo y, como consecuencia, postulan una revalorización del presente que se esfuma sin dar concesiones. Sobre este punto, Jameson sostiene que la fragmentación del tiempo, en series de presentes perpetuos, son extraordinariamente consonantes con el proceso del postmodernismo (Jameson, 1999: 38).

No nos queda ni un segundo

En “Ni un segundo” el concepto de rapidez se encara de un modo negativo, puesto que persigue a las distintas voces de una claustrofóbica ciudad y no los deja desarrollarse en su cotidianeidad. El locutor, desdoblado en diversas voces y diálogos fragmentarios, muestra micro-historias que mantienen una guía temática: la velocidad entrometida en las actividades habituales de las personas (el trabajo, la diversión y las relaciones). Los enunciadores fragmentarios muestran a la vida como si fuera una rutina llena de horarios, responsabilidades, domesticación y cautiverio, es decir que se encuentran conviviendo y padeciendo la vorágine cotidiana. La velocidad incide en la vida a partir de distintas situaciones que contemplan pérdidas de control de los propios actos, de la conciencia del cuerpo (que se cosifica), de los objetos, de los transportes, de los amores o de las relaciones. De esta manera, la rapidez asigna los modos de desenvolverse en la vida como actos automáticos (“no quedarse”, “bailar”, “ir”, “cada vez más rápido”) y los enunciadores se muestran en situación de apuro, dominados, en definitiva, por los mandatos inapelables del tiempo.

Asimismo, estos puntos de vista en primera persona manifiestan demandas urgentes a través de las modalidades imperativas que se expresan de distintas maneras (infinitivos,

imperativos o subjuntivos negados): “*rápido*”, “*No te quedes*”; “*hay que bailar*”, “*acelerar*”, “*sacate todo de una vez*”. Las modalidades interrogativas, en tanto, acentúan una idea de pérdida y desentendimiento en los sujetos (“*¿Adonde vas?*”, “*¿Y para qué?*”). Sobre esto último, las voces en primera persona de los enunciadores fragmentarios exponen su desconocimiento ante situaciones que los desbordan: “*No sé señor, no tengo idea dónde están mis documentos ¿Y para qué? (...) No sé doctor, no sé si es mi muñeca o mi reloj...automático (...) No sé, mi amor, no tengo idea dónde hay aire para...respirar*”. Efectivamente, se dirigen a tres sujetos con distintos apelativos y vocativos: por un lado, se dialoga, desde la distancia, con un “*señor*” (que se entiende como un oficial de la policía), con un “*doctor*” (que, por la inquietud exteriorizada, se comprende como un médico), y, por último, el vocativo “*mi amor*” marca una distinción que sirve para reflexionar sobre una situación de asfixia (“*dónde hay aire para...respirar*”). De hecho, en la expresión “*No sé señor, no tengo idea donde están mis documentos ¿Y para qué?*”, el enunciador refleja una actitud de asombro ante un pedido de documentos y se pregunta “*¿para qué?*”. Este interrogante permite conjeturar sobre los nuevos modos ciudadanos que contrajo la recuperación de la democracia⁸⁰.

Se observa también un carácter inacabado de los actos, puesto que son interrumpidos por otros que se les superponen como, por ejemplo, el automatismo (“*hay que*”) y la falta de sentido (“*¿y para qué?*”). Asimismo, el carácter violento de la rapidez no permite hacer distinciones (“*no sé doctor*”, “*no se señor*”, “*no sé mi amor*”) y fomenta el mecanicismo personal (“*no sé doctor si es mi muñeca o mi reloj....automático*”). Incluso las actividades que se hacen por placer, se ponen en práctica con una obligatoriedad no identificable, carente de sentido: “*Rápido, hay que bailar*”. El uso impersonal, inscripto en una modalidad deóntica, sugiere un automatismo que se evidencia en la expresión “*reloj...automático*”. Por otra parte, la celeridad involucra perder la noción del tiempo, y es ahí donde radica el interrogante que denota confusión y desconocimiento por el día que corresponde al “*hoy*” (“*Rápido, ¿qué día es hoy?, ¿Qué día es hoy?*”).

En consecuencia, el tiempo no privilegia ni da chance, obliga a los enunciadores a manifestarse y a funcionar con la mayor celeridad posible. El adverbio “*rápido*” se repite obsesivamente y desprende la noción implacable de la velocidad. Esto permite que se desarrollen situaciones fragmentarias que muestran el paso de una escena a otra sin

⁸⁰ La represión militar y policial había dejado muy vulnerables a los argentinos y, por ello, tanto las razias policiales como las identificaciones personales en la calle descolocaban a la población en el contexto democrático.

solución de continuidad.: “Rápido, no te quedés. Rápido, hay que bailar. Rápido, cada vez más rápido” (...) “Rápido, no hay más lugar, rápido, acelerá, rápido, prohibido estacionar” (...) “Rápido, que pierdo el tren. Rápido, que ya aumentó. Rápido, la información”. En este último caso, se observa cómo la rapidez dirige los destinos particulares de las personas (“Rápido, que pierdo el tren”) y advierte la determinación acelerada de los factores económicos e informativos en las sociedad: “Rápido, que ya aumentó”⁸¹, “Rápido, la información”⁸².

En la próxima estrofa de la lírica, el dominio que ejerce el tiempo se muestra lapidario e incide en la ruptura de una relación sentimental: “Sólo tenemos una hora, Sacate todo de una vez, ¿A dónde vas? No sé, mi amor, No sé muy bien si es que te quiero o es que... Ya no nos queda ni un segundo, Y no te has desvestido aún ¿Adonde vas? Rápido”. El enunciador correspondiente pluraliza e incorpora a la pareja en su reflexión: “Ya no nos queda ni un segundo”, pero también incurre en sus apetitos sexuales y reclama “No te has desvestido aún”. La propia lucha con el tiempo no se detiene y se entromete en los momentos esenciales de la intimidad. El cuerpo humano, por lo tanto, termina siendo un vehículo atado al tiempo. A diferencia de “Tele-ka” (en donde se invita a un interlocutor a soltarse, a entregarse a los movimientos de su cuerpo, y, de alguna manera, a liberarse y a “entender”), “Ni un segundo” presenta un automatismo regido por una exterioridad no identificable (“hay que...”), que obliga a perder la posibilidad de comunión corporal.

Ahora efímero

“Ya nadie va a escuchar tu remera” es una canción que también se centra en la fugacidad del tiempo, pero lo hace desde una postura cuasi-reflexiva. Se plantea el descrédito de todo ideal de futuro y la palabra “efímero” se repite con el fin de señalar que la vida transcurre más rápido de lo que se piensa: “Esto es efímero. Ahora efímero”⁸³,

⁸¹El año 1984 significó una etapa en la que los aspectos financieros del país se orientaban hacia una “economía de guerra”. La pesada herencia dejada por el Proceso había condicionado económicamente a la gestión alfonsinista y, junto a los levantamientos militares, significó el principal derrotero de dicho mandato. Si bien el gobierno radical sufrió sucesivas olas inflacionarias que se nivelaron en los primeros meses del Plan Austral, fue la hiperinflación de 1989, la causante de la renuncia de Alfonsín, a seis meses de entregar el poder.

⁸² Sobre este punto, Jameson indica que la función informativa de los medios ayuda a olvidar y actuar contra los agentes y mecanismos mismos de nuestra amnesia histórica.

⁸³ Este enunciado (“ahora efímero”) se relaciona con el poema de Antonio Machado, “El mañana efímero”, en el que el poeta español señala: “En vano ayer engendrará un mañana/vacío y por ventura pasajero. /Será un joven lechuzo y tarambana, /un sayón con hechuras de bolero”.

¡Cómo corre el tiempo! Tic... Tac efímero, Luces efímeras, pero te creo...". De esta manera, el deíctico temporal “ahora” señala el momento en el que el presente se escapa del tiempo para volverse pasado al instante.

La fugacidad es un motivo recurrente en la literatura, y, en este sentido, la lírica presenta relaciones de carácter intertextual con motivos clásicos de obras literarias. La primera referencia ineludible con la literatura es el que expresa la frase latina “Tempus fugit”, acuñada por el poeta latino Publio Virgilio en el libro III de la obra “Las Geórgicas”: “*Sed fugit interea fugit irreparabile tempus*”. Por otra parte hay una alusión al denominado motivo literario “carpe diem” (tópico que hizo famoso el poeta romano Horacio) y su idea de disfrutar el instante, e intentar, con esa actitud, embellecer lo efímero de la vida. Por ende, el presente vivido significa la única demarcación temporal de la existencia de las personas, pues el pasado, por doloroso y atormentador, se pierde en el transcurso y el futuro se piensa totalmente desvalorizado⁸⁴.

Si bien la literatura clásica se habla del carácter efímero de la vida en general y, sobre todo, de la juventud, en “Ya nadie va a escuchar tu remera” lo efímero se aplica al presente, y al momento puntual de la vida. Es una visión despojada de certezas y por ello posmoderna: nada deja huella, ni siquiera una sensación física (“*ni me moja el paladar*”), a tal punto que la experiencia de vida es ilusoria o mareante (“*Es casi hipnótico*”). Pese a ello, la canción deja un pequeño, pero importante lugar a la resistencia, aunque sea individual: si la vida y la cotidianidad de las personas están sometidas a la dictadura del tiempo, el “aliento” y el “estado de ánimo”, deben sobreponerse a esto (“*Y alrededor del reloj tu estado de ánimo*”).

La onomatopeya del sonido del reloj (“*tic-tac*”) remarca que la noción de lo efímero también circula alrededor del instrumento controlador del tiempo, ya que este transcurre con tanta rapidez que hasta el mismo reloj no puede dominar sus agujas: “*el tic no alcanza al tac*”. Asimismo, esta última expresión puede verse como una metáfora que también constituye una hipérbole para significar el carácter extremo y casi radical de la fugacidad. Como consecuencia de la velocidad del tiempo, se pierden las sensaciones, los ritmos y los gritos (“*el grito efímero, el ritmo efímero, luces efímeras*”). El hablante también afirma que los objetos del mundo se desvanecen sin más, y por ello intenta respetar la finitud de las cosas. De acuerdo con esto último, los periodistas Martín Pérez

⁸⁴ Hay que recordar que, según uno de los pasajes de la canción “Todo un palo”, publicada en el disco *Un Baion para el ojo Idiota* (1987) “*el futuro llegó hace rato*”.

y Ángeles Reyes hacen un paralelismo entre la trayectoria emblemática de Los Redondos y los modos de expresar el espíritu contracultural de la banda:

Una historia de Los Redondos puede ser una historia de ese talento enmarcado por un grupo que permanece fuera de los medios de comunicación audiovisual por decisión propia; una historia del único grupo con tanta continuidad en un medio en el que predomina el tiempo-instante, el tiempo efímero de la cultura massmediática; una historia de las afueras del pensamiento tecnológico en tanto lógica de la eficiencia / profesionalidad / distancia con el público (Pérez y Reyes, 2005: 41).

Rápido ¡Cómo corre el tiempo!

“Ni un segundo” y “Ya nadie va a escuchar tu remera” comparten aspectos específicos que pueden compararse porque plantean la experiencia de lo fugaz, de lo que se escapa y no se puede detener. Mientras que en Soda Stereo la preocupación por lo efímero se vuelca sobre la vida cotidiana y también de clase media, configurada a partir de un preciso campo semántico: “prohibido estacionar”, “doctor”, “reloj...automático”, “la información”, “ya aumentó”, “tenemos una hora”, en la lírica de Los Redondos, se esboza una mirada que ya desde el título (“Ya nadie va a escuchar tu remera”) construye un personaje joven, que es a quien se dirige la voz (del mismo modo, otras palabras connotan la noción de juventud: sus diversiones (“luces efímeras”, “ritmo efímero”, “ni me moja el paladar”) y sus reclamos o su expresión, como por ejemplo, el “grito efímero”). Asimismo, en “Ni un segundo” la diversión no tiene cauce y se interrumpe, ya que los sujetos sufren la rapidez del tiempo y por ello lo padecen en todos los momentos de su vida: “Rápido, no te quedes, rápido, hay que bailar”, “No sé mi amor, no sé muy bien si es que te quiero o es que...ya no nos queda ni un segundo y no te has desvestido aún. ¿A donde vas? Rápido”. La misma vorágine que les hace perder la noción del tiempo (“¿Qué día es hoy? ¿Qué día es hoy?”), se aparta de la situación de placer que se experimenta en “Sin Disfraz”, en donde el tiempo se aísla en pos de la liberación del espíritu: “Y ya no sé si es hoy, ayer o mañana”.

