



**II Simposio de la Estancia de Investigación Posdoctoral en  
Comunicación, Medios y Cultura  
"Comunicación, Poder y Derechos Humanos"**

- **Nombre y apellido del autor/es:** Cristian Secul Giusti
- **Correo electrónico de referencia:** cristiansecul@gmail.com
- **Inscripción institucional (Facultad y Universidad):** Facultad de Periodismo y Comunicación Social (CILE, Cátedra de Lingüística y Métodos de Análisis Lingüísticos). Becario de la Universidad Nacional de La Plata.
- **Grupo de trabajo elegido:** (3) Derechos humanos y el acceso a la palabra. Tratamiento mediático de la diferencia y la diversidad. Leer y producir en clave de derechos.
- **Título del trabajo:** Nadie puede robarnos un minuto de sol: rock argentino, derechos humanos y transición democrática.
- **Palabras claves:** Derechos humanos, Rock argentino, Democracia.

**Nadie puede robarnos un minuto de sol: rock argentino, derechos humanos y transición democrática.**

Este artículo se interesa por reconocer el concepto de libertad y de derechos humanos presentes en el rock argentino durante la transición democrática. A estas instancias, se seleccionaron dos líricas a modo de ejemplo que permitirán aproximarse a las nociones y las demandas que el rock advertía en este período complejo. Las canciones elegidas permiten un acercamiento al ideario de los jóvenes de rock y también manifiestan el juego dialéctico permanente de los discursos sociales: se reconoce así que el contexto moldea el discurso de la poética del rock y, de la misma forma, su discurso refiere constantemente al contexto con el afán de modificarlo o perturbarlo.

En este sentido, se atenderán las estrategias enunciativas que emplean los discursos de las letras *Tiempos difíciles* y *En la cruz de los días* de Juan Carlos Baglietto, editadas en septiembre de 1982 y publicados en el disco "Actuar para vivir". Al respecto, cabe aclarar

que las líricas abordan una relación latente entre los derechos humanos, la comunicación y la libertad centrada en debates sobre la visualización de la vulnerabilidad y las expectativas vinculadas con el advenimiento democrático. Dichas letras pueden remitir a las palabras claves o, directamente, ofrecer miradas que pueden ser interpretadas de un modo yuxtapuesto. Por ello mismo, se intenta pensar y reflexionar acerca de los distintos lugares de disputa que crearon y crean los manifiestos del rock en torno al inicio de la democracia. De acuerdo con lo antedicho, vale decir que la cultura rock instituye, desde sus discursos y prácticas, una sucesión de representaciones sociales (ideológicas) sobre la creación musical y la vida de los jóvenes en sociedad. El rock se postula así, como un sistema discursivo que supera al género musical y que comparte (en sus intenciones y producciones) los efectos de la comercialización e industrialización de la producción musical a partir de negociaciones y luchas en la arena cultural. La libertad es un concepto que atraviesa indivisiblemente la idiosincrasia del rock y se constituye como un valor fundamental para el lirismo del rock argentino. Desde sus comienzos, la cuestión de la liberación y del ser libre se muestra como una invariable. Es un afán y un objetivo que se busca asiduamente. Y esto se muestra influenciado por los cambios de época y las modalidades presente en los años o las décadas de producción de discos y canciones, líricas o discursos. El rock y las distintas variantes de sus géneros pasan a ser el sentido común de una forma de liberación personal, de búsqueda de autonomía en procura de una vida menos injusta, e impuesta, en detrimento de la repetición y la aceptación pasiva, el formalismo y la solemnidad. En este sentido, la juventud se ocupa de redefinir los debates acerca de la libertad y, del mismo modo, remueve las cosmovisiones de lo/as jóvenes. No obstante, la democracia argentina incidió en sus visiones y la dictadura separó ciertas situaciones para presentarse como una amenaza y una sombra difícil de esquivar. Particularmente, en el rock argentino de la transición hacia la democracia (1982-1983) se manifestaron distintos modos de pensar las libertades de lo/as jóvenes.

