

La deixis personal en las líricas del rock-pop argentino: huellas e inscripciones de la transición democrática (1982-1984)

SECUL GIUSTI, Cristian¹ / UNLP - cristiansecul@gmail.com

» *Palabras clave: discurso – rock argentino – transición democrática*

» **Resumen**

Este artículo está inscripto dentro de la producción e investigación teórica-metodológica propuesta por la Cátedra de Lingüística y Métodos de Análisis Lingüísticos, junto con el Centro de Comunicación, Educación y Discurso de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Asimismo, se desprende del proyecto abordado en el Doctorado en Comunicación (FPYCS, UNLP), a los fines de analizar la construcción discursiva de la libertad presente en las líricas del rock argentino del período 1982-1989².

En virtud de lo mencionado, se entiende que las letras de rock integran discursos que presentan características en su enunciación y connotación, cuyo análisis permite un acercamiento interpretativo de gran riqueza. Dichos discursos líricos son atravesados por producciones sociales de sentido y representaciones del mundo que articulan lugares comunes, conversaciones triviales, perspectivas dogmáticas y también discutibles de la denominada opinión pública.

En su dimensión generalizada, el fenómeno de la cultura rock privilegia las palabras en un entorno de medios sonoros y corporales. Las líricas refieren y manifiestan el

¹ Becario de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

² Título de la tesis doctoral en proceso: “Rompiendo el silencio: La construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock argentino durante el período 1982-1989”. Directora de Beca: Prof. Alejandra Valentino. Co-Directora: Dra. Rossana Viñas. Doctorado en Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo.

El problema de la referencialidad déctica permite destacar inscripciones y huellas de un determinado contexto que, en este caso, se vincula con un período de transición democrática argentina. Así, el estudio de la deixis involucra la codificación y gramaticalización de los rasgos de la situación de enunciación que aparecen en los discursos líricos del Rock argentino, en su vertiente pop y durante la década del 80.

Por tanto, los elementos décticos temporales organizan la locución y la interlocución, y sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso. En las letras de Rock- Pop argentino del período mencionado, el alcance de la deixis personal plantea referencialidades y admite un reconocimiento dialéctico en pos de aprehender los discursos y reconfigurarlos en formato canción.

› ***Presentación***

Las letras del rock argentino se entienden como un acto de comunicación que se caracteriza por establecer normas de vida común y construir una visión común del mundo desde su contexto histórico social de enunciación y a partir de la situación de comunicación de la que se articula. En este sentido, las líricas presentan una polisemia de sentidos que se oponen, resisten y se muestran, en la mayoría de los casos, en contra del abuso de poder, la dominación, la opresión, la desigualdad y la injusticia.

De esta manera, su desarrollo se establece a partir de sucesiones de imágenes fragmentarias que se yuxtaponen y que en otros momentos, se presentan como crónicas que tematizan historias de diferente índole. En consecuencia, las letras de rock argentino forman parte de una discursividad plausible de analizar en relación con la constitución de los jóvenes y la instauración de márgenes desde distintas tramas culturales. Se trata, efectivamente, de una forma de comunicación que construye discursos de cotidianidades, virtudes, sentidos y vacilaciones en tiempos agitados.

El discurso propuesto por las letras de rock argentino se completa a partir de un conjunto complejo de actos lingüísticos, sonoros y visuales que se construyen en un ámbito de práctica social de un modo dialéctico y dialógico. Se advierte entonces, que las

manifestaciones de la cultura rock (enunciaciones que son consumadas desde la cultura popular) se nutren de una gran corriente discursiva que resignifica sus prácticas y transforma, desde ya, las propias condiciones de producción.

En función de ello, el presente trabajo se desprende del proyecto de tesis abordado en el Doctorado en Comunicación (FPYCS, UNLP), a los fines de analizar la construcción discursiva de la libertad presente en las líricas del rock argentino del período 1982-1989. Por lo tanto, y como muestra integral del artículo, se propone un acercamiento al análisis discursivo de las letras de rock a partir del estudio de la deixis personal y los mecanismos de construcción del sentido social referidos al período de transición democrática durante los años 1982, 1983 y 1984.

› ***La situación discursiva-enunciativa***

Las letras de rock se instituyen a partir de sucesos enunciativos y de proposición artística que exponen estados de ánimo y apreciaciones de una fuerte presencia subjetiva. A estas instancias, el análisis discursivo tiene por objeto dar cuenta del funcionamiento de los fenómenos lingüísticos en su uso y de los que estos evidencian en cuanto a la forma en la que los individuos que viven en sociedad construyen el sentido social (Charaudeau, 2009: 122). Esto mismo contribuye a actuar sobre las problemáticas de la constitución de la subjetividad en el proceso de la vida socio-cultural y atraviesa las complejidades de los modos en los que las subjetividades se comunican, producen y narran desde el espacio social.