“Ya nadie va a escuchar tu remera”, además, plantea la problemática de la celeridad del tiempo a partir de la repetición de la palabra “efímero”: “Esto es efímero. Ahora efímero, ¡Cómo corre el tiempo! Tic... Tac efímero, Luces efímeras, pero te creo...”. De la misma manera, en “Ni un segundo” se señalan los mandatos inapelables del tiempo a partir del adverbio “rápido”: “Rápido, no hay más lugar, rápido, acelerá, rápido, prohibido

Si tienes voz, tienes palabras

estacionar” (...) “*Rápido, que pierdo el tren. Rápido, que ya aumentó. Rápido, la información*”. Estos últimos empleos repetitivos (“rápido” y “efímero”) permiten apreciar matices distintos en las preocupaciones respecto del tiempo: por un lado, Soda Stereo se orienta a la idea de que el tiempo no alcanza, y por otro lado, Los Redondos, se centran en el hecho de que nada deja huella, que no hay permanencias, y que no hay posibilidades de trascendencia.

Capítulo V

La autorreferencia del rock

Sobre rupturas y experiencias de recambio

Nosotros vivimos la cultura rock desde el primer momento y para los Redondos el rock no empezó después de Malvinas. En Argentina antes la cultura rock era la voz alternativa de un artista, era underground. Todos querían diferenciarse y eso enriquecía lo artístico. Ahora, en cambio, el artista es el mercado, no da la cara, lo que implica que para llegar a un número mayor de gente debe hacer standards su producto cayendo siempre en las mismas fórmulas para nivelar los gustos. Ahora el rock se convirtió en la música oficial. Cuando encendés la FM tenés la pauta.

Indio Solari (Mercuri, 1985)

Hoy el rock está en el mercado de una sociedad de consumo, pero yo veo que en general vale porque mantiene esa esencia de destrucción de esquemas, que en una sociedad como esta es tan valiosa. De alguna forma hay que romper esquemas.

Federico Moura (Polimeni, 1985)

A causa de la prohibición de música en inglés durante la guerra de Malvinas, el rock argentino, anteriormente reprimido e incluso censurado, cobró nueva vida en los medios de comunicación y dio cauce a algo que ya estaba en ciernes: la difusión masiva del rock argentino. En efecto, el período de transición hacia la democracia generó distintos desplazamientos dentro de las estructuras del rock argentino⁸⁵ y atenuó su asenso masivo (sobre todo en las zonas típicamente urbanas y en las grandes ciudades). El rock, de este modo, no pudo desembarazarse de su función extra-musical y, a pesar de los pronósticos o deseos de sus líderes, continuó representando uno de los ámbitos privilegiados de oposición y crítica. Sin embargo, algunos de sus exponentes se mostraron inquietos y plantearon interrogantes para esta nueva etapa: ¿Qué función debía cumplir el rock en el nuevo marco democrático? ¿A qué y a quiénes se opondría? ¿Continuaría siendo un símbolo contracultural o sería absorbido por el sistema? ¿En qué situaciones de la realidad focalizaría su mirada?

Como ha dicho a lo largo de este trabajo, el rock argentino tuvo un inicio de gran proyección cultural, forjado por jóvenes preocupados por establecer una identidad con

⁸⁵ Mientras Virus cantaba “*Ahora el rock prendió el stock y nuestra canción salió al balcón*” (“Ay, qué mambo”), Zas planteaba: “*Si pasan música nacional no es que se hayan dado cuenta, que la cultura de un país está en su gente y yo sé que aquí hay polenta*” (“En la cocina, huevos”).

la contracultura y el idioma español. En este sentido, la música y las letras de los artistas del movimiento marcaron una posición determinada frente a la sociedad argentina y se constituyeron a la sombra de las dictaduras y los partidos políticos. De hecho, hasta el golpe de estado de 1976, representó una estela contracultural, retroalimentada por recitales, discos y prácticas en común.

Durante los años de la última dictadura militar, el rock nacional se estableció como un refugio que, a fuerza de trabajo y tenacidad, exhibía una veta contestataria y joven, sin ser considerado el enemigo principal del régimen. Pero, el proceso de desgaste de la dictadura no logró perjudicar al rock nacional, sino que lo benefició. La prohibición de música en inglés favoreció su alta rotación y el descontento general lo postuló como una vía de escape y de oposición al régimen. No obstante, esta situación trajo consecuencias y enfrentamientos en varias filas de un movimiento que se volvía cada vez más diverso y plural: “Inmerso en los mecanismos de la cultura de masas, el rock fue perdiendo contenido político y ganando autorreferencia y pastiche, hasta derivar en un péndulo entre una suerte de anarquismo descomprometido y un pasatismo paródico” (Alabarces, 2008: 40).

El efecto pos-guerra, por lo tanto, obligó al rock argentino a dejar atrás la militancia cultural, el ostracismo como opción y la reticencia respecto de los medios que forjó en otras etapas. De esta manera, comenzó a abrirse paso en la llamada Industria Cultural, entendida, en términos de Andreas Huyssen, como el resultado de una transformación fundamental en la “superestructura” de las sociedades capitalistas:

Con la ayuda de los nuevos medios tecnológicos de reproducción y diseminación, el capitalismo monopólico ha conseguido absorber las formas más antiguas de la cultura popular, homogeneizar todos y cada uno de los discursos regionales y sofocar, asimilándola, cualquier resistencia a la regla de la mercancía. Toda cultura es estandarizada, organizada y administrada con el propósito único de servir como instrumento de control social (...) Cuando las obras de arte devienen mercancías y son disfrutadas como tales, la mercancía misma en la sociedad de consumo ha devenido imagen, representación, espectáculo. La publicidad y el envase ha reemplazado al valor de uso. La mercantilización del arte concluye con la estatización de la mercancía (Huyssen, 2002: 49-50)

Sin dudas, el gran quiebre masivo y conflictivo fue capitaneado por Charly García a partir de la publicación de *Clics Modernos*, en octubre de 1983. El disco, como se ha visto a lo largo de la tesis, se vendió, se bailó y se escuchó, pero también fue recibido

con muchas críticas por contener una propuesta lírica y musical que marcaba diferencias con el historial artístico del músico. Esta invitación a la diversión y al cambio significó un insulto para los militantes más añejos del movimiento⁸⁶. Quienes en otras épocas habían encontrado en García una vía de escape ante la tremenda realidad que se vivía, no podían entender lo que significaban sus nuevas expresiones. Sobre este punto, el músico explicó:

Yo pasé por etapas de testimoniar cosas, de experimentar para mí y que el público se te aleje. Etapas como con Clics. Cuando yo traje Clics acá fui hipercriticado, que me había vendido. Lo que yo consideraba que era mi obra maestra recibía unas críticas horribles, un bajón (...) Antes todo estaba muy dividido, o eras roquero, o eras comercial, o eras escritor... el rock era demasiado dogmático. A mí se me criticaba al principio porque bailaba en el escenario (Grinberg, 2008, 164)

Por su parte, la corriente underground del rock argentino pre-democrático se conformó como una usina cultural que planteó de una manera distinta el consumo del rock. Los músicos no mostraban intenciones de rendirle tributo al pasado y pretendían integrarse a la cultura de masas, con las ventajas y los problemas del caso. De esta manera, salieron a la luz bandas con nuevos valores que en poco tiempo fueron partícipes elementales de la historia del rock argentino: Virus, Soda Stereo, Los Redondos, Sumo, GIT, Zas, Los Twist y Los Abuelos de la Nada⁸⁷, entre otros. Estos artistas tuvieron que replantearse actitudes, temáticas y objetivos, puesto que algunos pensaban que fundaban un espacio que antes no existía y otros sentían como propia la tradición contracultural del movimiento. De hecho, el mensaje lírico de algunos de estos exponentes no se estableció como el único propósito de comunicación, sino que, entre otras cosas, también buscó producir músicaailable (salvo excepciones como la de Los Redondos y Sumo, en algunos casos).

Sin embargo, el cambio de paradigma sonoro y de estilo artístico le resultó adverso a los rockeros de los setenta. Las letras fueron tildadas de pasatistas y vacías de contenido en comparación con la retórica inicial del rock, que se pensaba contestataria y contracultural. Al respecto, Sergio Pujol manifiesta:

⁸⁶ A su vez, la decisión de producir a bandas supuestamente banales como Los Abuelos de la Nada y Los Twist.

⁸⁷ Esta banda, concebida y liderada por Miguel Abuelo, tuvo dos etapas: la primera, que incluyó la grabación de un único disco y la participación de músicos aleatorios, y la segunda que correspondió a la renovación del grupo en un período (82-87) que alcanzó el éxito y la tragedia a causa del repentino fallecimiento de Abuelo.

Los rockeros de antes, dentro de los que me podría incluir, pensábamos que los discos que eligieron ustedes para la tesis -salvo *Oktubre-*, eran discos frívolos, muy bailables. Para nosotros, el rock no era una músicaailable, era algo totalmente distinto a la música de los bailes de centro de estudiantes, era la música de los recitales, que había que sentarse a escuchar, los temas que nos gustaban tenían más de cuatro o cinco minutos con otra forma o extensión, tenían cambio de métrica, de armonía, de ritmo con letras complejas que tenías que desentrañar, que a veces tenías que fijarte en las contratapas de los discos para saber de qué trataban y de pronto aparece “*Soy moderno, no fumo*” de Virus o el propio Charly. Yo me acuerdo que *Clics Modernos* no me gustó nada en su momento sin pero hoy me parece que es un gran disco. Sin embargo tardé bastante en entenderlo⁸⁸.

Un día volverá a las fuentes

Según Pablo Vila, durante la transición democrática, Charly García fue criticado con vehemencia por cierta parte de la comunidad roquera porque “se había ido a lo comercial” y estaba negociando con el sistema, es decir, “el eterno adversario del rock nacional” (Vila, 1985: 113). De acuerdo con esto, Charly intentó desestructurar las bases conservadoras del rock argentino y por ello se encargó de dejar en claro su postura: “Creo que hay demasiado drama en el rock...pienso que hay que devolverle al rock la cuota de esparcimiento que antes tenía. Sería bueno que el rock incitara a algo, a bailar, a cantar y no sólo a compadecerse de los pobres que sufren en este país” (Vila: 1985: 113). No obstante, como era de esperarse, García también supo poner en juego estas críticas en una de las líricas más autobiográficas de su historia: “Dos Cero Uno (Transas)”⁸⁹, una canción que propone distintas proyecciones, y que remite tanto a Charly García (entendido como sujeto empírico) como a los contemporáneos que vivieron el rock del setenta de un modo determinado y reaparecieron en la escena de lo ochenta con posturas artísticas diversas. Entonces, de un modo lúdico, se articulan distintos puntos de vista que permiten indicar la capacidad de reflexionar sobre el propio arte rockero. En este caso, se presentan las voces de distintos enunciadores fragmentarios que, desde la tercera persona, repiten expresiones que circulan en el ambiente rockero post-Malvinas, por ejemplo: “*Él se cansó de hacer canciones de*

⁸⁸ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis.

⁸⁹ La canción se denominó “Dos Cero Uno (Transas)” a causa de la duración exacta del tema y como consecuencia del registro de la palabra “Transas” en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Argentina (SADAIC).

protesta y se vendió a Fiorucci. Él se cansó de andar haciendo apuestas y se puso a estudiar. Un día se cortará el pelo, no creo que pueda dejar de fumar. Anda volado, perdió algo de fama, pero no le va mal". El empleo de la tercera persona en lugar de la primera abona la interpretación de que el locutor (así como el sujeto empírico) habla tanto de sí mismo como de su propia generación (y de los cambios del rock), y produce un efecto generalizador que parece burlarse de las críticas y las calificaciones estigmatizantes

La cercanía con *Fiorucci*⁹⁰ ("se vendió a Fiorucci"), el corte de pelo ("se cortará el pelo") y el estudio ("se puso a estudiar") parecen situarse en las antípodas de la actitud crítica y frontal del rock de los setenta. *Fiorucci* no sólo alude al mercado, sino también a la sensualidad, la banalidad y la vanidad. La expresión "se vendió a Fiorucci" postula al rock argentino de los ochenta como un modelo de venta y de consumo⁹¹. El empleo del subjetivema verbal "se vendió" connota una situación incómoda y equivalente a la traición en el mundo del rock (donde el término de "vendido" toma una connotación axiológicamente negativa). Allí radica el valor irónico de la palabra "*Transas*" (que sólo se la emplea en el estribillo final y que también es parte del título del tema), que se opone al ideario de protesta, identificado culturalmente con la seriedad, la autenticidad y los ideales. De hecho, las llamadas "*canciones de protesta*" fueron las que forjaron la identidad de los primeros años del rock argentino y de la cultura rock en general, con Bob Dylan como figura guía a nivel mundial. Por consiguiente, cansarse de las canciones de protesta ("él se cansó de hacer canciones de protesta") implica separarse de los mensajes de contenido social ("se vendió a Fiorucci", "se puso a estudiar"). Sumado a esto, es necesario señalar que para la crítica el artista transa cuando alcanza la difusión y se separa del entorno underground. Ante esto, Alabarces opina que el eje comercial-no comercial es el eje sustancializado por excelencia en el rock. Venderse o no venderse, transar o no transar con el mercado se configura como un mito y se constituye un gesto resistente en la

⁹⁰ Una de las primeras críticas comenzó a plantearse porque Charly García había cedido los derechos de transmisión de su recital a un canal de televisión (uno de los primeros enemigos visibles del rock) y también porque la marca de ropa Fiorucci había patrocinado el evento.

