

A stylized map of the Americas, including North and South America, rendered in a dark grey color. The map is set against a background of red and orange wavy stripes. A small white dot on the Florida peninsula marks the location of Miami, which is labeled with the word "MIAMI" in white capital letters. The map shows state and provincial boundaries with thin white lines.

Hacia el
estallido

Manuel Barroso



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Licenciatura en Comunicación Social

Trabajo Integrador Final

**“Hacia el estallido: análisis de líricas del rock argentino
de los años previos a la crisis de 2001”**

Alumno: Manuel Barroso

Legajo: 23222/2

Correo electrónico: mbarroso1995@gmail.com

Director: Cristian Secul Giusti

Co-Directora: Susana Souilla

Junio 2019

Agradecimientos

A mi familia, por acompañar y bancarme desde el primer día.

*A Susana y Cristian, por el impagable tiempo dedicado, la paciencia puesta en mi proceso
y el esfuerzo realizado para concluir esta etapa.*

*A mis amigos de siempre, por recargarme energías con sus locuras cada día que faltó
inspiración*

*A los que se sumaron en 2013 y supieron ser el abrazo, el consejo, el mate amargo y la
cerveza fría en el momento justo.*

Y a Fede. Voy a llevarte en mí.

Índice

Capítulo I	10
Estado del arte	10
Capítulo II	14
Marco teórico-conceptual	14
Discurso social.....	14
Discurso y enunciación.....	16
Rock como fenómeno sociocultural.....	18
Capítulo III	22
Marco metodológico	22
Categorías analíticas.....	23
Capítulo IV	28
Escenario contextual	28
Situación social y política (1989-2001)	29
Primer gobierno menemista	29
Segunda presidencia	31
Las consecuencias del modelo neoliberal.....	32
El comienzo de las manifestaciones.....	33
¿Cómo logró el menemismo mantener diez años de consenso?.....	34
Asunción del gobierno de La Alianza	35
Derrota en las elecciones legislativas y fin del gobierno	37
Cinco presidentes en una semana	38
La sociedad argentina durante la década neoliberal	38
Sobre el rock argentino (1989-2001).....	39
Surgimiento y consolidación del rock argentino.....	40
Los modos de vivirlo.....	43
El fenómeno del rock	43
Algunas consideraciones sobre los aspectos contextuales.....	44
Capítulo V	46
Violencia neoliberal	46
Residuos de la dictadura.....	48
Sociedad sin expectativa.....	50

Impunidad policial	52
Algunas conclusiones.....	57
Capítulo VI.....	59
Invasión extranjera	59
Tierra de otro.....	62
Ponga humor a la verdad	66
Desplazamiento de lo propio	72
Revolución latina	78
Algunas conclusiones.....	81
Capítulo VII	83
Experiencias de crisis.....	83
La premonición de Bersuit.....	84
La vida del obrero es así.....	88
Contra la adversidad.....	91
Desconfianza neoliberal.....	96
Algunas conclusiones.....	99
Consideraciones finales	102
Bibliografía.....	108
Anexo.....	113

Tema de investigación

La comunicación y el rock argentino entre 1998 y 2001

Palabras clave

Análisis de discurso - Rock argentino - Crisis de 2001 - Prácticas socioculturales.

Problema

A través del análisis discursivo de las letras de canciones de rock argentino publicadas entre 1999 y 2001 se busca responder el siguiente interrogante: ¿Cuál es la construcción discursiva que presentan las líricas en relación al contexto de publicación?

Introducción

La idea de este trabajo fue realizar un análisis de discurso del rock argentino durante los años previos a la crisis de 2001, por lo cual se seleccionó un corpus compuesto por doce canciones de distintas bandas, compuestas y difundidas durante esa época, teniendo en cuenta que desembocó en diferentes complejidades sociales -como la desocupación- luego de una década de políticas neoliberales.

Por este motivo, para la realización de este TIF utilicé líricas de rock como corpus analítico en el cual se indagará diversos aspectos propios del análisis discursivo y la teoría de la enunciación, como las modalidades, la polifonía, la inscripción del tiempo y las cargas valorativas del léxico. Para dicho corpus se realizó un recorte en el cual figuran líricas pertenecientes a Babasónicos, Bersuit Vergarabat, Callejeros, Divididos, Guasones, La Mancha de Rolando, La Renga, Las Pelotas, Los Piojos, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Turf y Viejas Locas. El presente TIF pretendió desentrañar la articulación recíproca que hay entre las letras de rock nacional y el contexto en el que fueron producidas entre 1998 y 2001 a partir del análisis discursivo del referente empírico señalado previamente.

Por otro lado, la investigación no abarca todos los géneros musicales, excluyendo de su selección al pop, el folklore o la cumbia villera, solo por ejemplificar con otro tipo de música, que también podrían haber funcionado como medio de expresión de la sociedad. Asimismo, el número de canciones que conforman el corpus es doce, todas líricas

pertenecientes a distintas bandas, lo que permitirá abordar el análisis discursivo de un modo más ordenado y específico.

El presente TIF piensa en la música como un elemento de expresión de las sociedades. En este caso, el rock –como género y entramado cultural-, “obedece, en todas las etapas, a su naturaleza por tratar de “intervenir” o “marcar su intervención” –de modo activo o pasivo- en los nudos conflictivos que lo recortan como fenómeno social” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p.1). La cultura rock 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” (Rodríguez Lemos y Secul Giusti, 2011, p.9).

Se puede pensar el rock argentino como fenómeno social cultural muy propio de nuestro país y que abarca varias generaciones desde sus comienzos a mediados de la década del 60. Para constituirse como tal se debe tener en cuenta “su particular condición de introducir temas muchas veces velados por la sociedad en su conjunto, su permanente actitud de búsqueda, creación, oposición a lo establecido y acción comunitaria” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p.1).