El análisis del discurso actúa como un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en las distintas esferas de la vida en las que el uso de la oralidad y la escritura forma parte de las actividades que en ellas se desarrollan (Calsamiglia y Tusón, 1999: 15). El estudio del discurso permite rastrear los rasgos de subjetividad que atraviesan a los hablantes y advertir así las valoraciones, concepciones del mundo y/o marcos ideológicos que se presentan.

De esta manera, el análisis discursivo habilita la posibilidad de prosperar, reflexiva y sistemáticamente, una producción de sentido en torno a los actos de comunicación que definen y establecen nuevos límites, espacios, contactos y síntesis. El intento de rescate desde una perspectiva crítica se encuentra presente desde los inicios del campo de estudio

en comunicación latinoamericanos y posibilita un posicionamiento social desde la intervención analítica en comunicación.

El análisis discursivo en las líricas de rock permite estudiar las estrategias discursivas articuladas por agentes únicos, válidos para identificar objetos y acontecimientos dentro del mundo lírico. Lo que interesa subrayar entonces es que la realidad se opera desde una instancia de transformación a fin de destacar intereses ideológicos y, claro está, de defensa y cimentación de ideas. Las letras de rock, como cualquier producto artístico, provocan modelos del mundo y se rigen por reglas de un juego retórico. Las líricas se encuentran vinculadas fuertemente con las convenciones culturales que, en muchos sentidos, configuran una trama dialéctica con el contexto histórico.

El estudio del discurso, por consiguiente, admite una teoría de la instancia de enunciación y es, integralmente, un efecto de enunciado. La instancia de enunciación es un efecto de enunciado que debe ser reconstruido o “descubierto” por un esfuerzo de interpretación (Parret, 1983: 16). El concepto de enunciación comprende una serie de elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido se vincula con la retención de la huella del proceso de enunciación en el enunciado determinado (Ducrot y Todorov, 1986: 98).

El análisis discursivo refiere a versos integrados a una música, es decir, textos para ser escuchados que, en otra ocasión, podrían todavía estudiarse en una íntima relación con ella (Conde, 2007: 16)³. Las estrategias discursivas que abordan una tematización de la libertad como un eje primordial en un proceso de construcción democrática, forman parte del contexto en la que surgen al mismo tiempo que lo constituyen. Siguiendo a Oscar Blanco, el rock y sus letras forma parte de la cultura política y propone, asimismo, rupturas sobre los modos y estructuras que subvierten la libertad: “Las letras de rock presentan un efecto de crónica y de testimonio, todo esto sustentado, las más de las veces, sobre principios libertarios” (Conde, 2007: 1)

De acuerdo con ello, ciertas palabras y/o expresiones manifiestan evaluaciones del

³ El análisis discursivo que se persigue se vincula únicamente con letras de canciones. No obstante, la reserva del análisis musical se dispone para los especialistas en esa materia que, sin embargo, puede relacionarse con este tipo de intención de explicación lingüística.

hablante a partir del nombramiento de ciertos objetos (sustantivos) o hechos del mundo que refiere. El análisis de la enunciación plantea así 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 el enunciado, el locutor manifiesta valoraciones de su entorno cultural e ideológico. De este modo, las huellas se comprenden como frases, palabras, morfemas o entonaciones particulares que permiten comprender una selección discursiva en el marco de una situación comunicativa (Balmayor, 1997: 119).

› ***La constitución del corpus***

La constitución del corpus analítico que refiere al proyecto de tesis doctoral se funda a partir de líricas que advierten un alcance temporal determinado (1982-1989) y tematizan a la libertad en sus discursos. Ante esto, el corpus resulta regularizado y reflexionado en virtud de los procedimientos de reducción que contemplan estrategias enunciativas diversas. En función de lo expuesto, se entiende que un corpus nunca se establece definitivamente ni se concluye de un modo tajante, sino, por el contrario, propone una clausura provisional. Es por ello que el trabajo actual se postula desde una instancia interpretativa en el que la operación analítica está atravesada por coyunturas ideológicas que trabajan un lineamiento discursivo situado y no concluyente.