### **En torno al contexto político-cultural de producción**

Hacia mediados de 1982, y luego de la contundente derrota militar en Malvinas, la situación de la dictadura militar se encontraba en crisis por conflictos sociales, económicos y políticos. La continuidad del régimen militar se desmoronaba en un contexto que los vinculaba fuertemente con crímenes de lesa humanidad, asesinatos masivos, desapariciones, campos e concentración y censura. La finalización de la trágica guerra de Malvinas trajo aparejado un complejo de consecuencias graves que obligaron a la dictadura a poner fecha para el retorno de la democracia y, consiguientemente, a levantar la veda política. La sociedad “se mostraba impiadosa con los que condujeron al país hacia el desastre” y repudiaba abiertamente a los oficiales y altos mandos responsables de la derrota en el atlántico sur y, en cierta medida, de las actuaciones durante el proceso de terrorismo de estado (Suriano y Álvarez, 2013: 147). En este sentido, la coyuntura de transición se inauguró a partir de un fuerte cataclismo que combinó fracasos en tres frentes decisivos como el económico, el político y el militar (Cavarozzi, 1997: 65). Así, los malestares sociales se vinculaban con los actos de corrupción, las ineptitudes en relación con el dominio de la economía (fortaleciendo a las grandes corporaciones y profundizando la deuda externa) y la difusión (oportuna y mediática, vale decir) de hechos aberrantes y concretos durante la dictadura o la divulgación de denuncias de las organizaciones de derechos humanos (Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, por ejemplo). Estas organizaciones de defensa no sólo colocaron la cuestión de los desaparecidos en el centro mismo del debate, poniendo a los militares a la defensiva, sino que impusieron a toda la práctica política una dimensión ética, un sentido del compromiso y una valoración de los acuerdos básicos de la sociedad. A partir de ello, los partidos políticos contribuyeron en la aceleración de la retirada militar y forjaron el camino hacia la restitución democrática: “La democracia fue en primer lugar una ilusión: la tierra prometida (...) aparecía como la llave para superar desencuentros y frustraciones, no sólo creando una fórmula de convivencia política, sino también solucionando cada uno de los problemas concretos” (Romero, 1999: 238).

En virtud de la terminación de la guerra de Malvinas, 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 el conflicto, construyó un escenario que lo llevó a la masividad, al éxito y a

los conflictos internos<sup>1</sup>. En este sentido, se experimentó un *estallido* inédito en su historia que contrastó con la persecución, la censura y la marginación padecidas en años anteriores. La toma de Malvinas significó la posibilidad de su difusión masiva en los medios de comunicación escrita, radial y audiovisual, y produjo un "aceleramiento de la ya acentuada masividad del fenómeno" (Vila, 1985: 105). A raíz de estas condiciones particulares, 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 pasó a sesenta y tres (durante) 1982" (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". Así, el rock argentino vivió una "institucionalización" que se llevó cabo a través de ámbitos privados (sellos, sponsors, medios de comunicación no estatales, etc.), al tiempo que se aprovechó de su pleno auge y comenzó a criticar a una dictadura que ingresaba a una etapa final y decadente. A estas instancias, los recitales se convirtieron en espacios privilegiados para el encuentro y la comunicación de los jóvenes seguidores de rock. En términos de Pablo Vila, eran ámbitos de construcción de la libertad y de "utopía realizada" que desde el conjunto expresaban y sentían lo mismo, conformando así "un movimiento de opinión, de real envergadura" que anticipaba la libertad por venir" (Vila, 1985: 108).

En paralelo a esta situación controvertida, el rock vivenció también un retorno al "Undergrund"<sup>2</sup> (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 que concluía con la "homogeneización

---

<sup>1</sup> 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 Virus. No obstante, los músicos que 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.

imaginaria" de estilos y búsquedas estéticas postuladas durante la dictadura militar (Alabarces, 1993: 86). A partir del fenómeno de los "pubs" y de los recintos nocturnos, se fortaleció una escena alternativa de cultura rock que proponía una supuesta orientación "no comercial" y permitía el desfile de bandas distintivas como Sumo, Los Twist, Los Redonditos de Ricota o las Bay Biscuits, entre otros (Pujol, 2005: 228).