El recorte temporal que se realiza en el trabajo, considera el año 2001 como un punto de inflexión en la sociedad argentina y un momento que estuvo marcado por los cambios políticos, económicos y sociales. Por ello, se entiende que los años previos al estallido son fundamentales para comprender el devenir histórico de la crisis. En este sentido, y pensando el contexto que se analiza: “La realidad de los jóvenes en la Argentina no escapa a la crisis estructural que atraviesa la sociedad toda, especialmente a partir de la década del '90, con niveles de pobreza e indigencia alarmantes” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p.2).

La elaboración de este trabajo integrador permitirá reflexionar sobre las posibles intencionalidades de los autores de las letras seleccionadas, siempre enmarcando este análisis dentro del contexto que atravesaba el momento de su producción, sabiendo que en las canciones se produce una construcción discursiva de la realidad social, y que el rock “se

opone a las formas culturales convencionales y propone su particular mirada sobre hechos y costumbres de la sociedad en general” (Rodríguez Lemos y Secul Giusti, 2011, p.9).

En este sentido, el análisis de estas letras de rock representa un aporte para el campo de la comunicación porque nos permitirá avanzar en la comprensión de los intereses de la sociedad de aquella época y contribuirá a desentrañar aspectos económicos, culturales, políticos y sociales que caracterizaron a Argentina entre 1998 y 2001.

En cuanto a los objetivos del TIF, el general consiste en identificar la articulación existente entre las letras de rock argentino seleccionadas y el contexto social, cultural, político y económico en que fueron producidas: entre 1998 y 2001. De este derivan los específicos, como dar cuenta, a partir del análisis de discurso, de las condiciones de producción de las canciones seleccionadas. Además se buscará identificar las cargas valorativas presentes en las letras y reconocer las inscripciones del tiempo que se articulan en las líricas. Por último, se pretende analizar las modalidades de enunciación y enunciado que construyen el discurso de las canciones y los recursos polifónicos en vinculación con el contexto discursivo de las canciones.

Los primeros capítulos de este trabajo presentan las ideas principales que se desarrollaron posteriormente en el análisis de las líricas, por lo cual el TIF comienza con un capítulo dedicado al estado del arte. En este apartado se presentan los antecedentes de investigación, es decir, distintas reseñas de otros trabajos que abordaron el rock argentino y el análisis de líricas y que nutrieron el análisis o sirvieron como punto de partida de mi investigación.

En el segundo capítulo se presenta el marco teórico que detalla los conceptos utilizados para el análisis de las líricas y se retoman nociones como discurso social, enunciación y comunicación. Además se pensó al rock argentino como fenómeno sociocultural y sus significaciones sociales durante la época seleccionada. El capítulo tres explica las nociones metodológicas y la forma en que se desarrolló el análisis. Además, detalla las categorías analíticas que se utilizaron.

El capítulo número cuatro se encarga, a partir del repaso de cuestiones sociales, políticas y económicas, de presentar el escenario contextual, una parte fundamental de este

trabajo para entender las temáticas abordadas en las líricas. En este apartado se retoman los dos gobiernos menemistas, el mandato de La Alianza y el último lapso de tiempo previo al estallido de la crisis de diciembre de 2001.

En los capítulos cinco, seis y siete se encuentra el análisis de las líricas, diferenciado por los tópicos que tratan y la manera en que lo hacen. En el quinto apartado, titulado “Violencia neoliberal”, se analizan líricas que refieren a la violencia presente en la sociedad (principalmente en fuerzas policiales y militares) y a ciertos rasgos de la dictadura identificables aún entre 1998 y 2001. El título del sexto capítulo es “Invasión extranjera”, y desarrolla los modos en que los intereses foráneos penetraron en el país, imponiendo su cultura y sus prioridades por sobre las de nuestra sociedad: además de expresar los manejos millonarios de empresas extranjeras que compraron tierras argentinas, se presenta la introducción de términos en inglés en nuestro idioma que modificaron nuestro lenguaje popular. En el séptimo apartado del TIF se ubican las líricas que presentan la “Experiencia de crisis”, tal como lo expresa el título, en el cual se desarrollan historias que cuentan las dificultades de la sociedad para vivir en un contexto de permanente adversidad.

Al final del trabajo se encuentran las consideraciones finales, en donde se expresan reflexiones personales a partir del análisis, se comparan y se vinculan las líricas entre sí, buscando explicitar las similitudes y diferencias entre ellas. A su vez, se expresa el aporte de esta investigación al campo de la comunicación y arroja algunas ideas para que este trabajo tenga una continuación en posteriores investigaciones.

Capítulo I

Estado del arte

Para constituir el estado del arte de este TIF decidí seleccionar cinco trabajos diferentes que considero pertinentes porque están muy vinculados con mi investigación. Las temáticas que tratan estos documentos, sumado a la forma en que lo hacen, fueron los criterios que me permitieron hacer el recorte y decidir la inclusión de estas producciones por sobre otras. Estas abordan distintos ejes: prácticas socioculturales, rock barrial/chabón, juventud, neoliberalismo y análisis discursivo.

En “*El rock de los desangelados*”, de Cecilia Benedetti (2008), se desarrolla el protagonismo que los sectores populares adquieren en la década del 90 dentro del rock nacional argentino: un fenómeno que se ve expresado en la consolidación de una nueva vertiente (la del rock chabón o barrial) dentro de la fragmentación que atraviesa este género musical.

Es sumamente relevante la idea de participación de los sectores populares en el rock teniendo en cuenta el contexto en el que se da dicho proceso. Si bien es cierto que mi trabajo se centrara principalmente en la crisis de 2001 y esta revista aborda un proceso de la década anterior, el modo en que analiza una práctica sociocultural a partir del contexto en el que se lleva a cabo nutrió a mi investigación.