Al respecto, se entiende que las letras de rock integran discursos que presentan características en su enunciación y connotación, cuyo análisis permite un acercamiento interpretativo de gran riqueza. Las líricas refieren y manifiestan el surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo. Son piezas discursivas atravesadas por producciones sociales de sentido y representaciones del mundo que articulan lugares comunes, conversaciones triviales y perspectivas dogmáticas.

La elección refiere a los artistas del rock argentino que formaron sus agrupaciones a partir del año 1980 o iniciaron su etapa solista durante este período y se destacaron por proponer una estéticaailable, irónica y *pop*, que en distintas instancias reivindicaban la dimensión corporal y la sexualidad como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del rock argentino (Semán y Vila, 1999: 238).

El propósito de la elección del proyecto de tesis doctoral se debe a la intención de

abarcando los discursos líricos desde las amplias y distintas perspectivas del *pop* propuestas por el rock argentino. La amplitud y, asimismo, el límite del análisis se efectúa de acuerdo a una iniciativa de saturación que corresponde con una intención de trabajo exhaustivo, más que de aproximación, puesto que se pretende encuadrar un análisis integral y sólido que no sea reiterativo.

La selección de estos exponentes de orientación *pop* permite ubicar entonces, dentro de la amalgama del rock argentino, un abanico de estilos y estéticas que se advierten a partir de: 1) las construcciones enunciativas de sus discursos líricos (aspecto fundamental que se atenderá específicamente en el trabajo); 2) los sonidos experimentados en sus discos (*new wave*, rock moderno, *post-punk*, *tecno-rock*); 3) y las propias trayectorias que exponen geografías y distinciones urbanas particulares (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gran Buenos Aires, La Plata, Rosario y Mendoza).

En consecuencia, el rastreo correspondiente que se realiza advierte un corpus de 40 (cuarenta) letras que permiten alcanzar y admitir un mapa heterogéneo y detallado. De acuerdo con ello, para el recorte se toman en consideración un máximo de 3 (tres) canciones por artista, accediendo así a una trama tematizante de la libertad diversa y de comparación enriquecedora.

Del mismo modo, el repertorio gira en torno a una diversidad ya mencionada que se propone distintos objetivos estéticos y estilísticos, desde el plano del lirismo y la creación del sonido. A modo de organización, es posible diagramar aspectos que permiten ubicar a los artistas en perspectivas distintivas y propias de los códigos del *pop*.

Por un lado, se advierte una corriente *new wave*, *bailable*, vinculada con una discursividad paródica, construida desde la cotidianeidad y también rupturista en relación con la propia historia del rock argentino:

GIT, La Torre, Los Abuelos de la Nada, Los Enanitos Verdes, Los Twist, Soda Stereo, Sueter y Virus (vinculados a aspectos *bailables* y fragmentarios desde el plano del contenido textual y a partir de sus diferencias); Los Fabulosos Cadillacs, Los Pericos, La Portuaria y Man Ray (relacionados a agrupaciones formadas en la nueva democracia y enlazados con sonoridades *ska*, *reggae* y *world music*); María Rosa Yorio, Fabiana Cantilo y Viudas e Hijas de Roque Enroll (entramadas con lo *bailable*, lo paródico y la exposición de la femineidad) .

Por otra parte, se aprecia un desenvolvimiento artístico en plan solista que, con diferencias, continúa el abordaje cotidiano desde lo discursivo y/o recorre una invitación al baile desde lo sonoro:

Charly García, Andrés Calamaro y Fito Páez (apelando a un lirismo de orientación testimonial y sonoridad dinámica); Celeste Carballo y Alejandro Lerner (empleando una producción folk, melódica y romántica, en algunas instancias).

En última instancia, se presentan las perspectivas denominadas post-punk, tecno o de estética dark, enlazadas con una visión desaprobatoria y tensionante con la sociedad, desde una orientación *pop* de distintas densidades: Sumo, Don Cornelio y la Zona, Fricción, La Sobrecarga, Metrópolis y Los Encargados.

Particularmente, en el caso de este artículo, se destacan ocho líricas que pertenecen al repertorio de corpus original y que fueron publicadas, asimismo, durante el período que se especifica en este escrito: entre los años 1982, 1983 y 1984. A partir de ello, se seleccionaron las canciones “Inconsciente colectivo”, de Charly García (1982), “Ahora estoy en libertad”, de Celeste Carballo (1982), “Buenos cimientos”, de La Torre (1982), “Ellos nos han separado”, de Virus (1983), “No me dejan salir”, de Charly García (1983), “Viaje a la libertad”, de La Torre (1983), “Su, me robaste todo”, de Zas (1983) y “¿Dónde estás guardada?”, de María Rosa Yorio (1984).