A partir de la segunda mitad de 1982, el aspecto musical y organizacional aumentó en relación a la cantidad de conjuntos identificados con los sonidos new wave y heavy metal. 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 Gieco, 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 precipitación de la contemplativa militante y contestataria de los setenta en la estética de un denominado "target progré". A partir de esta tendencia, y con la voluntad de construir una articulación entre poesía y melodía de intenciones rioplatenses, Juan Carlos Baglietto editó dos discos en el año 1982: el primero, denominado "Tiempos difíciles", se editó en marzo y generó una repercusión durante el transcurso de la guerra de Malvinas. Este debut alcanzó el disco de oro y obtuvo una gran difusión a partir de las canciones *Mirta, de regreso, Era en abril* o *La vida es una moneda*. El segundo disco, "Actuar para vivir", se publicó en Septiembre de dicho año y contiene canciones no menos exitosas que quedaron en la historia del rock argentino, como las que se desarrollará a continuación: *En la cruz de los días* y *Tiempos difíciles*.

### ***Tiempos difíciles***

En relación con esta canción, Pablo Vila sostiene que esta es una lírica que marca los puntos culminantes de toda una producción letrística que denuncia la situación vivida por los jóvenes en los años de la dictadura (Vila, 1985: 107). El argumento de esta visión cobra importancia cuando se tiene en cuenta que la construcción discursiva de la canción corresponde a un joven Fito Páez que por entonces señalaba: "Yo tengo mucha bronca por

---

<sup>2</sup> El llamado "Undergorund" 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.

todo lo que no hacemos... El miedo tiene un límite, hay que jugarse para vivir. Para vivir como un trapo de piso lo mejor es no vivir" (Vila, 1985: 107). Esta perspectiva no se circunscribe únicamente a su pensamiento personal, sino que era compartida por el propio Baglietto, líder de la denominada trova rosarina: "Yo creo que en este momento hay una especie de pseudos-apertura, que no se da por elección sino por rebalse, porque si no sacan el tapón se va a rebalsar. Yo hace un año y medio no hubiera podido existir" (Pujol, 2005: 228). No obstante ello, si se atiende a la idea macabra que rodea a la lírica, cabe traer a colación la consideración del poeta Pipo Lernoud, quien preanuncia los interrogantes y las dudas planteadas por la lírica a analizar: "¿En qué clase de país estamos, si un pibe que en 1976 terminaba la primaria ha podido escribir el más perfecto homenaje desaparecidos? (...) ¿En qué país estamos si un pibe expresa terror y esperanza a pesar de todo, a la edad en que debería enamorarse y vivir aventuras?" (Pujol, 2005: 228).

*“Tiempo de relojes que no pueden más/ Tiempo de sofismas que es la libertad/ Tiempo de somníferos casuales/ Privilegios acordados de negreros de salón”*

En este primer caso, la lírica postula a un hablante que señala tres momentos particulares, articulados por un adverbio justamente temporal, que reconfigura una instancia oportuna, que indica actualidad (“*tiempo*”) y que propone una acción del espacio que se define de acuerdo a urgencias, definiciones libertarias y casualidades. En primer término, se advierte un tiempo que urge y que provoca una intolerancia con respecto a la demora o la espera (“*tiempo de relojes que no pueden más*”). En segundo término, el momento actual de la enunciación se vincula con la razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso y define, a partir de ello, la concepción de libertad (“*tiempo de sofismas que es la libertad*”). En último lugar, la actualidad se muestra como un adormecimiento casual y quizás imprevisto que tiene un causante de sueño. No obstante ello, la situación también advierte un desarrollo casual y relativo que podría vincularse con el contexto final de la dictadura militar (“*tiempo de somníferos casuales*”). A estas instancias, los tres estadios mencionados anteriormente, son resumidos, de algún modo, por un enunciado que cierra la estrofa y destaca dos situaciones. Por un lado, una obligación o ventaja exclusiva y especial que admite un gozo por determinada circunstancia y, por otro,

una alianza propia de sujetos indeterminados que acuerdan hechos como si fueran juegos (“*privilegios acordados por negreros de salón*”). Asimismo, el término adjetival “*negreros*” advierte dos coacciones polifónicamente negativas: una que postula un espacio de juego (“*salón*”) y otra que remite a la trata de *negros* y a las personas que tratan con crueldad a los subordinados o los explota.