En este sentido, plantea que el ya mencionado protagonismo de los sectores populares puede visualizarse “tanto arriba como abajo del escenario: así músicos y audiencias de los sectores populares imprimen en el rock nacional su universo de prácticas, representaciones y valores transformando el panorama de esta manifestación cultural” (p.4).

El segundo documento seleccionado como antecedente corresponde a Provitilo y Vagliotta, titulado “*Culturas juveniles: rock barrial y configuración de identidades*” (2009), que propone un análisis del rock barrial vinculado a la configuración de las identidades, centrándose en los jóvenes y sus prácticas socioculturales principalmente en lo que respecta al rock argentino, que es considerado como fenómeno social y cultural. Los autores expresan que este género musical “obedece, en todas las etapas, a su naturaleza por

tratar de “intervenir” o “marcar su intervención” –de modo activo o pasivo- en los nudos conflictivos que lo recortan como fenómeno social” (p.1). Definen al rock urbano como fenómeno social y cultural. Por un lado, teniendo en cuenta “su particular condición de introducir temas muchas veces velados por la sociedad en su conjunto, su permanente actitud de búsqueda, creación, oposición a lo establecido y acción comunitaria. Por otro, tomando como marco de referencia las insistentes apelaciones a determinados mundos simbólicos; elementos estéticos, corporales y lingüísticos que abonan a la configuración de nuevas identidades juveniles y formas de disputa, contradictorias o no, en el terreno político” (p.1). Los autores, además, mencionan que “la realidad de los jóvenes en la Argentina no escapa a la crisis estructural que atraviesa la sociedad toda, especialmente a partir de la década del ’90, con niveles de pobreza e indigencia alarmantes” (p.2).

Respecto de los máximos exponentes del rock argentino (Los Redondos, Bersuit Vergarabat, Los Piojos, entre otros), “menciona las marcas políticas que aparecen en los shows y el mensaje contestario que transmiten algunas de sus canciones. Los temas no refieren a un relato político consciente o dirigido a objetivos políticos a alcanzar sino que operan como un modo de impugnación conforme a las transformaciones sociopolíticas de los ’90” (p.3)

La mención de las bandas más convocantes del rock nacional, sumado al hecho del mensaje contestatario que transmiten en sus canciones, sirvió como referencia para mi TIF ya que estos grupos musicales fueron parte de mi corpus de análisis.

Por su parte, “*Si tienes voz, tienes palabras*”, la tesis Cristian Secul Giusti y Federico Rodríguez Lemos (2011) es otro de las producciones seleccionadas para la conformación del estado del arte. Se trata de un análisis discursivo de un corpus de líricas producidas durante los tres primeros años de la recuperación democrática (1983-1986).

Las obras analizadas 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. El material con el que trabaja consiste en cuatro 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.

Desde prácticas culturales y hábitos de época hasta generalidades políticas que manifiestan los desafíos de vivir en libertad y en democracia, las letras abordan diferentes temáticas, siempre respetando la postura de cada banda. Los autores observan también que las letras presentan rasgos lingüísticos “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” (Rodríguez y Secul Giusti, 2011, p.5).

Es importante destacar, además, que los autores ubican al rock como fenómeno cultural “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”, expresando que “se opone a las formas culturales convencionales y propone su particular mirada sobre hechos y costumbres de la sociedad en general” (p.9).

Siguiendo esta línea, se suma al estado del arte el Trabajo Integrador Final de Nicolás Inchaurredo, titulado “*Científicos del Palo: el rock argentino narra la historia*”. Este TIF analiza las dieciséis letras del álbum *La Histeria Argentina* de la banda de rock argentino Científicos del Palo. El trabajo identifica la construcción discursiva presente en las líricas del disco en relación a la historia argentina durante el contexto en que se da su publicación, en el año 2013.

Este trabajo reviste interés porque se enfoca en la manera como una banda de rock argentina cuenta la historia de nuestro país y el recorrido cronológico que realiza sobre los acontecimientos más importantes ocurridos desde la Revolución de Mayo de 1810 hasta el año 2013. Además, el autor vincula a la obra con sus autores y el contexto de publicación, que permiten la comprensión de su análisis.

A partir del análisis discursivo de las líricas, el autor indagó en las estrategias que utilizó el grupo para tratar temáticas que son fundamentales para relatar la historia, como la figura de los próceres argentinos del siglo XIX, o el modelo agro-exportador, sumado a los conceptos de civilización y barbarie, el movimiento peronista, los autoritarismos y la democracia.

Por último, en el artículo *“Rock de libre vivir: un juego dialéctico entre juventudes y resistencias”*, de Cristian Secul Giusti (2014), el autor se interesa por reconocer el concepto de libertad y de juventud presentes en los discursos de rock argentino del Siglo XXI. Además, aborda las nociones y demandas que jóvenes advierten en la actualidad.

Asimismo, hace un breve recorrido histórico comenzando en los 90, cuando surgió “un nuevo actor social juvenil, con canceladas perspectivas de futuro, que accedían a trabajos sin calificación, precarios, inestables y sin proyección. Al respecto, la división social reproducida en el ámbito de la cultura rockera se puso de manifiesto en los noventa, asumiendo formatos y fusiones diversas que, sin lugar a dudas, se fortificaron a partir de la crisis del 2002-2003” (p.7).

Si bien todos los trabajos citados anteriormente presentan diferencias entre sí, por su pertenencia a distintas instancias de producción académica o por el abordaje de diferentes tópicos y distintos modos de análisis, son fundamentales para mi investigación, puesto que constituyen una línea de análisis que me resultó interesante e inspiradora: la articulación entre líricas de rock, contexto sociocultural e histórico y análisis de discurso. En este sentido mi TIF pretende ser una contribución a esta línea de trabajo con el abordaje de un período de producción de rock en particular: los años previos a la crisis de 2001.