⁹¹ Tanto es así que los patrocinadores comenzaron a solventar las nuevas y nacientes bandas de rock y sedujeron a los emblemáticos artistas de la movida rockera argentina. Como se dijo anteriormente, fue Fiorucci la empresa que ofició de sponsor durante la presentación del primer disco de Charly García, *Yendo de la cama al living*, en el estadio de Ferrocarril Oeste, en diciembre de 1982. El espectáculo no sólo cobró fama por ser el primer show de García solista en un estadio al aire libre, sino también por su arriesgada apuesta estética: una ciudad bombardeaba y prendida fuego en vivo y en directo.

cultura rock argentina, por ello, “ciertos sonidos, ciertas ecualizaciones” dejaron “de ser juzgadas estéticamente para ser condenadas éticamente” (Alabarces, 2008).

Esto último permite pensar que la elección del título “Transas” expone una estrategia discursiva y tiene un matiz desafiante: se toma el mote, se lo apropia y, a su vez, se pierde, atenúa o relativiza el efecto de crítica. De este modo, el pesado término puede interpretarse de dos maneras: por un lado, podría entenderse que el empleo de la palabra “*transas*” es irónico porque el locutor (y el sujeto empírico) no lo piensa de esa manera⁹²; por otro lado, se puede entender a las “transas” como un desafío y una provocación, ya que al aplicárselo a sí mismo, se le está retirando el contenido crítico: “*no creo que pueda dejar de protestar*” o “*perdió algo de fama, pero no le va mal*”⁹³. En este último caso, la expresión “*pero no le va mal*” remite polifónicamente a las expresiones ampliamente utilizadas por las personas cuando opinan sobre alguien que pese a todo sobrevive a las circunstancias. Esto permite destacar las construcciones que utiliza el locutor para articular distintas frases hechas que se escuchan en una conversación cotidiana, y que permiten construir la imagen del rockero de la época: “*se vendió*”, “*se puso a estudiar*”, “*no le va mal*”, “*se alquiló*”, “*anda ocupado*”. En estos enunciados, de carácter polifónico, se observan distintos cambios verbales a tener en cuenta, puesto que la letra emplea tanto el pasado, el presente como el futuro. Desde el pasado se marca la relación entre el mercado, el rock, y la supuesta desviación artística de los músicos (“*se vendió*”, “*se alquiló*”, “*perdió*” y “*se cansó*”); a partir del tiempo presente se permite conocer la actualidad de los artistas (“*anda volado, hace un poco de base, pero no le va mal*”) y a través del futuro se ofrece una visión esperanzadora (“*un día volverá a las fuentes*”). Esto último, no obstante, evoca una continuidad de las bases primarias y contestatarias del rock, puesto que en cada estrofa se ponen en juego distintos puntos de vista que buscan conservar el ideario contracultural de los rockeros: “*No creo que pueda dejar de fumar (...) No creo que pueda dejar de protestar (...) Un día volverá a las fuentes*”.

⁹² En la expresión “*un día se cortará el pelo, no creo que pueda dejar de fumar*”, la crítica estigmatizada contra la transa es una cuestión de transformación estética de cambios y continuidades que se manifiestan en la superficie y en un fondo no tan perceptible (como el de las “*fuentes*”).

⁹³ El conector “*pero*” introduce una restricción a lo afirmado anteriormente.

La bestia pop

Si *Clics Modernos* simbolizó una conciliación o una alianza entre el rock y el pop, *Oktubre* representó un camino diferente, y un espacio de resistencia a la industria cultural. A partir de ello, la estética del comunismo revolucionario se entrecruzó con la predica de la cultura rock y constituyó así una imagen ambigua, a sólo tres años de recuperación democrática. Al igual que *Gulp!*, *Oktubre* sirvió para que Los Redondos sacaran a relucir líricas de tópico auto-referencial y crítico hacia la cultura rock del momento. Por ello mismo, en la canción “Preso en mi ciudad” sobrevuela una noción fundamental que marca la ética y estética de la cultura rock post-Malvinas, y se señala la idea de un Rock atrapado en libertad. Es decir que se reprocha el nuevo status adquirido por el rock, en una época en la que el pop, seductor por excelencia, reina y triunfa en el mercado⁹⁴.

Al respecto, Andreas Huyssen señala que el estilo pop, en su sentido más amplio, sirvió de contexto para que la posmodernidad lograra desarrollarse libremente en la década de los setenta y ochenta en distintos puntos del mundo. Durante los sesenta, el pop había representado un nuevo estilo de vida para las nuevas generaciones, que se rebelaba contra la autoridad y aspiraba a liberarse de las normas impuestas por la sociedad. En aquellos años, la idea del pop era integradora, y parecía suprimir la distancia del arte en relación con el resto del mundo y el resto de la experiencia. Sin embargo, el arribo del pop produjo una eclosión en las dos últimas décadas del siglo XX, puesto que “el arte se hizo profano, concreto y adecuado para la recepción masiva” (Huyssen, 2002: 249). De acuerdo con esto, el Indio Solari señala que el pop y el rock proponen ideas realmente irreconciliables:

El pop es generalmente un plan de la industria, del negocio, mientras que las bandas de rock molestan en las compañías, no son queridas porque no son un plan ordenado por ellas (...) Una banda pop se integra desde una usina que tiene otros intereses, las del negocio del espectáculo que es eminentemente pasatista. La música pop es siempre cortesana, son tipos que quieren transformarse en artistas bancados por el sistema en el que están inmersos (Berti, 1994: 135)

⁹⁴ Esta temática ya había sido abordada en “La Bestia Pop”, una canción claramente alusiva editada en el disco debut. Allí se ironiza con la idea de brillo y de éxito que busca generar la música pop: “*A brillar mi amor*”. También se destaca la atomización que plantea el Pop, dispuesto a generar una masa uniforme que consume sin pensar ni reflexionar lo que escucha: “*Voy a bailar el rock del rico Luna Park y atomizar la butaca y brillar como mi héroe, la gran bestia pop*”.

En efecto, Los Redonditos se mostraban en las antípodas de la industria cultural del rock, reivindicando la producción independiente y enfrentándose al rock comercializado. Muy por el contrario, los nuevos exponentes del rock de la democracia pretendían aprovechar de la mejor manera la apertura del mercado discográfico y “se preocupaban por sacar el disco con por lo menos un videoclip, buscar buenos sponsors y asesores de vestuario e imagen.” (Correa, 2002: 47). Algunos de estos grupos, denominados “modernos”, reivindicaban la dimensión corporal y el baile como algo tradicionalmente olvidado por la corriente principal del rock nacional. Charly García, como se dijo, sufrió críticas diversas por haber publicado un discoailable como *Clics Modernos*, en tanto que Virus y Soda Stereo continuaron el camino sembrado por el creador de Sui Generis y se mostraron satisfechos de haber cortado abruptamente con la estética de los inicios. Si Virus reivindicaba el placer, el cuerpo y la diversión, Soda Stereo desafiaba las estructuras del rock argentino y se autodenominaba “*un conjunto dietético*”. En consecuencia, Solari argumenta:

Lo que pasa es que lo pibes que llegaron al rock después de Malvinas no tienen elementos para darse cuenta que el rock es algo más que los hits que pasan por la radio. Y encima los mismos músicos, que son los que tienen que dar el testimonio, terminan haciendo un borrón y cuenta nueva y preocupándose solamente por la producción, o contando su mundo íntimo, pero desde su circunstancia de músico cortesano, de agente más o menos bien remunerado del orden sistémico (Kleiman, 1987).

“Preso en mi ciudad”, por lo tanto, plantea un juego polifónico entre dos enunciadores que se van alternando a lo largo del discurso: por un lado, aparece, en primera persona, la figura metaforizada del rock, embelesado con la estética pop y, por otro, la presencia de una voz que observa desde otro punto de vista los avatares en los que se encuentra inmerso el rock.

En la primera estrofa, fundamentalmente simbólica, se hace presente la voz propia del rock que, como un enunciador¹, se entrecruza con la estética de un pop preparado para imponerse en el mercado: “*Una vez le hice el amor a un drácula con tacones: era un "pop" violento que guió el gran estilo siniestro*”. El Pop, como si fuera un drácula travestido se muestra dispuesto a hincar sus colmillos en la esencia del rock y, así, vaciarlo de contenido

En la segunda estrofa se hace presente la voz de un enunciador² que ofrece una postura y una reflexión sobre lo que le ocurrió al rock: “*Ahora ya no llora... ¡Preso en mi ciudad! Casi ya no llora, ¡atrapado en libertad!*”. Para esta voz, la influencia del pop le quitó potencia y seriedad⁹⁵ al rock. Se articula así un juego distintivo entre el llanto (“*ahora ya no llora*”) y la libertad (“*atrapado en libertad*”) que evidencia cierta debilidad: el rock ya no llora, sino que chilla por pura histeria y precipitación. Asimismo, se encuentra preso y esclavo de una libertad que siempre intentó encontrar y conservar⁹⁶.

En la tercera estrofa, el rock se observa ingenuo y el pop propuesto como un delicioso campeón que goza de su poder y sus victorias. El enunciador¹ (el rock) se muestra enredado en el juego del pop, adopta la primera persona del plural para expresarse y emplea un “nosotros” que irónicamente está puesto en lugar de un “ustedes” (los que se asocian con el pop): “*Practicamos tiro al pichón, y un test para ir al espacio. Con mi delicioso campeón*”. De esta manera, se expone la alineación del rock con el pop, la concepción del éxito y su vínculo con el mercado (“*un test para ir al espacio*”). Si antes el rock tenía un enemigo claro, en democracia se encuentra encerrado en un polígono de tiro con un rumbo único: triunfar. Al respecto, Solari sentencia que el mensaje del pop es vencer, puesto que “es uniforme, proviene de determinados equipos que elaboran una fórmula y, si funciona, la repiten. Los grupos de rock’n roll proponen una estética diferenciada. Aunque eso se ha perdido últimamente, por la influencia del pop en el rock” (Berti, 1994: 135).

Estereotipos (esto está muy Shangai)

“Música para pastillas” es una lírica que continúa la temática planteada en “Preso en mi ciudad” y que también se construye a partir de tres estrofas que se articulan a medida que avanza el discurso. Si bien, la estructura puede asemejarse a la de tres viñetas pertenecientes a una historieta inconexa y poco lineal, es posible entender que los enunciados marcan una misma idea: el lugar del rock en los años ochenta. Se

⁹⁵ En otras épocas el rock había denunciado la censura, la violencia y apostaba a la libertad sin abrazar banderas políticas. Esta postura les abrió el camino a los ataques de las agrupaciones argentinas de izquierda y derecha por entender que no ejercían compromiso alguno con el país.

⁹⁶ Si “Preso en mi ciudad” pone en evidencia la encrucijada en la que se encuentra el rock nacional a principios de los ochenta, “Vamos las Bandas” (publicada en *Un Baion para el Ojo Idiota*, 1987) plantea el consejo de la banda veterana hacia las bandas de peinados nuevos.

sugiere así que el rock se encuentra seducido por los estereotipos, la ostentación y las modas de la cultura oficial, y se opone a la condición misma de la cultura rock defendida en otros tiempos. El estereotipo se presenta como una categorización reducida a rasgos grotescos que carecen de peso, esencia, y reducen la realidad a una mera apariencia. Tanto es así que la primera y la segunda estrofa de “Música para pastillas” sirven para plasmar imágenes de trazo caricaturesco: “*Flacas gimnastas de América. Secas, austeras soviéticas. Muchachitas fatales en blancos zoquetes chinos. Son todas joyas, patricias de amor. La más hermosa niña del mundo puede dar sólo lo que tiene para dar*”⁹⁷. Por consiguiente, se ofrecen retratos fragmentarios de mujeres (“*flacas gimnastas de América, secas austeras soviéticas*”, “*patricias de amor*”) y en segunda instancia se aborda un estereotipo de belleza hueco y trivial. Los adjetivos aplicados a las mujeres son expuestos de un modo peyorativo y señalan cualidades estereotipadas (“*flacas*”, “*gimnastas*”, “*fatales*”) que ni siquiera distinguen identidades (“*de América*”, “*soviéticas*”). Asimismo, la expresión: “*son todas joyas, patricias de amor*” se instala como otro estereotipo, que frente a los gentilicios (“*de América*”, “*soviéticas*”, e incluso “*zoquetes chinos*”), introduce una alusión a elementos relacionados con ciertos mitos argentinos como el de las damas “patricias” y sus joyas donadas al ejército independentista del General José de San Martín en 1815.