*“Los sepultureros trabajaron mal/ Los profanadores se olvidaron que/ la carne se entierra y no produce/ Pero hay ramificaciones que están vivas/ y es peor... ¡Están alerta!”*

En dicha estrofa, se plantean situaciones que se desplazan desde escenarios negativos y oscuros, nombrados desde un pasado que actúa como telón de fondo y permite actualizar desde el tiempo presente. Tanto es así que a partir de un campo semántico e isotópico existe un hablante que remite a elementos necrológicos (“*sepultureros*”, “*profanadores*”, “*carne*”, “*entierra*”) y a situaciones de equivocación e incorrección (“*trabajaron mal*”, “*se olvidaron*”, “*no produce*”). En este aspecto, el empleo de cualidades tales como “*los sepultureros*” y “*los profanadores*” en virtud de la creación de escenas mentales de muerte y entierro (“*la carne se entierra*”) permite una relación connotativa con hechos ocurridos durante la dictadura militar, más específicamente con la desaparición, muerte y entierro de hombres y mujeres víctimas del terrosismo de estado. El entierro no se debe a una “santa” o habitual sepultura, sino a una situación clandestina que profana algo sagrado o digno de respeto y “*no produce*” ningún efecto en sí. Sin embargo, esta última particularidad mantiene una vivencia perspicaz y sin somnolencia que, ante el planteamiento de muerte y oscuridad, le agrega una significación positiva de continuidad al acto que se contrapone al horror y que se transforman en un conjunto de consecuencias necesarias de algún hecho o acontecimiento: “*pero hay ramificaciones que están vivas y es peor... ¡Están alerta!*”. Por tanto, el último enunciado se trabaja enunciativamente desde la marca de la intimidación y desde la conveniencia (“*es peor...*”), pero también desde una augurio a futuro porque anuncia una situación de vigilancia o atención que el hablante decide modalizarlas en forma de exclamación, como si fuera un grito de júbilo (“*¡Están alerta!*”).

*“Brindo por eso, canto por eso/ Los cementerios de esta ciudad/ Se iluminarán los*

*infiernos/ para vengar las almas en cuestión/ Y llegarán trocitos de primavera/ Luego vendrán veranos para el que quiera”*

En esta escena lírica, se advierte un hablante que se comunica desde la primera persona y, en virtud de ello, aplaude el acontecimiento continuo y dispuesto de las “ramificaciones” latentes: “*Brindo (...) canto por eso*”. En consecuencia, el yo de la lírica enuncia un deseo de apertura y alumbramiento en relación con hechos de oscuridad que se contraponen a escenarios infernales y sacramentales (“*los cementerios de esta ciudad/se iluminarán los infiernos*”). Los verbos, en este sentido, advierten una pretensión positiva de movimiento y esperanza que ofrece, por ejemplo, oportunidades, provechos, resplandores, develamientos y satisfacciones: brindar (“*brindo*”), cantar (“*canto*”), iluminar (“*iluminarán*”), llegar (“*llegarán*”), venir (“*vendrán*”) y “*vengar*”. Asimismo, el empleo del tiempo futuro destaca dos acontecimientos significativamente modales porque si bien destacan una significancia de aspiración, también revelan una idea de confianza imperante y posiblemente inequívoca: “*Se iluminarán los infiernos (...) Y llegarán trocitos de primavera/ Luego vendrán veranos para el que quiera*”. La pretensión propuesta por el locutor, siguiendo con esta consideración, se supedita a tres modos de comprender el contexto dictatorial y el inalterable futuro cargado de celebración: se postula una idea de venganza que enaltece a las “*las almas en cuestión*” y las entiende como un problema a resolver en lo inmediato y lo vincula, indudablemente, con los desaparecidos y los asesinados por la dictadura militar; se resalta además una intención contigua de goce diminuto en relación con un alcance positivo (“*y llegarán trocitos de primavera*”); y, finalmente, se subraya una situación futura de calor masivo que, tal vez, reconfortará a un gran grupo social (“*luego vendrán veranos para el que quiera*”).