Capítulo II

Marco teórico-conceptual

Para la realización de este trabajo fue necesario plantear los conceptos que guiaron el análisis discursivo. Por este motivo, el diálogo teórico parte desde el discurso social y es atravesado por las siguientes nociones: análisis de discurso, enunciación y comunicación. Además se pensó al rock argentino como un fenómeno sociocultural que se materializa en complejos discursos para los cuales el aspecto lingüístico porta significaciones sociales.

Discurso social

De acuerdo con Marc Angenot, el discurso social es todo aquello que “se dice y se escribe en un estado de la sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (Angenot, 2010, p.22). En este sentido, el discurso construye un mundo social, objetivado y naturalizado en los procesos sociales. Los discursos son instrumentos en los que los hablantes ponen en juego sus subjetividades y valoraciones pero estas no son individuales sino atravesadas por formas de conocer, de expresar, de poner en discurso, que son propias de un determinado contexto espacio temporal. En la revisión de las líricas se vislumbraron las concepciones del mundo, las ideologías, desde las cuales las bandas elaboraron estos discursos. Su análisis conlleva introducirse en el entramado de los vínculos sociales (de los conflictos y las identidades) y comprender las características socioculturales de un proceso histórico, que en este caso se sitúa los años previos a la crisis de 2001. Además, el mismo Angenot propone que en cada época hay temáticas con mayor preponderancia respecto a las demás, y desarrolla la idea junto a la noción de hegemonía: “la hegemonía puede percibirse como un proceso que tiene efecto de "bola de nieve", que extiende su campo de temáticas y de saberes aceptables imponiendo "ideas de moda" y parámetros narrativos o argumentativos” (2010, Angenot, p.62). Es interesante pensar lo que propone Angenot a partir de algunos enunciados presentes en las líricas en las que es posible identificar algunos aspectos del machismo y la violencia de género como cuestiones naturalizadas que actualmente serían

consideradas de un modo más crítico.¹ El propio Angenot piensa la hegemonía como “el conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables e, indisociablemente, las maneras tolerables de tratarlos, e instituyen la jerarquía de las legitimidades (de valor, distinción y prestigio) sobre un fondo de relativa homogeneidad” (Angenot, 2010, p.32). De todas formas, la resistencia o la oposición a lo que percibe como dominante se hace dentro del mismo discurso hegemónico. En otras palabras, más allá de la crítica, de la ruptura que pueda constituir un determinado discurso, alberga elementos hegemónicos.

Si se tiene en cuenta que todos los discursos son instrumentos en los que se ponen en juego las subjetividades y valoraciones, no puede pensarse a las líricas por fuera del discurso social: son parte de él y entra en la configuración de la hegemonía discursiva que propone Angenot. Además, las líricas pertenecen a un género discursivo particular cuyos enunciados dialogan con otros discursos y otros géneros. Bajtín remarca que “todo enunciado es un eslabón en la cadena muy complejamente organizada de otros enunciados” (Bajtín, 1982, p.258). Angenot refuerza esta idea cuando expresa que “retendremos la tesis de Bajtín que sostiene una interacción generalizada. Los géneros y los discursos no forman complejos recíprocamente impermeables. Los enunciados no deben tratarse como "cosas" sino como "eslabones" de cadenas dialógicas; no se bastan a sí mismos, son reflejos unos de otros, están "llenos de ecos y de recuerdos", penetrados por "visiones del mundo, tendencias, teorías" de una época” (Angenot, 2010, p.25). Vale aclarar que Angenot retoma a Bajtín en cuanto a la dialogicidad pero se aparta de él en un punto: mientras Bajtín enfatiza la heterogeneidad, la diversidad de discursos que dialogan, Angenot se enfoca en las reglas que determinan lo que se puede decir y lo que no. Para Angenot no hay creatividad sin límites: esta encuentra los límites en el discurso, pensado como “un objeto compuesto” en el que “operan tendencias hegemónicas y leyes tácitas” (Angenot, 2010, p.25).

A partir de ello, se puede vincular la idea de dialogicidad con la de enunciado, ya que “todo hablante es de por sí un contestatario en mayor o menor medida, porque cuenta

¹ Por ejemplo, en “Mañana es igual”, de Las Pelotas, se presenta un narrador que cuenta que su vecino está golpeando nuevamente a su mujer, y que además no se muestra sorprendido, es decir que lo naturalizó.

con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado establece toda suerte de relaciones” (Bajtín, 1982, p. 248). Un enunciado no sólo está relacionado con los eslabones anteriores de la comunicación discursiva, sino también con los posteriores. Al respecto, cabe señalar que hablar de dialogicidad significa remitirse a la polifonía, ya que en la comunicación discursiva podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, implícitos e incluso puede identificarse la presencia de más de una voz, lo que se constituyó como una de las categorías de análisis presentes en este trabajo.

Discurso y enunciación

El Análisis del Discurso es entendido como 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. 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. Además analiza las huellas que el contexto deja en los discursos.

Como bien definen Helena Calsamiglia y Amparo Tusón (1999), el discurso es una práctica lingüística y social que implica una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo configuran. Es un instrumento que constituye las prácticas sociales e inciden en la formación de identidades: “Las identidades sociales de las personas – complejas, variadas e incluso contradictorias – se construyen, se mantienen y se cambian a través de los usos discursivos. Porque es en ellos donde se activan y se materializan esas caras que se eligen para cada ocasión” (p.16).