A partir de la expresión: “*Música para pastillas (¡rápido!), y mucha cuchillería ¡Para, mi amor, esto está muy Shangai!*”, el discurso de la lírica sufre un corte abrupto que sirve para destacar la situación del rock de la época. Se observa así un escenario agresivo y “*Shangai*” -es decir, turbio, sucio y descontrolado (Guerrero, 2005: 112)-, que demuestra un brillo falso y sin verdadera luz (“*y mucha cuchillería*”). De este modo, el déictico espacial “*esto*” remarca los signos de ostentación y hasta de mercancía que constituyen a un rock completamente integrado al sistema y exportado a escala continental.

Por último, en la tercera estrofa se ironiza sobre la situación de los músicos de rock a partir del empleo de adjetivos despectivos: “*Rockeros bonitos, educaditos. Con grandes gastos, educaditos. Emboquen el tiro libre, que los buenos volvieron, y están*

⁹⁷ De acuerdo con esto, Alfredo Rosso señala que, por primera vez, “tópicos como los gimnasios y los alimentos dietéticos se vuelven temas de conversación habitual. El despliegue físico que decanta en fetiche sexual recorre “Música para pastillas”, un relato de pasiones cocinadas entre los últimos estertores de la Guerra Fría; gestas olímpicas donde “flacas gimnastas de América” compiten con “secas, austeras soviéticas”. Uno se imagina al protagonista del tema acariciando fantasías con esas calistenias adolescentes traídas hasta su dormitorio por la pantalla chica” (Rosso, 2007)

rodando cine de terror". Los rockeros son expuestos como músicos que se rigen por una concepción adocenada de la belleza y, a su vez, los adjetivos "rockeros", "bonitos" y "educaditos" funcionan como un lugar común en el rock de la democracia. El empleo del diminutivo peyorativo señala un raso indeseable de ciertas manifestaciones del rock y hasta se podría pensar que se habla de una domesticación, o de cierta pérdida del ingrediente contestatario del rock. En tanto, la expresión "educaditos" tiene un correlato con "Transas" de Charly García, en la cual, una voz aparece entre tantas y reclama: "él se cansó de andar haciendo apuestas y se puso a estudiar". En este enunciado, García se burlaba de aquellos que ponían en duda el desempeño del rock en un estado de difusión masiva y florecimiento del mercado discográfico. Muy por el contrario, tanto Los Redonditos como la voz de la lírica entienden como un sacrilegio los flirteos del rock con la industria cultural (y el pop).

Sumado a esto, es posible advertir que la primera persona de la lírica se posiciona como un sabio de la cultura rock que, hacia el final del discurso, propone una metáfora futbolística para desestabilizar el momento trivial del rock: "emboquen el tiro libre que los buenos volvieron, y están rodando cine de terror". De este modo, la modalidad imperativa ("emboquen el tiro libre") permite repensar el rock argentino de la democracia y, así, escapar de la estética que lo introduce dentro de un sistema asfixiante e implacable. Teniendo en cuenta este punto, se puede decir que Los Redondos plantean una visión del rock que reposa en una noción de autenticidad y actitud underground. Se ubican así en posiciones diferentes dentro del campo del rock y se oponen a las nuevas generaciones roqueras que no reivindican una propuesta auténtica y sin fines comerciales. Por ello mismo, Solari comenta: "Ser under no es una meta, sino una circunstancia (...) Ser under tiene que ver con momentos de presión donde el enunciado de lo que estás haciendo debe ser expuesto en esas condiciones subterráneas" (Berti, 1994).

Sin un estandarte de mi parte

Si se tiene en cuenta sólo el siglo XX, el mes de octubre representa un concepto temporal en el que se llevaron a cabo distintas revueltas populares históricas, como por ejemplo, la Revolución Rusa de 1917; la movilización peronista a Plaza de Mayo en 1945; o la revolución social venezolana de 1945, entre otras. En lo que refiere al rock argentino, fue Roque Narvaja el primero que se interesó por destacar la importancia de

este emblemático mes en su debut solista: *Octubre, mes de cambios* (1972). Esta obra, que se apartaba de la música complaciente y juvenil de La Joven Guardia (grupo del que emergió el músico), presentaba un cóctel de canciones de orientación rock-folk en el que sobresalían las reivindicaciones sociales⁹⁸. No obstante, en lo que concierne al rock internacional, cabe destacar la aparición del disco *October* (1981), de U2, puesto que permitió que la banda exhibiera su compromiso político y su solidaridad con los conflictos sociales y religiosos particulares de su Irlanda natal.

Como se observa, Los Redondos también le rindieron tributo al emblemático mes en su disco *Oktubre*, un álbum que, según Sergio Pujol, presenta una profunda coherencia con el pensamiento de la banda y su particular visión de la contracultura rock:

Tenía oscuridad ese disco, pero tampoco era la oscuridad que uno podía escuchar en Joy Division. A mí se sonaba al rock norteamericano como Jefferson Airplane, Grateful Dead, Frank Zappa (...) En Los Redondos hay una información que viene de la contracultura, de los hipsters, de la generación beat que tiene que ver con la edad. El hermano de Skay Beilinson estuvo en Woodstock, habrán leído a Marcuse y a Heidegger, tienen otra formación. Hacen rock porque les gusta, pero el rock es una estrategia también para llegar con determinadas ideas al público. La clave de su éxito es la originalidad. Ellos se formaron escuchando rock anglosajón, se escuchaba rock argentino porque iban a recitales, se comparaban discos, pero había poca producción y difusión. Entonces el modelo era ese.⁹⁹

En este álbum, el mes de octubre se erige como símbolo de un período representativo, aglutinador de revoluciones y manifestaciones sociales a escala mundial. En este sentido, Solari subraya la importancia del momento histórico-social en el que se enmarcó la publicación del segundo disco de la banda¹⁰⁰:

En este mismo momento hay lugares en el planeta donde se llevan a cabo distintas luchas que pueden ser por el poder o porque hay humillaciones e injusticias sucediendo. Y en esas agitaciones sociales difícilmente se pueda distinguir una ideología que unifique

⁹⁸ “Y es octubre que manda en la calle, son los cambios que deben llegar”. Fragmento de la canción “Octubre, mes de cambios” de Roque Narvaja (1972).

⁹⁹ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

¹⁰⁰ Tanto la exaltación de los colores rojos que presentan los dibujos de la portada como el uso de la letra B invertida (al igual que en la gramática rusa) permiten vincular a *Oktubre* con una estética comunista. Al respecto, vale decir que este aspecto de la portada fue repudiado por ciertos sectores de la derecha que intentaban desestabilizar la gestión de Raúl Alfonsín. De hecho, el periodista Miguel de Renzis pidió que *Oktubre* se retirara de circulación y señaló que el disco “significaba la infiltración comunista soterrada del comunismo soviético en la juventud argentina a partir de la maquillada inocencia y candidez del rock and roll” (Morán y Ramos, 2009)

criterios en una etiqueta (...) ¡Sin un estandarte de mi parte, te prefiero reclamando ante las injusticias! ¡Entonces mandemos los colores negros, rojos y Octubre, mes de revoluciones! (Fernández Bitar, 2006: 44)

Desde un principio, la lírica de “Fuegos de Octubre” enarbola una premisa general: volver a octubre, sentirse revolucionario y emplear una actitud crítica. El discurso, articulado de un modo sintético y conciso, parece sentar las bases de una estética casi panfletaria, y de manifiesto vanguardista. A partir de ello, el camino trazado por la cultura rock parece ser el camino que permite el denominado “*regreso a octubre*”. Por consiguiente, Solari sostiene: “No somos muy amigos de dogmas (...) no creo en las ideologías santas y todo eso (...) Me encantaría saltar por encima de los decorados del rock, pero sucede que uno está nutrido de todas las informaciones que le dio la cultura del rock” (Guerrero, 1994: 83). Sobre este mismo punto, Pujol señala que Los Redondos no adscriben a la revolución bolchevique por más que aparezca en la tapa de Octubre, ni tampoco son intelectuales orgánicos, ni tienen militancia en el Partido Comunista o en el Trotskismo. Sino que enarbolan la bandera de la contracultura como modo de vida:

Si vos escuchás al Indio Solari no habla como un tipo formado en la izquierda; viene de la contracultura (...) Los Redondos era una banda que de ningún modo podía disgustar a alguien de izquierda salvo que fuera muy dogmático, y ya en los principios en los ochenta no había mucho dogmatismo. No había caído el muro de Berlín, pero la dictadura había producido una especie de frente popular tácito y debido a ello, gente que tenía posiciones diferentes que habían confrontado en la primera mitad de los setenta, habían suspendido esas diferencias porque se enfrentaban con el enemigo común que era la dictadura. En los ochenta había un nuevo contrato social, en el cual mucha gente achicó sus diferencias en pos de la democracia, una palabra completamente devaluada en los principios de los setenta (...) Si queremos analizar a que corriente política adscriben, yo los ubico dentro del anarquismo, y para los anarquistas, el estado siempre es el enemigo¹⁰¹.

Por lo tanto, es posible pensar que el hablante que predomina en “Fuegos de octubre” toma como punto de referencia los actos revolucionarios de octubre con el propósito de no olvidar la lucha y los gritos de libertad. En este sentido, la contracultura (rock) sirve de vehículo para plantear prácticas y estilos de provocación que se diferencian de la cultura oficial: “*De regreso a Octubre (Desde Octubre). Sin un estandarte de mi*

¹⁰¹ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

parte...Te prefiero... igual, internacional". "Fuegos de octubre" se establece así como la carta de presentación de una banda de rock que supo abrazar la estética y los mecanismos de una cultura alternativa como la del rock. Se propone también una idea de regreso a un determinado lugar desde ese mismo lugar. De hecho, los lexemas "Regreso" y "Desde" se vinculan y, a su vez, marcan un contrasentido: se propone un desplazamiento metafórico que toma como punto de partida y de llegada un único destino: la actitud rockera. Esta cualidad, que busca subvertir el orden establecido y no ofrece localizaciones específicas, propone además un motivo internacionalista: la total expansión de la cultura rock ("*Te prefiero igual...Internacional*"). Solari lo sintetiza de este modo:

Los Redonditos, de alguna manera, agrupan a un conjunto de rockers. Gente que es producto de la Cultura Rock... De una cultura que tenía ciertos logros, pero cuya máxima ambición fue la de una Nueva Cultura. No una raspadita en el esmalte de la democracia. No un cambio de modelos. O un cambio de personajes en el escenario del poder. Después de todo, la Cultura Rock fue mucho más ambiciosa que las tradicionales ideologías políticas. Todavía no se pueden materializar ese sentimiento, porque es una cultura que está en ciernes¹⁰²

Por consiguiente, en la lírica existe una primera persona que se revela ante una segunda y que expone sus actitudes revolucionarias, moviéndose de manera ambigua entre los postulados rockeros y la estética bolchevique. Este campo semántico es prácticamente ineludible, puesto que existen referencias deliberadamente intencionales que lejos de ser una simple elección proponen connotaciones o vinculaciones polifónicas ("*Octubre*", "*estandarte*" e "*Internacional*"). Esta última, incluso, alude al nombre que reciben las organizaciones de los partidos obreros comunistas del mundo y, también, se relaciona con el título del himno nacional del pueblo soviético ("*La Internacional Socialista*"). Asimismo, "*octubre*" no solamente podría hacer alusión al mes de la revolución bolchevique de 1917, sino también a la película del mismo nombre dirigida por Sergei Eisenstein y publicada en 1927, como conmemoración del aniversario décimo de la gesta revolucionaria.

¹⁰²Fragmento de la entrevista al Indio Solari, emitida en el programa radial "Submarino Amarillo", conducido por Tom Lupo (1987)

Canciones de amor con sacarina (Sacate el mocasín)

Nuestra música es dietética. Hace adelgazar. Pero ante cualquier duda consulte a su médico. Tratamos de mantener los cuerpos sanos y las mentes desaceleradas ¿Cuál es la fórmula mágica? La vuelta al baile.