› ***En torno a la deixis personal***

En las letras de *Rock- Pop* argentino del período mencionado, el alcance de la deixis plantea referencialidades y admite un reconocimiento dialéctico en pos de aprehender los discursos y reconfigurarlos en formato canción. En consecuencia, los elementos deícticos organizan el tiempo y el espacio, y sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso.

Al respecto, los tópicos que se abordan en las líricas se vinculan con una discursividad que tematiza la libertad y da cuenta de las prácticas de los jóvenes de la generación del 80 (elementos que destacan situaciones comunicativas o contextuales de época). No obstante ello, cabe señalar que la propuesta no se exhibe de un modo acabado o cerrado, sino que se postula un intento de sistematización de información en un procedimiento analítico posible

que admite una reflexión la compleja naturaleza de la producción discursiva. Al respecto, el estudio de las letras implica dar cuenta de los aspectos esenciales que implican la producción discursiva, la presencia de los contextos y los sentidos sociales que circulan en un sistema de coordenadas espacio/tiempo específico.

Las marcas o las huellas presentes y aprehendidas en un texto circulan como vehículos de subjetividad que crean mundos propios. El problema de la referencialidad deíctica personal permite destacar inscripciones y huellas de un determinado contexto que, en este caso, se vincula con un período de transición democrática argentina. Así, el estudio de la deixis involucra la codificación y gramaticalización de los rasgos de la situación de enunciación que aparecen en los discursos líricos del rock argentino, en su vertiente *pop* y durante la década del 80.

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. La identificación de deícticos permite advertir los planos contextuales que se enuncian en las líricas, señalar los tiempos y las personas del discurso que conviven en el escenario de comunicación. 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 efectos de sentido.

Precisamente, 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). Los elementos deícticos 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.

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 función apelativa que convoca la lírica de rock se potencia por ciertas marcas como el empleo de déicticos personales y verbos imperativos, inscriptos como indicaciones en el texto verbal. Se instituye entonces una vinculación entre un locutor y un interlocutor que subraya un entramado textual, de perspectiva dialógica en relación a tres personas del discurso:

Por un lado, un *yo* construido enunciativamente, que se comporta como locutor y se responsabiliza del contenido textual. Desde un plano habitual, se lo introduce como testigo de los hechos que narra o como portavoz fundamental de protagonistas generacionales. En segundo término, un *tú* que se aprecia como interlocutor, representado discursivamente mediante referencias distintivas, y que se advierte desde dos instancias convocantes: el destinatario de la canción y el destinatario propio del texto (el referente intra-textual). Y en última instancia, una tercera persona que se diferencia de la construcción del *tú* y del *yo*, y que se posiciona como un destinatario oposicional que actúa contra ambos. Así, el *nosotros*, al que representa el intérprete, se configura como la voz de la protesta contra un elemento opresor representado por la tercera persona (Vela Delfa, 2014: 5)

› ***La libertad tematizada: dos visualizaciones***

La cultura rock se configura como un campo de contradicciones, aciertos y desacuerdos en el marco de la sociedad contemporánea. De esta manera, expone un manifiesto que activa situaciones de crisis y de enfrentamiento con las condiciones sociales que avasallan libertades. En términos de Philippe Paraire, es un fenómeno que contiene, interpela y considera a la juventud como sujeto social (1992: 10), a pesar de la disparidad de lugares que atraviesa y de los géneros musicales o cualidades que la conforman: “No se puede examinar de otra manera que como una cultura con derecho propio, compuesta de actitudes, recorrida por temas, amplificada por soportes y caracterizada por temas que definen escuelas y estilos” (1992: 10).

Particularmente, el rock argentino 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. En este sentido, 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 contracultural.

Las letras de rock se potencian y se erigen como fenómenos culturales que forman parte de la realidad en la que surgen al mismo tiempo que la constituyen. En consecuencia, el estudio concreto las postula como piezas discursivas plausible de ser analizadas por categorías que permiten detectar las huellas subjetivas y las intencionalidades de locutor creador del mundo discursivo.

Funcionan, a la sazón, como canales expresivos que enuncian experiencias sustanciales de comunicación y representan malestares, problemáticas humanas y propios quehaceres de una sociedad en crisis y en re-configuración democrática. La comunicación establecida constituye un desafío de pensamiento y contribuye a la consolidación de valores, aspectos democráticos y abordajes identitarios: concentran así un sentido esencial de compartimiento, intercambio y puesta en debate con el oyente-espectador-lector.