Por su parte, Bajtín rechaza la concepción de un “yo” individual o privado, para él, por el contrario, sostiene que el “yo” es siempre social. Los modos de expresión son siempre atravesados por experiencias, costumbres, valores y conocimientos que derivan en aquello que conocemos como ideología: de esta forma, no hay manera de expresarse sin su influencia. Bajtín (1982, p.298) rechaza la concepción de un ser individual y privado; el hombre es esencialmente social, cada individuo se constituye en relación con los otros cuyas huellas aparecen en el discurso, como un colectivo de numerosos “yoes” que ha

asimilado a lo largo de su vida, algunos de los cuales provienen del pasado; estos "yoes" se encuentran en los lenguajes, las "voces" habladas por otros y que pertenecen a fuentes distintas. El propio Bajtín agrega que "estas voces no son sólo palabras sino un conjunto interrelacionado de creencias y normas denominado ideología". Del mismo modo, Charaudeau (2012) sostiene:

[...] el lenguaje es un fenómeno psico-social resultante de los intercambios que se instauran en el interior de un grupo social entre individuos que tienen que resolver un doble problema: existir en tanto sujetos, pero existir en relación con el otro; existir a la vez como un ser individual y colectivo [...] (p.30).

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, p.10). En cuanto a la enunciación, para Benveniste consiste en poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. Además, el discurso es producido cada vez que se habla y es una manifestación de la enunciación.

Desde este plano, el trabajo entiende el discurso como una práctica que se vincula dialécticamente con lo social a partir del uso del lenguaje. Entonces 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. El análisis de discurso permite reconocer indicios que inevitablemente aluden al contexto en el que fueron producidas las letras y en el que se situaban los artistas en el proceso de escritura y composición de las canciones. Pero el contexto no es simplemente un entorno que configura los discursos: estos también producen contexto, ya sea porque refuerzan el orden social hegemónico, ya sea porque contribuyen a desestabilizar dicho orden, como lo explican Fairclough y Wodak:

Describir el discurso como práctica social implica una relación dialéctica con un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran. Una relación dialéctica es una relación en dos direcciones: las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales dan forma al evento discursivo, pero también el evento les da forma a ellas. Dicho de otra manera: el discurso es socialmente

constitutivo así como está socialmente constituido: constituye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas. Es constitutivo tanto en el sentido en que ayuda a mantener y a reproducir el statu quo social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo (Citado en Calsamiglia, H y Tuson, A, 1997, p. 15).

En este sentido es importante tener en cuenta que las líricas del rock, en tanto fenómeno cultural y de comunicación, no deben ser consideradas sólo como discursos cuyos rasgos pueden ser comprendidos a la luz del contexto en que fueron producidos sino también como discursos que buscaron visibilizar problemas sociales y desestabilizar el statu quo.

Rock como fenómeno sociocultural

La aplicación de políticas neoliberales en Argentina atentó contra un país, profundizó sus diferencias sociales y afectó principalmente a las clases populares. Tal como sucedió en las décadas anteriores, fue el rock un lugar de refugio para los sectores más relegados. Con sus letras, el rock se encargó de darle voz a las vivencias y al sentimiento generalizado de desesperanza de la sociedad: “Los 90 fueron los años en los que la protesta se transformó en bandera, en los que el ritual del pogo se transformó en un espacio de hermandad y en el que la canción se hizo cargo de la responsabilidad que tenía: plantarle cara a un sistema ferozmente desigual” (Carrasco, 2017, p.122).

Pablo Provitilo y Marisa Vigliotta, al referirse a las bandas que forman parte de este género, resaltan “las marcas políticas que aparecen en sus shows y el mensaje contestatario que transmiten algunas de sus canciones. Los temas no refieren a un relato político consciente o dirigido a objetivos políticos a alcanzar sino que operan como un modo de impugnación conforme a las transformaciones sociopolíticas de los 90” (2009, p4). El rock ya no fue sólo fue una cuestión exclusivamente musical, sino que fue vinculándose con diversas formas de expresión de lo popular, como el fútbol y sus canciones de tribuna, los símbolos políticos, el nacionalismo y el repudio a las instituciones del orden social (Carrasco, 2017).

El rock argentino atravesó distintas etapas desde sus orígenes, y su historia estuvo siempre articulada con el contexto del país. “Asociado a la rebeldía y el inconformismo juveniles, el rock produjo una revolución cultural cuyos efectos aun modelan buena parte de nuestra vida cotidiana. Nació en tiempo de jazz, el blues y la generación beat, y pronto se convirtió en la expresión popular de aquellas formas de espíritu contestatario” (Pujol, 2007). Se erigió así como un fenómeno social y cultural que aceptó adaptarse a cada época, supo desarrollarse en momentos de represión, debió aggiornarse al mercado y se modernizó para estar a la altura de las nuevas tecnologías.

En este trabajo se retoman concepciones de Provitilo y Vagliotta, quienes definen al rock como fenómeno social y cultural. Por un lado, teniendo en cuenta “su particular condición de introducir temas muchas veces velados por la sociedad en su conjunto, su permanente actitud de búsqueda, creación, oposición a lo establecido y acción comunitaria. Por otro, tomando como marco de referencia las insistentes apelaciones a determinados mundos simbólicos; elementos estéticos, corporales y lingüísticos que abonan a la configuración de nuevas identidades juveniles y formas de disputa, contradictorias o no, en el terreno político” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p.1). Asimismo, los autores agregan que el rock “obedece, en todas las etapas, a su naturaleza por tratar de “intervenir” o “marcar su intervención” –de modo activo o pasivo- en los nudos conflictivos que lo recortan como fenómeno social” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p1). En esta concepción sienta sus bases este TIF, compartiendo la idea del rock como género que proponen Provitilo y Vigliotta.