*“Madres que le lloran a una tierra gris/ Hijos que se entrenan para no morir/ Cómo atestiguar tanto vacío ante la historia/ y que nos crea y que le duela como al hombre...”*

En esta estrofa, el hablante proclama enunciados que parecen fragmentarse, pero que, sin embargo, se interrelacionan entre sí como fotogramas de un pasado reciente. De esta manera, el locutor continúa haciendo vinculaciones con las consecuencias de la dictadura

militar y con un campo semántico de estados trágicos ocasionados por el régimen (“*madres que lloran*”, “*vacío*”, dolor (“*duela*”) y melancolía o tristeza establecida a partir del enunciado “*tierra gris*”) e que instaure así una carga valorativa negativa, desde la conjunción del sustantivo y el adjetivo. Existen, de la misma forma, dos planos históricos que, por un lado, realizan un abordaje del lugar de llanto de las madres (que podría relacionarse con la agrupación Madres de Plaza de Mayo y con las progenitoras que sufrieron la desaparición y muertes de sus propios hijos); y por otra parte, se resalta una idea de entrenamiento y de lucha contra la muerte, vivenciada, practicada y quizás padecida por los denominados “*hijos*”: estos últimos parecen encontrarse vivos y preparados (“*se entrenan*”) con el propósito particular de subsistir. Esta situación de tragedia y sufrimiento, por lo tanto, es interpretada por el locutor a partir de una reflexión que señala ausencias, pruebas, dolores y creencias en un plano histórico y afectadamente humano: “*Cómo atestiguar tanto vacío ante la historia/ y que nos crea y que le duela como al hombre...*”.

*“Los equilibristas piensan en pensión (¿represión?)/Los conspiradores miran por detrás (por detrás)/Cuando la cornisa se termina declaramos los peligros/ Y medimos el temor ¡Estoy alerta!”*

En este enunciado se abre un juego de oposiciones y acompañamientos que se vinculan con los nombramientos de “*los sepultureros*” y “*los profanadores*” anunciada en los enunciados anteriores. En este caso, el locutor pone en juego la participación estratégica de dos sujetos enunciativos que se encuentran enmarcados desde una instancia negativa: “*los equilibristas*” y “*los conspiradores*”. En primer lugar, el anuncio de “*los equilibristas*” remite tanto a las personas que realizan ejercicios de equilibrio en un espectáculo determinado, como así también a aquellos individuos que sobreviven a partir de malabares simbólicos y representativamente maquiavélicos. Del mismo modo, se advierte la presencia del concepto de “*represión*”, hacia el final del primer enunciado, que se establece de un modo oculto, expresado a partir del paréntesis y de la modalidad interrogativa (“¿Represión?”). Esto es de destacar porque la conceptualización de la “*represión*” está colocada a modo de pregunta, como si fuera una pregunta irónica que, asimismo, se vincula con un discurso particular de olvido o pérdida de memoria. En este

aspecto, se podría relacionar a “*los equilibristas*” con los responsables-culpables de la represión y del terrorismo de estado, puesto que hacia el final de la guerra de Malvinas profundizaban su desprestigio con la sociedad y conspiraban para llevar a cabo una salida menos estrepitosa: “*Los equilibristas piensan en pensión (¿represión?)/Los conspiradores miran por detrás (por detrás)*”. A estas instancias, el hablante coordina nuevamente una reflexión de tono concluyente que parece poner resguardos en cuanto al futuro y modaliza aún más sus deseos e intenciones libertarias: “*Cuando la cornisa se termina declaramos los peligros/ Y medimos el temor ¡Estoy alerta!*”. La vigilancia no le corresponde únicamente a las ramificaciones que crecen e intentan develar lo oculto, ya que la primera persona que enuncia permite notificar un especial cuidado, con el objeto de comprender la existencia de un límite que podría instaurar áreas de peligro y temor: el “*alerta*”, en este sentido, renueva las inatenciones que conmueven estimulaciones, pero también destaca nociones estratégicas en pos del futuro.

#### *Limpia tus labios de tanto vino/querido país*

El hablante destaca una abundancia negativa en torno al empleo del adjetivo “*tanto*”, puesto que es articulado en relación con el “*vacío*” (“*tanto vacío*”) y el “*vino*” (“*tanto vino*”). En ambos casos, la cantidad y la porción se activa desde la indefinición y la correlación negativa: el significado de *vacío* se comprende como un espacio que remarca las ausencias, las separaciones y los abandonos propios de un contexto que supo contener infelices tribulaciones; el concepto *vino*, por su parte, subraya la presencia de una embriaguez excedida, desorientada y quizás gustosa en algún momento. En esta última instancia, el empleo de “*tanto*” se utiliza como pronombre demostrativo que incluye una idea de calificación o ponderación desaprobada: mediante la modalidad imperativa el locutor hace saber al alocutario su deseo o necesidad de que lleve a cabo una determinada acción, con la particularidad de que el interlocutor, destinatario o simplemente escucha es un ente abstracto, comprendido desde el afecto y la conclusión de orientación epistolar “*querido país*”.