Sobre este punto, conviene remarcar que, desde una instancia social la cultura rock se vinculo con una discursividad social que, hacia la década del 80, habilitó un tiempo de re-configuración de la percepción del estado y de la sociedad civil. Por esto mismo, la conformación de una sociedad democrática planteaba perspectivas favorables en la que todos los individuos se apreciaban libres y proponían una situación autónoma de oposición: se constituía un enfrentamiento contra el Estado (que aún se encontraba vinculado con los atropellos, las amenazas y las violaciones más íntimas), las corporaciones y las posturas diversas de represión y control. La idea de la 'transición' se vinculaba entonces con la libertad y la democracia: "La idea de democracia de los años ochenta estaba asociada a la noción de la libertad y aquella utopía democrática era una utopía de las libertades" (Rinesi, 2010: 31)

En línea con esos comentarios, la democracia se representaba como una utopía de la libertad y un tránsito hacia la igualdad. La instancia democrática del pos-autoritarismo postulaba, en efecto, una utopía de la plena realización de la libertad o de las libertades,

situando un debate conversado, discutido y sustentado durante la “transición democrática”. La libertad era un programa que operaba como una centralidad en la agenda pública de la transición y que funcionaba como garantía de construcción o asilo de esperanzas.

De hecho, en el diagnóstico de la situación, planteaba que la salida del régimen autoritario había dejado secuelas tanto culturales, como políticas, sociales y económicas, pero establecía la prioridad de restauración de las dos primeras (Elizalde, 2009: 70). En este juego de oposiciones, huelga decir que el aparato represivo de la dictadura desempeñaba un rol preponderante porque había avasallado los preceptos propios de un sistema democrático como el de la libertad individual. El sistema democrático se conformaba como un valor esencial que debía ser defendido en su totalidad.

Estos aspectos son posibles de ser encontrados en las líricas de rock seleccionadas para el corpus, puesto que se encuentran atravesadas por nociones que postulan libertades de acción y voluntades de liberación que se relacionan con un escenario de reconstrucción social. En consecuencia, se pueden diagramar dos “visualizaciones” de ello: la primera se relaciona con la memoria de la dictadura y la segunda con una defensa de la libertad durante el período 1982-1984.

› ***La memoria de la dictadura***

Las líricas que se consideran a continuación remiten a los discursos y a los debates vinculados con la transición democrática y precisamente, el pasado dictatorial. De este modo, se aprecia un rechazo hacia el autoritarismo y la consiguiente reconfiguración de la libertad desde una clave de apertura democrática. Las perspectivas que se articulan resultan trascendentales porque comprenden los cuadros dialógicos y discursivos que se activan y retroalimentan con el espacio social.

La estrategia enunciativa presente en las líricas se trabaja entonces desde instancias heterogéneas y se coloca como marco de reflexión y discusión en espacios sociales disímiles. Igualmente, la significación del período seleccionado advierte un contexto que desde las

líricas, propone distintos estados, intereses y problemáticas.

Por ejemplo, en “Ellos nos han separado” se articula la estrategia discursiva a partir de una voz dirigente que se dirige a un interlocutor *desaparecido* por el terrorismo de estado. De hecho, predomina la primera persona del singular y también se advierte la presencia de una primera persona del plural que organiza el discurso en pos de un reclamo o una declamación: *“Hermano, quiero apretarte la mano. Sabemos que ellos nos han separado (...) Tenés que estar en cualquier lugar que pronto vamos a encontrar”*.

Se advierte entonces la presencia de un *yo* que expone un discurso afectivo en relación directa con un parentesco (“*hermano*”). Del mismo modo, se postula un *nosotros* que expone un conocimiento y un reconocimiento de horror y se expresa una tercera persona del plural (“*ellos*”) que responde directamente al terror dictatorial.

No obstante ello, la estrategia enunciativa que plantea la lírica también puede comprenderse como una expresión que reúne de un modo simbólico a todos los familiares que padecieron la dictadura y continúan sufriendo las desapariciones, sobre todo si se toma en consideración el *nosotros* inclusivo empleado (“*sabemos, ellos nos han separado*”). Frente a esto, el hablante se posiciona reflexivamente sobre esta situación en plena retirada de la dictadura militar, destacando la trágica función de la desaparición y el horror del régimen: *“Parece ser un mal general que va haber que solucionar (...) Tenés que estar en cualquier lugar que pronto vamos a encontrar”*.