El rock se erigió como un ámbito para la construcción de identidades principalmente durante la dictadura militar (1976-1983), período en el que trascendió con homogeneidad y adquirió relevancia principalmente en el sector juvenil. Esta homogeneidad se debilitó luego del retorno a la democracia, gracias al surgimiento de “interpeladores políticos y sociales que implicaron nuevos canales para la participación juvenil. Simultáneamente, se acrecentaron y diversificaron las propuestas que se aglutinaban bajo el rótulo de rock nacional, implicando la consolidación de variadas corrientes rockeras” (Benedetti, 2008). En efecto, Sergio Pujol sostiene que “los géneros de música popular de América Latina han sido, y hasta cierto punto siguen siendo, agentes de

afirmación identitaria. Es decir, no son objetos pasivos dados al consumo; no son meros indicadores de condición social o de gustos y afinidades estéticas” (Pujol, 2007, p.14).

La consolidación de la industria cultural, el aparato comercial que incluye productoras, discográficas, representantes, publicaciones especializadas, programas de radio y demás cuestiones vinculadas a la música, fragmentaron aún más al rock argentino. En la década de 1990, los sectores juveniles y populares adquieren una mayor participación en lo que ya puede denominarse “movimiento”, y pasan a ser protagonistas tanto abajo del escenario como arriba.

Pablo Alabarces (2002) sostiene que, en las identidades construidas a partir el rock, "a pesar de tratarse de una identidad en principio socioestética, se ve cubierta de una politización explícita; aunque no refiere a ningún relato político concreto, sino que se recubre vagamente de los contenidos de la resistencia, la impugnación y el anti-sistema" (p.8). La permanente brecha que se abre entre clases en el país, la falta de oportunidades, la ausencia estatal, afectaron fuertemente a las clases populares que encuentran en el rock un espacio de integración, de expresión, donde se vinculan con pares que están en una situación similar. En términos de Aliano (2010),

Los procesos de reestructuración social neoliberal, la crisis de los anclajes institucionales asociados al trabajo y la educación profundizó su deslegitimación como operadores identitarios, provocando un desplazamiento hacia repertorios simbólicos originados en la industria cultural, que adquirirían centralidad como constitutivos identitarios. Así, a fines de los '90, a partir de un estudio de las identidades de diferentes generaciones de trabajadores metalúrgicos, Maristella Svampa mostraba que en los obreros jóvenes, a diferencia de las generaciones anteriores, declinaba el papel del trabajo como lugar de estructuración de una identidad en términos colectivos, adquiriendo centralidad las identificaciones ligadas a los consumos culturales, y en especial la música rock (p.195).

En este sentido, las líricas describen distintas prácticas culturales, situaciones de la época e incluso se focalizan en episodios ocurridos décadas atrás pero que el paso del tiempo no logró borrar los recuerdos y aún estaban –y están- muy latentes en los

argentinos.² Las letras seleccionadas “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” (Secul Guisti, 2018, p. 206). Además se narran historias que presenta el desafío de vivir ante una inminente crisis, experiencias de vida que describen a la perfección el panorama de la época. En las canciones se puede identificar cierta desazón, una suerte de desánimo generalizado en un país que sufría en carne propia las consecuencias de la aplicación del modelo neoliberal y que no parecía cambiar su rumbo.

Se consideró a las letras del rock argentino como discursos que se desarrollan en el universo social de una época determinada y que aportan información sobre las relaciones sociales de las personas y de los grupos entre sí. “Las líricas vehiculizan las expectativas de la sociedad, con sus nerviosismos, sus contrariedades y sus compromisos de época” (Secul Guisti, 2018, p.198). 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 interpelar, criticar, pensar e interpretar la sociedad de la que son parte.

A su vez, en algunos casos las líricas abordan fetiches, cuestiones establecidas en la sociedad argentina. Angenot piensa los fetiches como “intocables” y los ejemplifica con “La Patria, el Ejército, la Ciencia” (Angenot, 2010, p. 41). Esta idea puede ser vinculada con algunas frases de “Delfines” de Turf, ya que se habla de símbolos y valores que parecen haber perdido esa condición de intocables, lo que puede pensarse que se trata de una señal de crisis. En ese contexto, la actitud irreverente con ciertos fetiches y cuestiones fuertemente arraigadas como los símbolos patrios está evidenciando una ruptura, o al menos un intento de ruptura con el discurso hegemónico.

² En más de una ocasión, como en “Drogocop” o “Drogas...para qué?”, hay alusiones a la dictadura militar mediante la caracterización de personajes con rasgos propios de los represores.

Capítulo III

Marco metodológico

El trabajo se enmarca dentro de una perspectiva cualitativa, ya que se trató de una investigación que “estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas” (García Giménez, Gil Flores, Rodríguez, 1996, p.16). En este caso en particular, el método fue el análisis del discurso, definido por Calsamiglia y Tusón, como “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” (Calsamiglia y Tuson, 1999, p. 26). Por esta razón, el trabajo intentó identificar en las líricas las huellas del sujeto y su contexto a partir de las siguientes categorías de análisis: las condiciones de producción, las cargas valorativas, la incorporación de voces (polifonía), inscripciones del tiempo y las modalidades de enunciación y de enunciado de las canciones que conforman el corpus, ya que en el proceso de escritura entraron en juego sus intencionalidades y modos de pensar y se intentó lograr la reconstrucción de los efectos de sentido.

En efecto, el corpus seleccionado fue analizado teniendo en cuenta que las letras de rock se constituyen como un fenómeno social y cultural y por ende, debió contextualizarse, utilizando categorías de análisis propias de la lingüística a las cuales me referiré en detalle en el siguiente apartado. Un corpus de análisis es una selección de discursos a partir del planteo de un problema que, en el caso de mi TIF, es la pregunta de investigación: ¿Cuál es la construcción discursiva que presentan las líricas en relación al contexto de publicación?