#### *En la cruz de los días*

En lo que respecta a “En la cruz de los Días”, conviene recordar que fue editada en el mismo disco en el que se encuentra presente “Tiempos difíciles”. En este sentido, conviene traer a la luz la declaración del autor de la letra, Rubén Goldín, quien formaba parte de la trova y ante la salida del disco reclamaba: "Hay que denunciar públicamente la represión, hay que dar la cara, denunciar públicamente toda injusticia" (Vila, 1985: 106). A partir de ello, el contexto histórico social que contiene la amargura de la derrota de Malvinas y la expectativa por el fin de la dictadura cívico militar, acompaña el derrotero de la lírica que se analizará a continuación. Las enunciaciones se vinculan a las consideraciones críticas espetadas en “Tiempos difíciles”, no obstante, demuestra singularidades y reclamos de un orden más explícito.

*“En la cruz de los días/ donde la mano oprime y disimula/ aparece una mujer con su brillo/antigua como el olvido”*

En la primera estrofa, se subraya la propiedad de un hablante que señala una situación de tragedia constante y diaria, que se lleva como una contraseña de indignación y suplicio: “*la cruz de los días*”. El sustantivo *cruz*, en este escenario lírico, es un símbolo de tormento, claramente bíblico y cristiano, que referencia el “vía crucis” y la posterior crucifixión de Jesucristo. Es, en definitiva, un sufrimiento y un modo de atravesar y cortar de un modo metafórico la propia existencia de los sujetos. En este sentido, el espacio lírico se muestra desde una perspectiva negativa y hasta doliente: “En la cruz de los días, donde la mano oprime y disimula”. A partir de esta perspectiva, los días se resuelven en virtud del padecimiento, y en relación con la presencia de la opresión y la malicia, que busca esconder los mecanismos de dominación (“*oprime y disimula*”). No obstante ello, dicha primera estrofa juega con un plano de oposiciones que se advierte en consideración con el paisaje de desamparo y la propuesta proyectual, que denota esperanzas y sublimidades: “*Aparece una mujer con su brillo, antigua como el olvido*”. En esta instancia, el sustantivo que se remarca (*mujer*), se presenta de un modo luminoso (“*brillo*”), haciendo gala de su antigüedad y su posición relacional con “*el olvido*”, quizás su subjetivema nominal abstracto y antagonista más visible.

*“Tantas cosas me alimentan/es verdad/ Un plato de comida/ una caricia/un acto de justicia o libertad/ una buena melodía”*

Lo que se había expresado hacia el final de la estrofa anterior, se pronuncia en esta nueva, y se lo trabaja desde un lugar de enunciación y a modo de comentario. El hablante expone los modos en los que el ser humano puede alcanzar una plenitud y una conciencia de "alimento", en función del nutrimento que generan tanto la posible saturación momentánea del apetito ("*un plato de comida*"), el afecto o la ternura ("*una caricia*"), una situación favorable para el desarrollo de los derechos humanos y la convivencia en sociedad ("*un acto de justicia o libertad*") y un goce musical de satisfacción ("*una buena melodía*"). En este aspecto, y como se advierte en este desglose, la posibilidad de alimentarse resulta múltiple y indefinido para el yo de la lírica ("*tantas cosas me alimentan*"). Esto también se advierte y se refuerza mediante la modalidad de enunciado lógica que refuerza la aserción del hablante ("*es verdad*") y da cuenta de su interés en certificar lo antedicho.

*Nunca tengo en cuenta lo que doy/ siempre lo que pido/ Por eso, no sé bien qué es lo que di/ pero sí lo que me dieron*