En otro término, en “Su, me dejaste todo” predomina una primera persona del singular que postula, declama y reclama a una tercera persona del singular. Esta última, denominada “*Su*”, es referenciada desde una instancia negativa y se la vincula con un ejercicio indebido moral y ético. Siguiendo la figuración de este punto de vista, “*Su*” quitó o tomó para sí (con violencia y quizás con fuerza) lo ajeno y lo que la primera persona defendía y apreciaba: *“Su, me robaste todo. Su, me convertiste en lodo”*.

El hablante construye una instancia perjudicial en la que se remarca que fue robado y obligado a entrometerse en mercados peligrosos de especulación y de dinero inmoral (alejado del rigor de las buenas costumbres y la propia decencia). El destinatario, además, también cosechaba y generaba a partir de los deseos, sin consultar, sin preguntar, de un modo despótico. No obstante, el hablante perdió y se quedó sin opciones, casi sin elección.

El *yo* de la lírica se postula inquebrantable pese a todo, destaca que tuvo que jugar con

reglas amorales, pero que no ha sido sobornado ni dadvado, exponiéndose desde un lugar auténtico. Por tanto, el hablante se desplaza hacia una situación de positivismo que se vincula con su proceso de no quebrantamiento

Del mismo modo, en “Viaje a la libertad” se aprecia la figura de una primera persona que domina la enunciación y que postula la presencia de un colectivo autoritario que obstruye libertades, silencia, grita y busca enloquecer (*ellos*). El hablante, por consiguiente, siente que no obtiene respuestas en sus reclamos ni explicaciones sobre los actos de violencia que le condicionan su actuar en la sociedad: *“Si me encierran porque grito y no me dicen por qué. Y me gritan porque pienso, me quieren enloquecer”*.

Igualmente, se suma un contrasentido que aborda un corte a la ignorancia. Se advierte así un *ellos* que profundiza un estado de ignorancia e incoherencia: *“Si censuran la ignorancia y no se puede estudiar. Promocionan aire libre, no se puede respirar”*.

En este sentido, el hablante generaliza la expresión y la inscribe como una verdad general: *“no se puede estudiar”*. A estas instancias, cambia el trayecto de su argumento, no se inscribe desde el *yo*, sino que lo extiende. Lo mismo ocurre con el bloqueo de la respiración: *“no se puede respirar”*. El colectivo *ellos* miente y arma de un modo lúdico y estratégico su postura. El hablante entonces utiliza la modalidad de enunciación interrogativa para exponer sus consideraciones sobre ese contexto grosero y perjudicial:

“¿Quién me responde cuando pido que me expliquen el por qué de tanta violencia? ¿Quién es verdugo? ¿Quién es el cazador? ¿Quién responde cuando pido que me expliquen y no entiendo?”.

Estos interrogantes, por cierto, tienen una intencionalidad retórica que si bien no encuentran la respuesta en su contenido, no buscan una respuesta, sino presentan una situación tácita: la dictadura es la respuesta. No obstante ello, esta ambigüedad o la disposición de interrogantes retóricos permite apreciar que el hablante no desea revelar la causa de todos estos arrebatos.

Por su parte, en “Inconsciente colectivo”, la libertad se expone como un espacio que mantiene su vigencia temporal (*“Siempre”*), se encuentra encarnizada al interior de los hombres y las mujeres en general, no solo en la construcción existencial de los seguidores de rock o de los alocutarios postulados por la lírica: *“Mama la libertad, siempre la llevarás dentro del corazón”*.

En esta última escena, la lírica reitera la idea de un colectivo aparte (*ellos*) y la presencia de una segunda persona (*tú*) que admite el consentimiento del locutor en la enunciación. El colectivo *ellos*, que en la anterior estrofa se vinculaba con las instancias negativas del consumo y las nociones que inhabilitaban las experiencias activas humanas, se advierte desde un lugar perverso que también propone la idea de “corromper” y entregar la libertad, en pos del beneficio personal.

No obstante ello, la responsabilidad negativa no se relaciona únicamente con el colectivo *Ellos*, sino también destaca una crítica hacia el alocutario (*tú*) porque remarca una posible ausencia de compromiso y de defensa en desmedro de la preservación de la libertad y la memoria que la activa: “*Te puedes olvidar*”. Se distingue también el empleo de antagonismos que no solamente se vincula con las nociones opositivas de nacer/consumir y corromper-olvidar/persistencia de libertad, sino distinguen los marcos temporales del pasado y el presente de la enunciación: “*Ayer soñé con los hambrientos, los locos, los que se fueron, los que están en prisión. Hoy desperté cantando esta canción, que ya fue escrita hace tiempo atrás. Es necesario cantar de nuevo, una vez más*”.