Gustavo Cerati (Cicalese y Nogueira, 1998: 140)

Nadie nos bancaba en ese tiempo salvo los Virus (...) Lo nuestro era una intención de darle un sentido positivo a las cosas, desestructurar, salir a bailar. ¿Cuántas cosas cambiaron por eso? La gente tenía un concepto de rock...eso no permitía que la gente se pudiera expresar. Para mí los músicos debían bailar sobre el escenario. Y no tener prejuicios con eso. Fue un poco nuestra propuesta

Gustavo Cerati (Ramos y Lejbowicz, 1991: 76-77)

Soda Stereo y Los Redondos representaron una dicotomía importante dentro de la historia del rock nacional, ambos son los que mejor ejemplificaron la relación tirante entre el pop y el rock en el interior del movimiento. Si bien el juego de oposiciones es un lugar común en el rock argentino¹⁰³, la dicotomía entre Soda y Los Redondos fue y será la más emblemática por sus características masivas y sus pretensiones estéticas: mientras que Los Redondos reivindicaban la cultura rock como un cometido experimental y marginal, Soda Stereo se mostraba más proclive a la liberación del cuerpo como estilo contracultural.

Soda Stereo se gestó a principios de 1983 en el marco del legendario underground porteño post-Malvinas y previo a la apertura democrática¹⁰⁴. Los atributos principales de la banda se encontraban focalizados en su sonido (particularmente acorde a las corrientes musicales new wave) y sus letras esquivas, más cercanas a una ironía inquieta que a la crítica social despiadada. Por estas características, la escena tradicional del rock argentino los veía como una banda diferente, muy despegada de los

¹⁰³ Las antinomias más populares del rock argentino incluyen a Almendra-Manal, Pappo's Blues-Sui Generis y Seru Giran-Riff, entre otras.

¹⁰⁴ Recintos como el "Bar Einstein", "Zero Bar", "La Esquina del Sol" o el "Stud Free Pub" supieron amparar a artistas tan disímiles como Sumo, Viudas e Hijas del Rock and Roll, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota o Soda Stereo, entre otros. Al respecto, Alfredo Rosso señala que estos suburbios le dieron cauce a una generación que ya no pretendía cambiar el mundo ni predicar las bondades del amor y la paz, sino que tenían otros propósitos: "La liturgia de los 80 estaba hecha de hedonismo, con un toque de melancolía; y el sexo y las drogas ya no eran el tabú de una década antes" (Rosso, 1999: 40).

trabajos artísticos que presentaban las bandas de los sesenta y setenta¹⁰⁵. Soda Stereo se manifestaba como un grupo que seguía la línea estética de Virus, pero con un agravante para los demás músicos: la llevaba al extremo y se ufanaba de su uso comercial. El trío no sólo era resistido por los históricos del rock, sino también por grupos contemporáneos como Sumo, que se constituía como una agrupación auto-identificada “con lo marginal, arrabalero y contestatario” (Revista Colosos del Rock Nacional, 1998: 14). De hecho, la música y las letras de Soda Stereo eran etiquetadas de superficiales y complacientes, y sus integrantes calificados como “chicos obsesivamente camaleónicos que recurren a un constante cambio de imagen, cambian de vestuario, cambian de peinado...” y ‘cantan canciones que parecen una burla a sí mismos’” (Díaz, 1998: 192)

“Dietético” es la lírica que mejor representa a Soda Stereo y su oscilante relación con la provocación y el desafío, puesto que tanto el sujeto empírico (Soda Stereo), el locutor, como los enunciadores, se involucran en una misma idea. Esto se percibe por la puja que se delinea entre los objetivos artísticos de la banda y las banderas de compromiso y protesta que habían enarbolado los rockeros de los setenta. Las voces que integran esta letra retoman las críticas, las hacen propias y las exponen. En consecuencia, la estrategia consiste en apoderarse del nombre, asumirlo y transformarlo en identidad con el objeto de desarmar a la crítica. Asimismo, los calificativos de “light”, “plásticos” y/o “superficiales” son adoptados y sintetizados bajo el mote “Dietético”. Al respecto, Sergio Marchi señala:

A Soda se le desconfiaba y ellos se cagaban de risa de eso con ‘Dietético’. Obviamente, los rockeros más ultras los miraban con desconfianza, pero su música tenía absolutamente que ver con la época, con lo que se estaba haciendo y estaba sonando. Ellos además eran muy frescos y sus canciones pegaban de inmediato¹⁰⁶

“Dietético” presenta la voz de tres enunciadores, y es una de las pocas letras en la que el hablante predominante se expresa en primera persona del plural. No obstante, emplea un nosotros exclusivo que sirve para englobar a un conjunto determinado de personas.

¹⁰⁵ Por aquellos tiempos, Charly García se encontraba produciendo *Clic Modernos*, Luis Alberto Spinetta continuaba transitando el camino del jazz rock con Jade y la trova rosarina (Baglietto y compañía) acumulaba éxito con una postura setentista, y estética de protesta. En tanto, los artistas que habían sufrido el exilio durante el régimen militar volvían al país con propuestas más serias que no estaban dirigidas a la creciente juventud (Miguel Cantilo, Litto Nebbia y Emilio del Guercio, entre otros).

¹⁰⁶ Sergio Marchi, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2010.

Su uso no busca unir, sino diferenciarse y marcar distancia: “*Somos un conjunto dietético, tiramos una onda dietética. Canciones de amor con sacarina, con menos de una caloría*”. A partir de ello la continua reiteración de la metáfora “dietético” conduce a un efecto de hipérbole y a un juego con imágenes de una estética que privilegia el baile y la diversión. Este complejo trabajo polifónico involucra ironías, alusiones a publicidades y modas de la época (“*con menos de una caloría*”, “*descremadas*”, “*sacude tu cuerpo libre*”, “*gimnasia jazz*”). Tanto es así que las expresiones “*buscando el paraíso estético*”, “*nuevas mentes descremadas*” o “*consume que no hay peligro*” exponen una idea que alude a la novedad, la preocupación por la imagen y la superficialidad como principios inspiradores de la vida. De esta manera, se busca afirmar como identidad los aspectos que acicatean la irascibilidad de los críticos (“*somos un conjunto dietético*”), del mismo modo, la lírica también sufre un desplazamiento que es interesante remarcar, puesto que de una suerte de situación publicitaria recargada se pasa a una obsesión por la dieta y la imagen corporal: “*Te quiero, pero estás tan gorda, Presiento que no sos moderna*”.

A partir de esta última expresión se hace presente la voz de un segundo enunciador que ratifica la idea principal del primer punto de vista y presenta un diálogo irónico en el que lo moderno se muestra como eje de las relaciones personales. La provocación planteada por los dos primeros enunciadores es subrayada por una tercera voz que, como se dijo en el Capítulo I, parece ubicarse en una situación de enunciación distinta y, además, plantea interpretaciones ambiguas (“*¡El régimen se acabó, se acabó! ¡El régimen se acabó, se acabó!*”). Se juega polifónicamente, y de una manera irreverente, con distintos significados de la palabra “régimen”, entendido como dieta y como sinónimo de dictadura.

No obstante, es posible proponer una tercera lectura del concepto “régimen”, comprendido sutilmente como el conservadurismo menor y solapado del propio rock. Es decir que se entiende como parte de un régimen a todas las críticas que diseñan una idea estructurada dentro del rock, postulan pasos a seguir dentro del movimiento y aprueban o desaprueban propuestas estéticas. Esta interpretación se vincula con la pregunta que arroja el locutor en “Te hacen falta vitaminas”: “*Depresiones, confusiones ¿hasta cuándo seguirán esas canciones?*” y que puede verse como una toma de posición de la banda acerca del rock (la diversión, el movimiento y el baile opuestas a las “*depresiones y confusiones*”). Este pequeño pasaje de “Te hacen falta vitaminas” se vincula con “No me dejan Salir”, una lírica que, también podría ser interpretada en

relación con los cuestionamientos a determinadas manifestaciones del rock. Por un lado, el yo emplea la primera persona para reflexionar sobre esta cuestión (“no puedo parir”, “no puedo crear”, “no puedo largar”, “no puedo calmar”, “no puedo vivir”), y por otro, se dirige hacia una segunda que propone una idea de complicidad y apertura social: “Te das cuenta, sacate el mocasín”. En este caso, el hablante plantea la necesidad de una estética propia, que se diferencia de las maneras anteriores y de los propios modos artísticos utilizados por García durante la década del setenta. Esto tiene una vinculación directa con la complejidad de hacer música rock en los diferentes contextos del país, tanto dictatoriales como democráticos. Por ello mismo, García señalaba:

No nos podemos olvidar que venimos de atravesar una etapa muy dura, donde los músicos tuvimos que forzar al máximo nuestra inteligencia para hacer temas que no fueran censurados, pero que a la vez no fueran censurados, pero que a la vez no fueran comerciales y que a la vez fueran comprometidos, y que a la vez, y a la vez, y a la vez... Pareciera que el músico es un tipo que está más allá de todos los problemas y no es así (Revista La García, 2001: 30)

Un diálogo en el naufragio

Naufragar no es ya un proyecto utópico de un personaje individual (aunque el rock siempre lo haga colectivo) sino el modo de estar en el presente en un mundo casi opuesto al de “La balsa”. El mundo del personaje –solo y abandonado- de “La balsa” era indiferente, el de “Canción para naufragios” es el dado por “bombas de aquí para allá”, un mundo agresivo que hace que naufrago se perciba más como aquél que va a la deriva (toda la sociedad, pareciera) que como proyecto transformador (Kozak, 1990).

El concepto del naufragio es muy propio del rock argentino, y, de hecho, es la piedra fundamental del movimiento. Por ello mismo, la investigadora Claudia Kozak traza una trama cronológica que parte de “La balsa” (Los Gatos, 1967), continúa en “Cantata de puentes amarillos” (Pescado Rabioso, 1973), se acentúa en “Peluca telefónica” (García, Spinetta, Aznar, 1982) y concluye en “Canción para naufragios” (Los Redondos). Mientras que en “La balsa” se define al rock por el naufragio y la proyección de futuro (“Estoy muy solo y triste acá, en este mundo abandonado”); en “Cantata de puentes amarillos” se desconfía de la idea del naufragio (“Y en el mar naufragó, una balsa que nunca zarpó”); y en “Peluca telefónica” se parodia y se banaliza el origen del movimiento (“Estoy viviendo aquí en este mundo abandonado/-¿Te alcanza la renta?/-

No, ¿a quién?). Sin embargo, “Canción para naufragios” funciona como un puente comunicativo que altera los contextos históricos y que le brinda una nueva respuesta a “La balsa”: “*Ya no estás solo, estamos todos en naufragar*”. En este caso, Kozak señala que la idea del naufragio no es negada, sino que se la retoma con un cambio de sentido:

El mundo del personaje –solo y abandonado- de “La balsa” era indiferente, el de “Canción para naufragios” es el dado por “bombas de aquí para allá” (...) De tal manera, tanto la negación total como el cambio de sentido dan otra versión de la historia que contaban “La balsa” y los relatos de origen: o el rock no puede ser pensado en absoluto con el término-definición de naufragio, o el naufragio es otra cosa. En ambos casos, entonces, el rock no se define por el origen sino por la re-vuelta contra el origen (Kozak, 1990).

“Canción para naufragios”, por lo tanto, alude a una realidad que resulta ser incierta: la idea de un cataclismo global y una situación que se presenta sin salida. No obstante, ¿cuál es la causante del naufragio? En principio, la lírica parece proponer una idea de debacle final, un momento hipotético en el que el mundo se cae a pedazos y el futuro se vuelve más problemático y peligroso. En este sentido, se puede pensar que los interrogantes principales del discurso aluden al presente y al futuro de la cultura rock del país: ¿Qué lugar tiene el rock en esta época? ¿Cuánto cambiaron las condiciones de contexto? ¿Cómo se aplica ese cataclismo en el rock argentino? De este modo, el diálogo con los propios orígenes se propone como una salida discursiva (e inquieta) que se deposita dentro del mismo cerrojo del movimiento.

El hecho de tomar la imagen del naufragio o del “naufragar” y resignificarla a partir de la recuperación de las asociaciones más literales (y pesimistas), se presenta como una respuesta a las composiciones anteriores que han trazado los recorridos del rock nacional, privilegiando así los aspectos oscuros y amenazantes, y dejando de lado las connotaciones de liberación que tenía como marca fundante. Naufragar puede aludir a la liberación y a la ruptura del *status quo* a partir de un deseo individual de libertad (“*con mi balsa yo me iré a naufragar*”) o puede significar, como sucede en la letra de Los Redondos, el fin sin alternativas del que nadie puede salvarse (“*estamos todos en naufragar*”).