En esta instancia el hablante señala una situación de entrega hacia el otro y de desinterés de las significaciones materiales, si se continúa con dicha perspectiva. De esta manera, desconoce o le quita importancia a aquello que brinda hacia los demás o hacia sí mismo. No obstante, se muestra desde un rol activo en el momento de tener en cuenta lo que solicita, pide o demanda. Es un sujeto con funciones demandantes, que considera sus prácticas. Por ello, el yo realiza un desplazamiento asertivo en el que sostiene que no se muestra pendiente de lo que ofreció en el pasado, ofrece en su presente u ofrecerá en el futuro ("*nunca tengo en cuenta lo que doy...no sé bien lo que di*"). Y en esta última instancia resalta un nuevo reborde, puesto que se muestra desde una posición activa de orientación dual: es un sujeto demandante ("*siempre lo que pido*") y atento a lo que recibe ("*lo que me dieron*"). En este aspecto, se advierte un juego de oposición entre las palabras *doy/pido* y *di/dieron* en el que se advierte la presencia de una primera persona del singular

y la asistencia de una tercera persona del plural, que embiste contra un *ellos* que el *yo* coloca como rival, contendiente o interlocutor a desafiar.

*El país es mucho mas que filósofos de bar/ que cuatro viejas protestando en la vereda/ que políticos detrás de un escritorio planeando su futuro...*

En esta estrofa, se advierte que el hablante postula enunciaciones que superan su vida privada y cotidiana. Por consiguiente, propone una observación que pretende ser integral y superar así su propio quehacer: piensa en un ideal de “país” y de sociedad en convivencia. De esta forma, brinda una invectiva hacia los sujetos que comparan y resuelven los conflictos del “país” desde lugares efímeros, simples y vehementes: “bar”, “vereda”, “escritorio”. A raíz de ello, la crítica se dirige hacia los llamados “filósofos de bar”, “las cuatro viejas protestando en la vereda” y “los políticos” que resuelven las crisis desde perspectivas urgentes, tomando como referencia el desconocimiento y el facilismo calificador. En el último caso, la figura del político se erige, desde ya, como una persona dedicada a realizar actividades políticas. No obstante ello, no queda claro si este subjetivema de carácter valorativo negativo y plural remite a las personas vinculadas a la administración pública, afiliadas a un partido político y elegidas por el pueblo o si refiere a los sujetos nombrados arbitrariamente por las sucesivas dictaduras con el fin de realizar tareas asociadas a instituciones u organismos. De cualquier modo, estos “políticos” no se encuentran activos en su trabajo, sino se muestran detrás de sus escritorios, posiblemente sedentarios, y con la intención de planear su propio futuro, en desmedro de las consideraciones que admiten el propio progreso del país que dirigen o representan.

*Nadie puede robarnos un minuto de sol/nadie puede engañarnos una vida/Los mentirosos necesitan piedad en sus “casitas de mármol”*

A partir de la crítica anterior, el hablante se coloca de un lugar de sabiduría y reflexión. Y, en esta instancia, sostiene una idea de toma de conciencia, en la que se destaca el rol activo de los sujetos en virtud de sus decisiones. Por ello, el móvil principal de esta última estrofa es el pronombre indefinido “nadie”, que denota una ausencia/insignificancia y en el marco

de la lírica destaca la posibilidad de la libertad de creación, puesto que no existen obstáculos perdurables a futuro: *“Nadie puede robarnos un minuto de sol, Nadie puede engañarnos una vida”*. En virtud de ello, el hablante se coloca en oposición a aquellos que divulgan el robo, el engaño y la mentira. Sin embargo, no los estigmatiza ni los abruma de un modo directo, sino que los critica mediante la ironía: el yo de la lírica reconoce que los sujetos que abordan el trinomio robo-engaño-mentira son, al fin de cuentas, humanos que se refugian en sus propias moradas reclamando piedad: *“los mentirosos necesitan piedad en sus ‘casitas de mármol’”*. Este último enunciado merece una apreciación porque destaca una construcción enunciativa, con una carga valorativa de desprecio que reduce el lugar íntimo de *“los mentirosos”* (*“casita”*) y lo señala como una pantalla que, al estar construida de mármol, puede estar articulada por colores diversos o manchas y vetas que deforman y disfrazan las propias prácticas y quehaceres.

### **Tramas y relaciones finales**

Las letras analizadas para este trabajo manifiestan el surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario del rock argentino en torno a la libertad y los derechos humanos. Constituyen así modos de nombrar y representar la conceptualización de la libertad y, a su vez, ponen en juego relaciones sociales, inquietudes y sensaciones de creer, sentir y vivir tanto en dictadura como en el deseo de democracia. De acuerdo con ello, se entiende que estas líricas atraviesan 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 entre el terror dictatorial y un postulado estado de derecho. Por ello, a partir de la articulación de las líricas, se intentó dar cuenta de los desafíos, logros y complicaciones de la puesta en común de la libertad.