› ***En defensa de la libertad***

En “No me dejan salir” se propone un discurso paradigmático de época que se configura a partir de un marcado rechazo dictatorial y de una evidente esperanza de apertura de época. El hablante expresa sus deseos a través de dos destinatarios distintos: por un lado, un interlocutor, 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*”).

Se observa así la presencia de una tercera persona, (*ellos*) postulado a partir de la expresión “*no me dejan salir*” y 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-pop* argentino como a todo aquello que desde el interior obstaculiza a las personas (los hábitos,

los prejuicios o las obsesiones): *“No puedo pensar, no puedo vivir. No puedo pensar si amor es un pensamiento”*.

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 y le reclama un modo de vida más simple y auténtico, espontáneo, liberado de las formas (y quizás de los uniformes).

Por su parte, en *“Buenos cimientos”* se construye un lugar de obstinación, desde un lugar que enaltece y defiende la libertad. Ante esto, se advierte una marcada grieta que separa pronombres relevantes en la construcción del discurso y que suele trabajarse estratégicamente en distintos enunciados del rock argentino: en primer lugar, se advierte la presencia de un *ellos* que abruma desde su pretendida sabiduría y sus nociones de vida; en segunda instancia, se admite la presencia de un *nosotros* que incluye y que podría colectivizar tanto a las identidades juveniles del rock como a las otras comunidades de jóvenes que proponían prácticas tenaces e instancias libertarias en contexto dictatorial: *“Para bien o para mal siempre saben la respuesta. No te dejan el consuelo de decir: ‘la vida es nuestra’”*

En consecuencia, el colectivo *ellos* no admite el consuelo o la autonomía del colectivo *nosotros* puesto que estos últimos, a partir del discurso de la lírica, evidencian un bloqueo, un impedimento de habla y de independencia que obstruye la propia libertad. Esto permite comprender que tanto el beneficio útil o conveniente (*“para bien”*) como el daño material o moral (*“para mal”*) se encuentran en un mismo nivel de gravitación porque no permiten modificar las supuestas sabidurías y los presuntos conocimientos del colectivo *ellos*.

En *“Ahora estoy en libertad”* se presenta un discurso celebratorio, en la que el hablante resalta, desde la primera persona su relación con la libertad y las conducciones escapatorias en un contexto que se abre hacia nuevas posibilidades. Se advierte así la presencia de un locutor que se muestra expectante y que confía en las posibilidades de desarrollo propuestas por las nuevas instancias de libertad.

En este sentido, la libertad, como condición y postulación, se aplica en relación con el sentimiento, el amor, la pasión y la emoción. Se revela una *creencia* que se enuncia desde el presente del indicativo (*“Creo”*) y que da por cierto una situación que admite ambigüedades,

desde un sentido literal. Si bien la expresión “*Creo*” permite destacar un entendimiento que no alcanza o que no está comprobado o demostrado, en esta instancia se potencia una posibilidad de confirmación, modalizada desde la aseveración, en detrimento de nociones dubitativas o indecisas.

Del mismo modo, se engloban conceptualizaciones que piden la oclusión de situaciones negativas en un tiempo presente, haciendo relación a un pasado de avasallamiento, relacionado, nuevamente, con la dictadura. El hablante reitera la modalización aseverativa que expresa una relación interpersonal a partir de la cual el *yo* que enuncia se compromete con el *vos/tú* oyente/alocutario en cuanto a que su enunciado es verdadero. La ambición, el deseo y el requerimiento, en tanto, se destacan a partir del rechazo hacia las cadenas y el alcance de libertad:

Finalmente, en “¿Dónde estás guardada?” el hablante postula a la libertad como la principal protagonista del discurso. La referencia a la primera persona del singular predomina durante toda la enunciación y sólo se utiliza la pluralidad hacia el final. En este sentido, la modalidad de enunciación interrogativa persiste durante el derrotero de la lírica, como un eje continuo de reflexión sobre la puesta en común la libertad en una post-dictadura, anunciando posibles amenazas, provocaciones y dificultades en un nuevo contexto. “¿Dónde estás guardada tan sola, dónde? ¿Dónde vas tan loca, hoy? ¿Quién te roba el sueño? ¿Y quién te escondió lejos? ¿Dónde estás guardada, libertad?”