En efecto, a partir de los enunciados declarativos, “Canción para naufragios” manifiesta una postura pesimista y apocalíptica, que puede ser interpretada también como una respuesta a la actitud “pop”, a la invitación al baile o a la propuesta estética

de lo “Dietético” defendida por Soda Stereo. Mientras Soda sostiene “*Somos un conjunto dietético*” con un uso del nosotros que busca subrayar una marca de identidad de la banda, Los Redondos emplean el “nosotros” para disolver cualquier marca de identidad en el naufragio (“*Estamos todos en naufragar*”). Esta hipótesis, que postula un intercambio de bombas, se presenta aterradora y evidencia un campo semántico que se vincula con los conflictos bélicos: “*rayos de aquí para allá*”, “*bombas de aquí para allá*”, “*Estamos todos en naufragar*”). De acuerdo con esto, el yo de la lírica señala una situación devastadora en la que el mundo se derrumba sin más: “*Es tan chiflado y obnubilado que puede ser... Tan caprichoso y novedoso que puede ser... Bombas de aquí para allá*”. De hecho, el hablante desecha espantado la realidad que está viviendo (“*Puede ser, es... irreal*”) e, irónicamente, se burla de la destrucción: “*Rayos de aquí para allá. Que linda calma, tan*”¹⁰⁷. Mientras que en “Un misil en mi placard”, el misil y el placard simbolizan la amenaza de la dictadura o cualquier otra forma de represión en las prácticas más íntimas de las personas, se puede pensar que esta lírica emplea las palabras “*bombas*” y “*rayos*” para exponer el escenario destructivo en el que se encuentra el rock. El cataclismo, de este modo, se ofrece como una metáfora para hablar de la propia realidad del país, de la vida cotidiana y de las situaciones contemporáneas de los propios rockeros.

¹⁰⁷ En este sentido, la periodista Gloria Guerrero afirma que “Canción para Naufragios” está muy influenciada por la trama de la película “El Sacrificio” de Andrei Tarkovsky y estrenada a principios de 1986. El film presenta una visión apocalíptica del mundo en el que se suceden situaciones de temblores, aterradores sonidos de fondo; y el nefasto comienzo de una guerra. De esta manera, se puede interpretar que la lírica engloba deliberadamente la historia pionera del rock hacia finales de la década del sesenta, con sus intenciones de escapar hacia la locura y la posibilidad de un cataclismo devastador y capaz de arrasar con toda la población humana en la segunda mitad de los ochenta. Siguiendo los lineamientos planteados por Guerrero, la frase “*son seis minutos y nuestra mami va a contestar*” refiere a la velocidad de tiempo que tardaba un misil ruso en llegar a Estados Unidos cruzando la tierra por el lugar más rápido: el polo norte. A su vez, Guerrero señala que se puede pensar que el yo emplea el uso del nosotros inclusivo (“*nuestra mami*”) para trazar un paralelismo entre lo que simboliza una madre y el factor de poder que presentan URSS

¿Hasta cuando seguirán esas canciones?

Sí, loco, es un mocasín el rock argentino. Yo creo que el artista para crear, debe vivir al filo, en una especie de riesgo y aventura, como si estuviera siempre resbalando sobre vidrio o hielo... ¿Quién se arriesga así? Quince hijos, te tomás la botella de Termidor, te mirás todo en la televisión y te ponés a pensar unos temas porque tenés que grabar un disco, ése es el rock argentino.

Charly García (Symms, 1983)

En “Dos Cero Uno (Transas)” se observa el giro estético que se llevó a cabo dentro del rock argentino de la democracia, a partir del cual, la transa se forjó como una palabra clave, y el rock pasó de ser un vehículo de expresión marginal a ser una pieza más de la industria cultural. En este sentido, la letra se libera de ciertos prejuicios y se burla de las críticas estigmatizantes. Las voces de los distintos enunciadores toman con menos intensidad los postulados típicos de la cultura rock y, de alguna manera, se percibe una predisposición al cambio. Los puntos de vista dialogan entre sí y se contradicen, no obstante, permiten que prevalezca la idea de destacar al rockero como un ser que, pese a los contextos, no podrá “*dejar de protestar*”. En este sentido, la protesta se muestra indemne y adquiere otros lenguajes u otros puntos de identificación. En contraste con ello, Los Redondos desestiman esta última idea y piensan el rock como una misión que no debe sufrir los límites y los condicionamientos del sistema. Por ello, en “Preso en mi ciudad” se entiende al pop como una forma musical y expresiva que vacía de contenido al rock y lo liga a los negocios del sistema. Asimismo, el rock tampoco parece condecir con el clima democrático que vive el país y se muestra “*atrapado en libertad*”. “Música para pastillas”, continúa esta última tendencia y delimita el lugar del rock en la democracia: se lo muestra embelesado con las formas del pop, complacido por la apariencia, los modelos de producción y las modas de la cultura oficial. Se insinúa así que los rockeros fomentan la cultura rock de un modo llamativo: utilizan la belleza como modo de comunicación y se muestran educados ante el sistema (“*educaditos*”). Por consiguiente, Los Redonditos se inscriben dentro de una manifiesta contracultura, que toma al rock como una estrategia para reflexionar y enfrentarse a las premisas de la industria cultural. Por ello, “Fuegos de Octubre” propone un desplazamiento simbólico que toma como punto de partida y de llegada a la actitud rockera (“*De regreso a octubre (desde octubre)*”), y se presenta como el manifiesto de un grupo de rock alternativo y contracultural, que toma carriles diferentes a los de la mayoría de las bandas del rock nacional: mantienen una

producción independiente, no conceden entrevistas a los grandes medios y realizan sus conciertos esporádicamente. “Canción para naufragios”, por su parte, alude a una realidad apocalíptica que constituye un diálogo con los propios orígenes del rock argentino: se ponen en cuestión los distintos sentidos y simbolismos que tuvo movimiento a lo largo de los años, desde que se inició como un movimiento contracultural hasta que se convirtió en una pieza fundamental de la industria cultural.

En “Dietético”, sin embargo, se percibe la puja existente entre la nueva camada “rock-pop” y los tradicionalistas del rock (“*Somos un conjunto dietético, tiramos una onda dietética. Canciones de amor con sacarina...*”). En este sentido, la estrategia de Soda Stereo pasa por asumir los moteos descalificativos que le endilgan los otros grupos con el propósito de desarmar la crítica y los ataques¹⁰⁸. Se apoderan así de los adjetivos insultantes de los conservadores del rock y se autodenominan “complacientes”, “light”, “plásticos”, “frívolos”, “comerciales” o “posmodernos”.

En contraste con lo que puede pensarse, Sergio Pujol cree que las canciones de Soda Stereo en particular plantean una mirada crítica contra la posmodernidad y no a favor, como muchos críticos plantearon (y plantean):

En “Jet Set” o en “Dietético”. Lo que hace Cerati es tomar nota de esos cambios, pero no promueve esas transformaciones, no las publicita en sus canciones. Es cierto que el grupo aprovecha el nuevo status que tiene la cultura rock y el rock-pop en la sociedad de consumo. Van a salir en la televisión, y las campañas que se la daban a los discos eran impresionantes, insólitas para lo que era un rockero, ni Charly García con su concierto en Ferro se promocionaba como se promocionaba Soda. Pero si uno de detiene en las canciones, él (Cerati) toma las enseñanzas de Andy Warhol y del pop donde hay un plus de ironía sobre la sociedad de consumo, y esa ironía es lo que marca la diferencia con otros productos de la época que podía ser el pop en general (...) Uno no puede decir que esas canciones sean complacientes o promuevan un estilo de vida no comprometida, es cierto que no hay un proyecto de transformación colectivo, pero tampoco lo había en la sociedad en ese momento¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Esto último también se vincula con “Te hacen falta vitaminas”, una canción que resignifica la diversión, el entretenimiento y la disposición al baile frente a las “depresiones y confusiones ¿hasta cuándo seguirán esas canciones?”. Teniendo en cuenta este aspecto, lo expuesto en “No me dejan Salir” podría ser interpretado como una reflexión sobre las cuestiones del rock, puesto que se exhibe la necesidad de una estética propia, que se diferencia de expresiones anteriores y que expone la complejidad de innovar (comercial y artísticamente) dentro de la cultura rock: “no puedo parir”, “no puedo crear”, “no puedo largar”, “no puedo calmar”, “no puedo vivir”, “Te das cuenta, sacate el mocasín”.

¹⁰⁹ Sergio Pujol, Entrevista realizada especialmente para la tesis, 2011.

Capítulo VI

Conclusión

(Final) Caja negra

Las letras analizadas para este trabajo manifiestan el surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo durante la llamada “primavera democrática”. Constituyen modos de representar la vida y, a su vez, ponen en juego relaciones sociales, inquietudes y sensaciones de creer, sentir y vivir tanto en dictadura como en democracia. De acuerdo con ello, se entiende que las letras de rock son discursos que presentan características en su enunciación y connotación, cuyo análisis permite un acercamiento interpretativo de gran riqueza.

Desde el plano del contenido, las líricas analizadas en este trabajo tematizan la libertad e intentan precisar una situación de nuevo tiempo que se vivencia a partir del tránsito del terror dictatorial al efectivo estado de derecho. Por ello, a partir de la articulación de capítulos, intentamos dar cuenta de los desafíos, logros y complicaciones de la vida en los tres primeros años de la recuperada democracia (1983-1986). Los discursos que integran los discos *Clics Modernos*, *Soda Stereo*, *Locura* y *Oktubre* dan cuenta de una realidad de época que advierte una noción de transformación en distintos niveles. Mientras que Charly García, Virus y Soda Stereo se exhiben como los máximos exponentes de la liberación individual, el desprejuicio y la estética posmoderna, Los Redondos muestran una postura contraria, vinculada a una contracultura aclamada en los ‘60/’70, desligada de toda identificación pop e industrial de mercado.

Los lenguajes empleados por estos artistas no se presentan de un modo lineal o transparente, ni facilitan interpretaciones unidireccionales, sino que utilizan un estilo más críptico y ambiguo. En consecuencia, las letras exhiben huellas del contexto en el que fueron creadas y, asimismo, contribuyen a transformarlo o a ponerlo en crisis. A través de distintas estrategias discursivas y recursos retóricos, describen, relatan, critican (frontalmente o desde la ironía) y argumentan sobre situaciones y problemáticas de la época. En este sentido, la detección y el análisis de rasgos polifónicos, especialmente intertextuales, han sido las herramientas más interesantes para la comprensión de las mismas. Así hemos podido encontrar alusiones y referencias a textos y tópicos literarios (“El retrato de Dorian Gray”, “1984”, “Ulises”, el “carpe

diem”), refranes y versículos bíblicos (“No soy un extraño”), programas de televisión (“El Increíble Hulk”), películas (“Motor Psycho”, “Lelouch”) géneros musicales (a través de isotopías propias del bolero o del tango) y diálogos con la propia historia del rock argentino (“Transas”, “Canción para naufragios”). De este modo, se advierte cómo las manifestaciones de la cultura (y en este caso una manifestación de la cultura popular, como es el rock) se nutren de una gran corriente discursiva al mismo tiempo que la resignifican y la transforman.

A grandes rasgos, podemos decir que las letras buscan avivar, excitar y conservar el estado de ánimo de los jóvenes y la sociedad en general, aún en contextos diferentes de la primavera democrática (“Bancate ese defecto”, “El tiempo es dinero”, “Te hacen falta vitaminas”, “Ya nadie va a escuchar tu remera”). Las piezas discursivas se constituyen a partir de nociones de ambigüedad que permiten distintos niveles de interpretación e intentan bajar la intensidad de los consejos, reproches y llamamientos que se pueden hacer desde las canciones. Esto se puede observar, por ejemplo, en las líricas que entrecruzan las cuestiones psicológicas de la sociedad con la intimidad sexual (“Un misil en mi placard”, “Nos siguen pegando abajo”), los aspectos eróticos de la vida con los usos de drogas y estimulantes (“Afrdisiacos”, “Pronta entrega”, “Destino circular”, “Lugares comunes” y “Semen Up”) o en la vinculación que se establece entre la estética comunista y la contracultura rock (“Fuegos de Octubre”, “Música para pastillas”).

Asimismo, es necesario destacar la presencia de distintos enunciadores o puntos de vista que se ponen en juego en las canciones. La pluralidad de voces permite poner en cuestión distintas perspectivas sobre un mismo hecho o acontecimiento. En algunos casos, el empleo de las voces fragmentarias proponen un marcado rechazo de la represión (“Nos siguen pegando abajo”); al mismo tiempo que posibilitan un planteamiento irónico, crítico y ambiguo del propio rock nacional (“Transas”, “Preso en mi ciudad”, “Música para pastillas” y “Dietético”), del imperturbable carácter veloz del tiempo (“Ni un segundo”) y de la penetración de la televisión en la sociedad (“¿Por qué no puedo ser del Jet Set?”, “Sobredosis de TV”).

Las líricas también exponen los propios códigos, diálogos y conflictos que se plantearon en el interior del movimiento durante el inicio de la recuperada democracia. En este sentido, se dialoga con los orígenes del movimiento y se pone en cuestión la

práctica y la existencia del rock argentino en un estado de libertad. Se observan así las críticas y las defensas estéticas que propusieron los exponentes seleccionados para esta tesis: Charly García ironiza con su propia historia, Soda Stereo y Virus se apropian de los mote estigmatizantes, y Los Redondos repelen toda idea mercantilista vinculada a la industria cultural.