En total, las líricas que conforman el corpus son doce, que pertenecen al mismo número de artistas. Las canciones seleccionadas fueron producidas entre 1998 y 2001 inclusive, y son las siguientes: “Vende patria clon” (1998), de La Renga; “Drogocop” (1998), de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota; “Se viene” (1998), compuesta por Bersuit Vergarabat; “Homero” (1999), de Viejas Locas; “Mañana es igual” (1999), de Las Pelotas; “Drogas... para qué?” (1999), de Babasónicos; “Casi estatua” (2000), publicada por Divididos; “Globalización” (2000), compuesta por Los Piojos; “Pueblo Latino” (2000), de

La Mancha de Rolando; “Sed” (2001), de Callejeros; “Delfines” (2001), de Turf y por último “Con la casa en orden” (2001), de Guasones.

El criterio principal utilizado para la elección de estas líricas por sobre otras fue principalmente su año de producción, ya que el objetivo de mi trabajo era dar cuenta de las condiciones de producción e identificar la articulación entre contexto y discurso en una época determinada. En cuanto a la particular elección de estas doce letras tuvo que ver con lo que, a mi parecer, podría llegar a ser más útiles para mi análisis teniendo en cuenta las temáticas abordadas y los modos de hacerlo. Por último, en lo que respecta a la elección de las bandas, considero que se trata de artistas consagrados de nuestro rock, con trayectorias disímiles pero que todas, en algún momento de su carrera, lograron reconocimiento nacional e internacional. A su vez, se trata de bandas y artistas que son símbolos del rock argentino y que, al momento de la publicación de álbumes en el lapso de tiempo que elegí, e incluso posteriormente, marcaron –y aún lo hacen- los caminos por lo que se desarrolla este género, influenciando, incluso, a las nuevas generaciones de músicos.

Categorías analíticas

El estudio de las líricas se realizó en base a la contextualización y el reconocimiento de las mismas y a partir de las categorías de análisis de la teoría de la enunciación, de indicios o huellas de la subjetividad de quienes las produjeron. A través del análisis de las condiciones de producción, se pudieron entender algunas referencias a hechos que tuvieron lugar en los años previos a la publicación de las líricas.

Emile Benveniste expresa que la subjetividad se estructura a través del lenguaje, ya que el hablante se constituye como sujeto y enuncia su subjetividad (Benveniste, 1997). Además plantea que toda locución es implícita o explícitamente una alocución, ya que siempre postula un alocutario.

El análisis intentó rastrear los elementos que revelen la presencia del locutor en lo que se dice. En palabras de Kerbrat-Orecchioni, se trata de la búsqueda de “las huellas lingüísticas y de la presencia del locutor en el seno de su enunciado, los lugares de inscripción y las modalidades de existencia de lo que con Benveniste llamaremos “la subjetividad en el lenguaje””. (Kerbrat Orecchioni, 1986, p. 42) Además, la autora señala

que existen tres conjuntos de rasgos propios de la lingüística en los que se inscribe la subjetividad: la deixis, subjetivemas y modalidades.

El uso de los deícticos permite referir o poner en relación un elemento del enunciado con otra entidad y además se adecua de acuerdo al papel que el locutor le asigna a su interlocutor.

El sistema deíctico tiene elementos gramaticales que permiten a quien habla presentarse a sí mismo y a aquel o aquellos a quienes se dirige. El uso de pronombres personales y adjetivos posesivos permite la inscripción de participantes en el discurso. “Los locutores pueden optar por inscribirse en su texto de variadas maneras, ninguna de ellas exenta de significación en relación con el grado de imposición, de responsabilidad o de involucración.” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 131) En el análisis de las líricas, los deícticos permitieron ver las diferentes formas en las que se llevó a cabo la construcción de un “nosotros” frente a un “ellos” y en ocasiones frente a un “tú”. Las bandas eligieron distintas formas de contrastar los sujetos e independientemente de la temática central de cada lírica, pueden apreciarse las subjetividades que los grupos les imprimieron a sus líricas.

En cuanto a la inscripción del espacio en el discurso existen dispositivos gramaticales que funcionan como señales del espacio en que se realiza la enunciación, como los pronombres y adjetivos demostrativos (este, ese, aquel, etc.), adverbios y locuciones adverbiales (ahí, allí, aquí, etc.) como se utiliza la lírica de Los Piojos (“*Ahí va Scottie Pippen*”) e incluso verbos de movimiento (ir, venir, etc.), tal como ocurre en “Homero”, de Intoxicados (“*Homero viene pensando*”). Por su parte, la inscripción de tiempo se da por locuciones adverbiales (hoy, ahora, ayer, etc.), por adjetivos y por el uso de distintos tiempos verbales.