A estas instancias, y como se expresó, los interrogantes destacan una situación en la que la libertad se encuentra guardada, ocupada y desatada (“*tan loca, hoy*”), desde el tiempo presente, evidenciado a partir de la deixis temporal que advierte una situación contextual vivida. Así, la construcción discursiva de la libertad se encuentra emparentada con una “*locura*” del momento, que, desde el refuerzo del “*tan*”, permite una interpretación de mayor intensidad en relación con la descripción del contexto.

El hablante busca la libertad para reconocer un oponente y comprender el adversario de esa actualidad contextual. Se establece igualmente una duda sobre el rival que se tiene en ese “*hoy*”, desconociendo el obturador de los sueños colectivos. En función de ello, las preguntas resultan insistentes, porque preguntan por el pasado reciente de la dictadura y porque esconden una responsabilidad sobre el ocultamiento de la libertad en otros tiempos.

› *A modo de balance*

Las letras del rock argentino manifiestan el surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo en determinados tiempos históricos del país (dictaduras, gobiernos constitucionales de baja intensidad y administraciones en busca de consolidación 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.

Desde el plano del contenido, las líricas presentan lenguajes lineales y/o transparentes, que pueden facilitar interpretaciones unidireccionales o emplear estilos crípticos y ambiguos. 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 la época.

Las letras de rock, como cualquier producto artístico, provocan modelos del mundo y se rigen por reglas del juego ficcional. Las líricas entonces, se encuentran vinculadas fuertemente con las convenciones culturales que, en muchos sentidos, configuran una trama dialéctica con el contexto histórico. La poética empleada plantea nociones de verdad y mentira que se mantienen en una línea fronteriza que genera percepciones y escenarios propuestos por el sujeto hablante de cada discurso.

En ciertos aspectos, las letras de rock argentino funcionan como un canal de comunicación que ilustra cotidianidades, virtudes, sentidos y vacilaciones en tiempos agitados. Del mismo modo, se advierte de una manera cabal y transversal que las manifestaciones de la cultura rock (enunciaciones que son consumadas desde la cultura popular) se nutren de una corriente discursiva que resignifica sus prácticas y transforma, desde ya, las propias condiciones de producción.

Se comprende así que a partir de la recuperación democrática, los jóvenes revalorizaron los espacios públicos y privados, desde el ámbito de la cultura y abrazaron las instancias propuestas por un estado de reconfiguración democrática que se colocaba como símbolo de oposición al horror dictatorial. Así, las juventudes o los jóvenes de la posdictadura de los 80 abarajaron una situación distinta en torno a la política: se orientaron

hacia la convivencia tensa con las otras generaciones (un tópico común en las juventudes) y asimismo, generaron discursos de revalorización y consolidación de la democracia.

En lo que respecta al rock argentino, los nuevos conceptos estéticos y estilísticos fueron incorporándose hasta copar las zonas más fértiles de la cultura rock. Las líricas del rock argentino, en clave *pop*, funcionaron como ejemplos de una retórica que proporcionaban palabras que existían para transmitir sentidos específicos de un sentir de época.

› **Referencias bibliográficas**

Balmayor, Emilce, *La enunciación del discurso*, En Balmayor, Emilce, Perez Medina, Elsa y Marafioti, Roberto (Compiladores), *Recorridos semiológicos: Signos, enunciación y argumentación*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Calsamiglia, Helena, & Tusón, Amparo (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*, Ariel, España, 1999.

Charaudeau, Patrick, “Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales”, en revista *El discurso y sus espejos*, Universidad Nacional Autónoma de México.

Conde, Oscar, *Poéticas del rock. Volumen 1*. Marcelo Héctor Olivetti Editor, Buenos Aires, 2007.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Editrial siglo XXI, España, 1995.

Elizalde, Josefina, “La participación política de los intelectuales durante la transición democrática: el Grupo Esmeralda y el presidente Alfonsín”, en Revista *Buenos Aires, Temas de Historia Argentina y Americana*, UCA, 2009.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Hachette, Buenos Aires, 1986

Paraire, Philippe, *50 años de música rock*. Ediciones del Prado, España, 1992.

Parret, H, *Las pasiones: ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Hachette, Buenos Aires, 1995.

Rinesi, Eduardo, “De la democracia a la democratización” en 1ra Jornada Latinoamericana Estado, *Populismo y Democracia*, Universidad Nacional de Avellaneda, 2010.

Semán, Pablo, y Vila, Pablo, “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”, en *Filmus, Daniel (Compilador). Los noventa. Política, sociedad y cultura en*

América Latina de fin de siglo. FLACSO-Eudeba, Buenos Aires, 1999.

Vela Delfa, Cristina, "Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social", en *Oggia, Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, España, 2015.