Los lenguajes empleados en las letras seleccionadas no se presentan de un modo lineal o transparente, ni facilitan interpretaciones unidireccionales, sino que utilizan un estilo mayoritariamente llano, pero en algunas instancias tienen tonalidades ambiguas. En

consecuencia, las letras no se ofrecen como un mero reflejo del contexto, sino que, a través de distintas estrategias discursivas y recursos retóricos, describen, relatan, critican (frontalmente o desde la ironía) y argumentan sobre situaciones y problemáticas de una época reciente de posguerra y conocimientos masivos de crímenes de terrorismo de estado. En este sentido, la detección y los diálogos entre las líricas se aprecia desde el reconocimiento de un contexto que admite una apertura, pero también destaca un pasado de libertad obstruida. *Tiempos difíciles* señala tres momentos particulares del contexto que advierte un tiempo que urge y que provoca una intolerancia con respecto a la demora o la espera de instancias de libertad (“*tiempo de relojes que no pueden más*”). Así, el momento actual de la enunciación se vincula con la razón o argumento aparente con que se quiere defender o persuadir lo que es falso y define, a partir de ello, la concepción de libertad. A estas instancias, se admite una libertad trabajada como argumento para comenzar a construir un presente que tenga en cuenta el recuerdo de un pasado atormentador. Por su parte, la lírica *En la cruz de los días* propone planos de supervivencia en un contexto de apertura, que abraza el ideal de libertad y, asimismo, elabora un discurso con intenciones superadoras: “*El país es mucho más (...) Nadie puede robarnos un minuto de sol, Nadie puede engañarnos una vida*”. Por esto último, no es menor que ambas líricas se encuentren construidas por discursos que reflexionan sobre “*el país*”, referenciado a partir del cuidado de la identidad y de prudencia en pos del futuro.

## **Bibliografía**

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

Angenot, Marc (2010) *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

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

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

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

Cavarozzi, Marcelo (1983). *Autoritarismo y democracia (1955-1983) (Vol. 21)*. Buenos

Aires: Centro editor de América latina.

Conde, Oscar. (2007) Poéticas del rock, en ADN Cultura, Revista de La Nación, Buenos Aires, Grupo La Nación. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/951942-poeticas-del-rock>

Correa, Gabriel (2002) “El rock argentino como generador de espacios de resistencia”, Revista de Artes y Diseño Huellas, Argentina, N° 2, pp. 40-54

De Garay, Adrián (De Garay) “Prelogómenos de la Cultura Rock”, en Estudios sobre la cultura contemporánea, Año/Vol II, Número 6, Universidad de Colima, México, p. 117-135, 1989

Ducrot, Oswald (1984) El decir y lo dicho, Buenos Aires, Editorial Hachette.

Fernández Bitar (1987) Marcelo, La historia del rock argentino, Buenos Aires, Distal.

Foucault, Michel (1979) Nacimiento de la biopolítica, Curso del Collège de France (1978-1979), México, Fondo de cultura económica.

García, David, El lugar de la autenticidad y de lo Undergorund en el rock, en “Revista Nómadas”, Bogotá, 2009.

Guerrero, Gloria (1994). La historia del palo: diario del rock argentino, 1981-1984. Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.

Keightley, Keir (2006) “Reconsiderar el rock”, en Frith, Straw y Street (Comp.) La otra historia del rock, Barcelona, Ediciones Robinbook, pp. 155-194

Kozak, Claudia (1990) Rock en Letras, Buenos Aires, Editorial Libros del Quirquincho, Colección Libros para Nada.

Pujol, Sergio (2005) Rock y dictadura, Buenos Aires, Editorial Emecé.

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

Pujol, Sergio (2010). Canciones argentinas 1910–2010, Editorial Planeta, Buenos Aires.

Romero, Luís Alberto (1999). Breve historia contemporánea de la Argentina. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Suriano, Juan y Álvarez, Eliseo (2013) 505 días que la Argentina olvidó. De la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín, Sudamericana, Buenos Aires.

Vila, Pablo (1985) “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en Jelin, Elizabeth (comp.): Los nuevos movimientos sociales/1, Buenos Aires, CEAL.