En lo se que refiere a la televisión, las letras constituyen la imagen de un espectador pasivo y alienado que no ofrece resistencia frente a los avatares del mundo del espectáculo. Esta cuestión, posiblemente, es una de las pocas vetas contraculturales de los '60/'70 que encuentra un punto de unión con la década rupturista de los '80. La televisión, más cercana y al alcance de gran parte de la sociedad, es expuesta ambiguamente como un instrumento publicitario que seduce, aliena y evade. No obstante, las estrategias para criticar a la TV son disímiles: mientras García, Soda y Virus plantean una mirada crítica, pero con dejos de complacencia, Los Redondos la identifican con un régimen totalitario y opresor ("Divina TV Führer"). A pesar de ello, en la cuestión de la temporalidad y el avasallamiento posmoderno, las líricas exponen cierta semejanza, puesto que reflexionan sobre el presente, la rapidez y la importancia de vivir el momento mismo de las experiencias personales. Precisamente, en Los Redondos se evidencia cierto inconformismo, en Virus y en Charly se vivencia cierta expectativa por lo que se vive, y en Soda se observa el sinsentido de las práctica cotidianas continuamente interrumpidas.

Pese a la novedad, las discrepancias y las pretensiones de las distintas bandas, las líricas analizadas perfilan una vinculación con los orígenes y con las marcas que se asocian al rock argentino pre-Malvinas. Por consiguiente, esto permite pensar que la incitación al baile, a la alegría y a la aparente frivolidad no simboliza un obstáculo para que el ideario rockero de protesta permanezca bajo otras formas, otros lenguajes u otros signos. De este modo, algunos enunciados se encuentran más expuestos y visibles, y otros se expresan a partir de figuras y simbolismos, como por ejemplo, en la resignificación del concepto de *libertad* y *cuerpo*.

Es posible advertir entonces que en estas letras se comienza a pensar en un modo de liberación que, en principio, busca sustraerse de ciertos mandatos sociales que la dictadura supo imponer y que, a su vez, estuvieron impregnados en la cultura argentina desde siempre. A diferencia de otras épocas en las que el rock argentino buscaba la

libertad trabajosamente a causa de las sucesivas dictaduras, en tiempos de transición democrática o de “primavera democrática” la libertad se liga con la búsqueda de identidad personal, en los modos de separarse de lo añejo y en la elección del ser. El “otro” del cual hay que diferenciarse responde, posiblemente, a una visión gregaria del rock, dado que la libertad se piensa de acuerdo con lo que se pretende ser en la vida. Se exhiben así distintas formas de concebir la libertad: se habla de liberación en relación con la dictadura (“Nuevos trapos”, “Los dinosaurios”), se repelen los mandatos autoritarios del rock argentino (“No me dejan salir”, “Dietético”, “Te hacen falta vitaminas”); y del mismo sistema (“Divina TV Führer”, “Bancate ese defecto”, “El tiempo es dinero”), se reprocha lo políticamente correcto en un contexto democrático (“Fuegos de octubre”, “Preso en mi ciudad”, “Música para pastillas”) y se admiten las experiencias con las drogas (“Tomo lo que encuentro”, “Lugares comunes”).

Del mismo modo, la incorporación de propuestas “pop” de ciertas líricas se vinculan con una actitud de liberación que apunta no sólo a las mentes, sino también a los cuerpos. Se reivindica el placer y la vida a partir de la liberación sexual (“Una luna de miel en la mano”, “Sin disfraz”), y se exponen, por primera vez, distintas situaciones homosexuales y no convencionales en una Argentina pos-dictatorial (“No soy un extraño”, “Pecados para dos”, “Trátame suavemente”). Además de esto, se presentan prácticas distintivas de la cultura rock con el objeto de tematizar el erotismo y la particular idea del goce. En este caso, las líricas de Los Redondos y Virus proponen posturas que rozan ideas masoquistas (“Semen Up”, “Destino circular”), y extremas (no precisamente sexuales) como experiencias de vida (“Motor-psico”, “Jijiji”, “Lugares comunes”).

A fin de cuentas, creemos que estas líricas no escapan del contexto en el que fueron publicadas y por ello tratan de exponer experiencias renovadas que plantean los desafíos de vivir en democracia. Tanto Charly García como Soda Stereo, Virus y Los Redondos construyen una realidad y la hacen discurso para diferenciarse, rebelarse, prosperar, desafiar y, sobre todo, provocar. Porque esa es la esencia y la dialéctica del rock: aprehender los acontecimientos de la realidad y hacerlos canción, voz y palabras.

Consideraciones finales

Creemos que nuestro trabajo constituye una contribución a la reflexión sobre los discursos del rock argentino. A raíz de ello, pensamos que los aspectos que fueron advertidos en cada uno de los capítulos de esta tesis pueden trabajarse en futuras investigaciones de orientación académica. En este sentido nos atrevemos a creer que este trabajo sienta algunas bases para seguir pensando aspectos del rock argentino post dictatorial. Uno de esos aspectos es sin duda la concepción de la libertad que se plantea como una idea compleja que atraviesa todas las manifestaciones del rock, pero que adquiere en cada época una especificidad, puesto que no es lo mismo pensarla en la década del ochenta, que en la del noventa o luego de la crisis del 2001. Los artistas del rock argentino y sus líricas dan cuenta de ello y reconfiguran constantemente las formas de liberación individual y colectiva.

Si bien en nuestro caso estas cuestiones fueron trazadas con el objeto de desentramar discursos de la realidad social y, asimismo, establecer la relación entre las líricas seleccionadas y sus contextos, en futuras proyecciones se podría realizar un abordaje focalizado en, por ejemplo, los indicios de liberación sexual y disolución de tabúes que trajo consigo la reinstauración democrática. Esto es posible pensarlo a partir de las diferencias que existen en las líricas del rock post dictadura, respecto de las producciones rockeras realizadas entre 1966-1983, en las cuales se advierten las implicaciones de la censura, la autocensura y de los componentes sexistas y machistas. De acuerdo con esto último, también se presenta como un campo de estudio interesante el análisis de las alusiones a las cuestiones de género en las líricas del rock nacional desde 1983 hasta la fecha, tomando, como referencia los diversos periodos del nuevo estado de derecho que se abrió a partir de la asunción de Raúl Alfonsín.

Finalmente, queremos dejar en claro que el planteo analítico de esta tesis no es el único que se puede llevar a cabo para abordar las líricas de nuestro rock argentino, sino todo lo contrario. El tema implica un conjunto de decisiones, selecciones y caminos para trazar, investigar y reflexionar. En nuestro caso nos hemos preocupado por indagar las estrategias discursivas presentes en las letras de las canciones, para dar cuenta de una realidad nueva, desafiante y compleja vinculada directamente con la cuestión democrática. Por ello mismo, formamos parte de una apuesta de investigación que

pretende identificar y, sobre todo, comprender los mensajes contraculturales e intrépidos de una de las expresiones más importantes de la cultura argentina: el rock nacional.

Bibliografía

Abot, Marcos, Campolongo, Pablo y Suredan, María Jorgelina, *El Noticiero del rock. León Gieco y el imaginario social argentino*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, noviembre 2006. Tesis de grado.

Abrevaya Dios, Mariano y Armada, Martín, *Las flores blindadas*, en “Revista THC”, Año 5, N° 37, Buenos Aires, 2011.

Alabarces, Pablo, *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

Alabarces, Pablo, *Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*, Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review, 2008.

Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (Coord.), Paidós, *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, 2008.

Albornoz, César, *Rock and roll social*, en “Revista Pensamiento crítico”, N° 2, Chile, 2002.

Alcalá, Alejandra y Almaza, Natalia, *El rock nacional como documento histórico (1966-1989)*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Abril 2006. Tesis de Grado.

Allende, Isabela, *Cuentos, recetas y otros afrodisíacos*, Plaza y Janes Editores, Barcelona, 1997.

Altamirano, Carlos (Comp.), *Términos críticos de la sociología de la cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.

Angeli, Sergio, *El gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989)*, en Dobaño, Palmira y Lewowicz, Mariana (Comp.), “Cuatro Décadas de Historia Argentina”, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005.

Aulicino, Jorge, *Blanco, negro y gris*, en “Edición especial de la Revista Ñ, 25 años de democracia”, 2008.

Bataille, George, *El erotismo*, Buenos Aires, 1952.

Bazán, Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en Argentina*, Marea Editorial, Buenos Aires, 2005.

Beck, Ingrid y Marchetti, Pablo, “*Adonde me lleva la música*”, en “Revista La García”, Año 1, N° 30, Buenos Aires, 2000.

Bellesi, Diana, *Un cordero de mi estilo*, en Revista “ADN” del Diario La Nación, Buenos Aires, 2007.

Beltrán Fuentes, Roberto, *La ideología antiautoritaria del rock*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1989.

Benitez Serrano, Romualdo, *La televisión como transmisora de actitudes, valores y referentes ideológicos*, Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005.

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, España, 1997.

Berti, Eduardo, *Rockología, documentos de los '80*, Beas Ediciones, Buenos Aires, 1994.

Berti, Eduardo y Fernández Bitar, Marcelo, *Federico Moura: "Me interesan más los sueños que hablar mal de otros grupos"*, en "Revista Cantarock", Buenos Aires, 1987.

Berti, Eduardo, *Entrevista realizada para la tesis*, 2011.

Bleichmar, Silvia, *Psicoanálisis y Posmodernidad*, Revista "Zona Erógena", Año 1, N° 1 Buenos Aires, 1989.

Bonefeld, Werner, *Sobre el tiempo del trabajo abstracto*, en "Revista Herramienta", N° 44, Reino Unido, 2009.

Brenbilla, David, *El gusto y la cultura materializada en la posmodernidad*, XIII Jornadas de Investigadores en Comunicación: "Itinerarios de la comunicación ¿Una construcción posible?", San Luís, 2009.

Brunner, José Joaquín, *Medios, Modernidad y cultura*, en "Revista Telos N° 19, Madrid, 1989.

Butler, Judith, *El género en disputa*, Editorial Paidós, España, 2007.

Butler, Judith, *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo, *Las cosas del decir, manual de análisis del discurso*, Editorial Ariel, España, 1999.

Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Editorial Colihue, Buenos Aires, 1998.

Camún, Mariano y Forte, Gabriel, *Jóvenes, drogas, un estandarte de rock*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, noviembre 2005. Tesis de grado.

Castells, Manuel, *La era de la información*, Tomo 1. La sociedad Red. Alianza Editorial, Madrid, 1997.

Casullo, Nicolás (Comp.), *El debate Modernidad-Posmodernidad*, Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004.

Cermele, Patricio, *Yo no me caí del cielo, Redondos, medios y contracultura. Genealogía de una postura*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, abril 2006. Tesis de grado.

Ciapuscio, Guiomar, *Tipos textuales*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Cibeira, Juan Manuel, *Nuevas armonías* (Editorial), en “Revista Pelo”, Año 15, N° 245, Buenos Aires, 1985.

Cicalese, Rosa y Nogueira, Silvia, *La música argentina en los períodos 1982/85 y 1993/97. Una misma geografía, dos visiones del mundo*, en: “Treinta años de música joven”, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.

Conte, Sandra, *Leche y Cojones*, en “Revista Generación X”, N° 191, 1996.

Correa, Gabriel, *El rock argentino como generador de espacios de resistencia*, “Huellas”, Revista de Artes y Diseño, N° 2, 2002.

Costa, Malena, *La propuesta de Merleau Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica*, en “Revista A Parte Rei, España, 2006.

Curto, Daniel, Chirrioni, Luís, González, Horacio, Fernández Bitar, Marcelo, Panozzo, Marcelo, Pérez, Martín, Polimeni, Carlos y Reyes, Ángeles, *Los Redondos*, AC Editora, 1992.

D’Addario, Fernando y Rosso, Alfredo, *El premio mayor es la libertad*, en “Suplemento No de Página 12”, 1996.

D’Addario, Fernando, *El formidable envión del ’84*, en “Página 12, especial 25 años de democracia”, Buenos Aires, 2008.

Debates en la cultura argentina 2, 2005-2006, Ediciones Emecé, Buenos Aires, 2007.

De Garay Sánchez, Adrián, *El rock también es cultura*, Programa Institucional de Investigación en Comunicación y Prácticas Sociales. Dirección de Investigación y Posgrado. Universidad Iberoamericana, México, 1993.

De La Fuente García, *Polifonía e ideología: diferentes voces en la poesía Luis Cernuda*, en Matas, J., Martínez, J. E. y Trabado Cabado, J. M. (eds) *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda.*, Akal, Madrid, 2005

Delbueno, Horacio, *El rock nacional como herramienta contrahegemónica: cambiando lo amargo por miel y la gris ciudad por rosas*, XIII Jornadas de Investigadores en Comunicación: “Itinerarios de la comunicación ¿Una construcción posible?”, San Luí, 2009.

Del Bueno, Horacio, *Entrevista realizada para la tesis*, 2011.

Di Cione, Lisa, *El debut de Virus en el festival 'Prima Rock'. Conflicto en la escena musical a comienzos de los '80 en la Argentina*, ISMP SADE, 2006.

Díaz Larrañaga, Nancy (Comp.), *Temporalidades*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2006.

Díaz, Fernando, *Esteticonomía popular de mercado y libre expresión*, en: "Treinta años de música joven", Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998.

Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1984.

Einstein, Albert, *Mi credo humanista*, Editado por ElAleph.com, 2000.

Escohotado, Antonio, *Aprendiendo de las drogas, Usos y abusos, prejuicios y desafíos*, Editorial Espasa, España, 1995.

Fairclough, Norman y Wodak, Ruth, *Critical discourse análisis*, en Van Dijk, Teun, "Discourse Studies. A multidisciplinary introduction. Vol. 2, Discourse as social interaction", Sage, Londres, 1997.

Felli, Susana y Valentino, Alejandra, El lugar de la lingüística del discurso en la investigación en comunicación, en "Revista Trampas", N° 48, 2006.

Fernández Bitar, Marcelo, *De regreso a Octubre 1986-2006*, en Revista "La Mano", N° 28, 2006.

Ferrés Prats, *De la emoción por el consumo al consumo de las emociones. Televisión, consumo y emociones*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

Fonseca Hernández, Carlos y Quinteros Soto, María, Luisa, *La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas*, en "Revista Sociológica", Año 24, N° 69, México, 2009.

Fabregat, Eduardo, *Ninguna bala parará este tren*, en "Página 12, especial 25 años de democracia", Buenos Aires, 2008.

Franco, Marina, *El exilio: argentinos en Francia*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008.

García, David, *El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock*, en "Revista Nómadas", Bogotá, 2009.

García Negroni, María Marta (Coord.), *El arte de escribir en español, manual de corrección de estilo*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2006

Garrote, Valeria, *La estrategia de la alegría: la configuración queer en el underground de los 80*, Rutgers University, 2006.

- Giberti, Eva, *Hijos del rock*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1999.
- Grinberg, Miguel, *Cómo vino la Mano*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2008.
- Guerrero, Gloria, *La Historia del Palo*, Editorial La Urraca, Buenos Aires, 1995.
- Guerrero, Gloria, *El hombre ilustrado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- Gurs, Luís, *El hombre alado prefiere la tierra*, en “Revista Inrockuptibles”, Año 1, N° 5, Buenos Aires, 1996.
- Hall, Stuart y otros, *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, Hutchinson-Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, Londres, 1980.
- Huyssen, Andreas, *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, 2002.
- Jalil, Oscar y Martelli, Ernesto, *Vueltas por mi universo*, en “Revista Rolling Stone”, Año 9, N° 102, Buenos Aires, 2006.
- Jameson Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.
- Jameson, Fredric, *El giro cultural; escritos seleccionados sobre el posmodernismo (1983-1998)*, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1999.
- Joyce, James, *Ulises*, Versión digital, 1922
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La Connotación*, Editorial Hachette, 1983
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación*, Editorial Hachette, 1986
- Kleiman, Claudio, “*Me cuesta dividirme por etapas*”, en Revista "Rock & Pop", Buenos Aires, 1987.
- Kreimer, Juan Carlos y Carlos Polimeni, *Ayer nomás, 40 años de rock en Argentina*, Ediciones Musimundo/ Entertainment Depot S, Buenos Aires, Argentina.
- Kozak, Claudia, *Rock en Letras*, Buenos Aires, Editorial Libros del Quirquincho, Colección Libros para Nada, 1990.
- Larraín, Antonia y Medina, Lorena, *Análisis de la enunciación: Distinciones operativas para un análisis dialógico del discurso*, Facultad de Psicología de la Universidad Alberto Hurtado, Chile, 2006.
- Lejbowicz, Cynthia y Ramos, Laura, *Corazones en llamas, historias del rock argentino en los '80*, Buenos Aires, 1991.

Lipovesky, Gilles, *La Mujer posmoderna*, en Revista “Zona Erógena”, Año 8, N° 42 Buenos Aires, 1999.

Lupo, Tom, *Entrevista realizada para la tesis*, 2011.

Lyotard, Jean François, *La Condición Posmoderna*, Ediciones Cátedra SA, Buenos Aires, 1987

Lyotard, Jean François, *¿Qué es lo posmoderno?*, en “Revista Zona Erógena”, N° 12, Buenos Aires, 1992.

Maffi, Mario, *La cultura underground*, Tomos I y II, Editorial Anagrama, Barcelona, 1975.

Maingueneau, Dominique, *Peut-on assigner des limites à l'analyse du discours?*, Modèles linguistiques, XX, fase. 2, Lille, 1999.

Marchi, Sergio, *El Rock Perdido*, Buenos Aires, Editorial Ediciones Le monde Diplomatique, 2005.

Marchi, Sergio, *Grass, grass, grass, grass...cias a la tierra*, en "Revista La Mano", N° 4, Buenos Aires, 2004

Marchi, Sergio, *Entrevista realizada para la tesis*, 2011.

Margulis, Mario, *La Cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Editorial Espasa Calpe, Buenos Aires, 1994

Martínez, Alcira y Cantelli, Leandro, *Rock del país, Una mirada de la cultura juvenil argentina en los ochenta*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Agosto 2009. Tesis de Grado.

Mazzarella, Luís Osvaldo, *El Cuerpo Posmoderno*, Primera Escuela Argentina de Terapia Corporal, 1998

Mendoza García, Jorge, *A otra cosa mariposa: o la rapidez como forma del olvido social*, Revista “Casa del Tiempo”, publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, N° 100, Julio 2007.

Mércuri, Adriana, *El guiño de Dios*, en “Revista Pelo”, Buenos Aires, 1985.

Meyer, Michael y Wodak, Ruth, *La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad*, en Van Dijk, Teun (Comp.), “Métodos de análisis crítico del discurso”, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003.

Monteleone, Jorge, *Cuerpo Constelado*, sobre la poesía del rock argentino, en “Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1993.

Morán, Marcelo y Ramos, Sebastián, *A todo volumen: historias de las tapas del rock argentino*, Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires,

2009.

Muñoz Hidalgo, Mariano, *Bolero y modernismo: la canción como literatura popular*, en Revista "Literatura y Lingüística", N° 18, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago de Chile, 2007.

Narvaja de Arnoux, Elvira, *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires, 2006.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente (Comp.), *La Historia Reciente. Ensayos sobre la experiencia democrática argentina*, Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2004.

Orwell, George, *1984*. Editorial Booket, Buenos Aires, 2007.

Perlongher, Néstor, *Prosa Plebeya, ensayos 1980-1992*, Puñalada Ediciones, Ensayos al punto Colihue, Buenos Aires, 1992.

Perlongher, Néstor, *La represión del homosexual en el proceso*, en Suplemento "Cerdos y Peces" de la revista "El Porteño", Año 1, N° 5, 1983.

Platón, *Cratilo*, Losada, Buenos Aires, 2005.

Polimeni, Carlos, *Reportaje a Virus*, en "Clarín", Buenos Aires, 1985. Disponible en: <http://vicalexander1.tripod.com/repclarin.htm>

Pujol, Sergio y Satas, Hugo, *Historia de nuestro tiempo. El mundo entre 1969 y 2000*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2003.

Pujol, Sergio, *Historia del baile*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1999.

Pujol, Sergio, *Las ideas del rock*, Editorial Homo-sapiens, Buenos Aires, 2007.

Pujol, Sergio, *Rock y dictadura*, Editorial Emecé, Buenos Aires, 2005.

Pujol, Sergio, *Entrevista realizada para la tesis*, 2011.

Puppo, Flavia (Comp.), *Mercado de deseos*, Editorial La Marca, 1998.

Quirós, Fernando, *Los Estudios Culturales. De Críticos a vecinos del funcionalismo*, 2004.

Ramos, Sebastián, *10 años, el último moderno*, en "La Nación", Buenos Aires, 1998. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/121948-10-anosbr-el-ultimo-moderno>

Revista Cantarock, *Virus: "Es el momento de largar las mejores cosas"*, Buenos Aires, 1985. <http://vicalexander1.tripod.com/repcantarock21985.htm>

Revista Club People, *Reportaje a Soda Stereo*, México, 1988. Disponible en: <http://www.sodaporsiempresterero.es.tl/Reportaje-a-Soda-Stereo-en-Mexico--k1-1988->

[k2-.htm](#)

Revista Colosos del Rock Nacional, Ediciones del Sol, Año 1, N° 4, Buenos Aires, 1998.

Revista La García, Especial *Charly García, 50 años*, N° 52, 2001.

Revista Pelo, *Clics modernos, diez años*, en “Revista Pelo”, N° 456, 1993

Revista Rolling Stone, *100 hits del rock argentino*, N° 48, Buenos Aires, 2002.

Riera, Daniel, *El regreso de Sonoman*, Revista Musimundo, 1996

Riera, Daniel y Sánchez, Fernando, *Virus, una generación*, Editorial Sudamericana, 1995.

Riera, Daniel y Sánchez, Fernando, *Charly García recuerda. Parte I*, En “Revista Rolling Stone”, Grupo Revistas La Nación, año 4, N° 51, junio 2002.

Rocha Buelvas, Andreson, *La liberación sexual: un punto de convergencia*, Universidad Nacional de Colombia, Colombia, 2009.

Rosso, Alfredo, *Entrevista a Gustavo Cerati*, en “Revista Rolling Stone”, Año 2, N° 14, Julio de 1999.

Rosso, Alfredo, *Los Comienzos, la vida con Soda*, en Revista “La Mano”, año 3, N° 40, 2007.

Rosso, Alfredo, *Vamos a brillar, mi amor*, en “Edición especial de la Revista Ñ, 25 años de democracia”, 2008

Rubinich, Lucas, *Reinventar el fuego, Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética e Roberto Jacobi*, en “Apuntes de Investigación. Oficios y prácticas”, Buenos Aires, 2008.

Sáez-Germain, Alejandro, *La nueva mujer argentina*, en “Revista La Semana”, año VI, N° 396, Buenos Aires, 1984

Sariugarte Gómez, Iñigo, *De la Vanguardia a la Posmodernidad: Cambios conceptuales en torno al arte primitivo*, Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, N° 70.

Semán, Pablo y Vila, Pablo, *Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neo-Liberal*, en: Daniel Filmus (comp.), “Los Noventa: Política, Sociedad y Cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo”, FLACSO, Buenos Aires, 1999.

Seoane, María, *Amor a la Argentina*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 2008.

Sontag, Susan, *El sida y sus metáforas*, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989.

Si tienes voz, tienes palabras

Suplemento Cerdos y Peces, *La página gay, el derecho a ser*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, 1983.

Suriano, Juan, *Nueva Historia Argentina: Dictadura y democracia (1976-2006)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

Symns, Enrique, Entrevista Charly García, en “Suplemento Cerdos y Peces” de la Revista El Porteño, 1983

Torres, María Dolores, *Los Vínculos en el contexto de la posmodernidad*, Documento de cátedra. Facultad de Humanidades de la Universidad del Nordeste.

Van Dijk, Teun, *El análisis crítico del discurso y el pensamiento social*, Editorial Atenea Digital, Universidad Pompeu Fabra, 2001.

Van Dijk, Teun, *El Análisis Crítico del Discurso*, Revista “Anthropos”, Barcelona, 2002.

Vila, Pablo, *Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil*, en Jelin, Elizabeth (comp.): “Los nuevos movimientos sociales/1”, Buenos Aires, CEAL, 1985.

Virilio, Paul, *Sobre dromología*, en “Fahrenheit 451”, Año 3, Buenos Aires, 1987.

Wilde, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Editorial Need, Buenos Aires, 1998.

Wiñazki, Miguel, *Puro periodismo*, Editorial Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 2000.

Yonnet, Paul, *Juegos, modas y masas*, Colección el mamífero parlante, Editorial Gedisa, Barcelona, 1988.

Zeiger, Claudio, *SI GRITA pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para señalar algo que está mal, pero no pide sangre para dirimirlo, entonces ES ROCK & ROLL, Reportaje a Carlos Polimeni*, en “Suplemento Radar” de “Página 12”, Buenos Aires, 2002.

Bibliografía radial y audiovisual

Entrevista al Indio Solari, “Submarino Amarillo”, Radio AM Del Plata, Buenos Aires, 1987.

Entrevista a Charly García, “Falso Impostor”, Radio FM Rock and Pop, Buenos Aires, 2009

Especial “Locura” de Virus, “Programa “Elepé”, Canal 7, Buenos Aires, 2010.