En relación con los tiempos verbales, Weinrich (1968) expresa que existen dos modos fundamentales que el locutor puede adoptar: la actitud de narración o la actitud de comentario, según use el sistema temporal del pasado o el del presente. La elección de un determinado grupo de tiempos verbales no sólo hace referencia al tiempo en el que sitúa los hechos de los que habla, sino que da cuenta de cómo se posiciona el locutor en relación con

aquello que dice y con el interlocutor. Cuando un discurso está organizado en base al grupo de tiempos cuyo eje es el presente, el locutor adquiere una actitud de cercanía respecto de aquello que refiere, más propicia a la manifestación de la subjetividad. A modo de ejemplo puede tomarse la lírica “Homero” de Viejas Locas que en sus estrofas predomina una modalidad declarativa en tiempo presente: *“Dobla en el primer pasillo y ve que va llegando / y un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho / dice que está muy cansado y encima hoy no pagaron / imposible bajarse de esta rutina y se pregunta ¿hasta cuándo?”*. Por el contrario, cuando lo que predomina es el uso de los tiempos pertenecientes al grupo que se organiza en torno del pretérito, la actitud de locución es de separación o corte respecto de aquello que es relatado y habilita una mirada distante, más distendida o relajada. En “Pueblo Latino”, se narra una historia en tiempo pasado: *“Esa noche salió el pueblo enardecido, / las mujeres y los hombres con valor / que gritaron que nunca serían vencidos / que cantaron viva la revolución”*. Es necesario mencionar que la lírica de “Casi estatua” tiene una lógica diferente a las demás que forman el corpus de este trabajo. Se trata de una canción que representa diferentes imágenes con sujetos y situaciones diferentes mediante el uso de subjetivemas. La presencia de verbos es escasa y el tiempo verbal varía entre el pasado y el presente.

Cuando un sujeto hablante hace uso de la lengua para hacer referencia a personas, hechos u objetos del mundo también comunica intenciones o valoraciones. Kerbrat-Orecchioni establece una diferenciación entre los subjetivemas, de acuerdo al vínculo con las cargas afectivas y evaluativas que pueden aparecer en sustantivos, adjetivos y verbos. Mientras que las determinaciones afectivas expresan la actitud emocional del hablante, las evaluativas se dividen entre las que le imprimen un juicio de valor al objeto (axiológicas) y las que evalúan al objeto según las características cuantitativas (no axiológicas).

Las cargas valorativas evidenciaron la postura de cada banda, ya sea frente a la situación del país como a distintas instituciones que pese a estar establecidas en la sociedad, fueron fuertemente cuestionadas (fuerza policial y militar, clase política). Asimismo, la incorporación de voces (polifonía) impregnó, por ejemplo, “Globalización” con un efecto de mezcla y falta de identidad que el propio Ciro Martínez buscó para esa lírica. En algunos casos, como en “Mañana es igual” de Las Pelotas, las modalidades de enunciación lograron

generar, mediante el estribillo presentado en modalidad interrogativa, la idea constante de un personaje que piensa en la falta de respuestas del estado y sufre la desesperanza de los años neoliberales.

Otra de las categorías que permiten analizar huellas de la subjetividad en los discursos es la modalidad. El concepto ha sido definido por Charles Bally como “la forma lingüística de un juicio intelectual, de un juicio afectivo o de una voluntad que un sujeto pensante enuncia a propósito de una percepción de una representación de su espíritu” (Bally, 1942, p. 3). Para este autor, es posible distinguir en un enunciado el dictum, o contenido proposicional, y el modus, la modalidad, la actitud subjetiva ante lo dicho. La modalidad es la manera como se dicen las cosas, la actitud que adopta el hablante. De acuerdo con Maingueneau (1989), las modalidades pueden ser clasificadas en modalidades de enunciación. Modalidades de enunciado y modalidades de mensaje.

Respecto a las modalidades de enunciación, hacen referencia a la relación interpersonal entre enunciador y enunciado, y una frase no puede recibir más que una modalidad, que puede ser cualquiera de estas: declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa.

Asimismo, dentro de las modalidades de enunciado también existen clasificaciones. Estas no se enfocan en la relación entre enunciador y enunciatario, sino en la forma como el enunciador se posiciona frente a lo que enuncia. De acuerdo con esta idea, se dividen en modalidades lógicas, que apuntan a lo verdadero/falso, la certidumbre/duda, respecto a lo que se enuncia; y modalidades apreciativas, que refieren a lo bueno, lo agradable, lo útil. Por último, las modalidades de mensaje radican en transformaciones sintácticas que apuntan a la ubicación del tema dentro de un enunciado. A su vez, Halliday establece dos componentes de la oración: el tema y el rema, pensando al primero como “sujeto psicológico” y al segundo como lo que se dice del tema. La focalización en uno u otro elemento del enunciado, a través de la tematización, puede ligarse a determinados efectos de sentido buscados.

La relevancia que tiene el análisis de estas categorías radica en la posibilidad que este procedimiento brinda al permitir entender -o al menos aproximarse a una interpretación

más concreta- a los contextos de producción y las subjetividades e intencionalidades con que las bandas escribieron sus líricas.

Capítulo IV

Escenario contextual

En este capítulo se abordarán los aspectos contextuales de la época que consideré necesarios para comprender las ideas principales y las críticas al modelo neoliberal, a la clase política y empresarial que las líricas del corpus presentan entre sus versos. Este repaso sobre la situación del país durante la década menemista apunta a retomar las cuestiones sociales, la incertidumbre argentina frente a políticas que perjudicaban a la clase media y baja, sumado a la crisis económica que se desató durante la aplicación del modelo neoliberal.

Consideré necesario detallar los gobiernos menemistas, comparándolos entre sí y marcando sus principales diferencias para dimensionar la gravedad de sus consecuencias y las desprolijidades del posterior gobierno de La Alianza.

Además se repasa el surgimiento de las manifestaciones sociales, que se acrecentaron a medida que avanzaba la década del 90 y se agudizaba la crisis. Por último, se desarrollan cuestiones vinculadas al surgimiento del rock argentino, su desarrollo en el país y cómo sobrevivió a los cambios de época.

El recorte temporal que se realiza en el trabajo, considera el año 2001 como un punto de inflexión en la sociedad argentina y un momento que estuvo marcado por los cambios políticos, económicos y sociales. Por ello, se entiende que los años previos al estallido son fundamentales para comprender el devenir histórico de la crisis. En este sentido, y pensando el contexto que se analiza: “La realidad de los jóvenes en la Argentina no escapa a la crisis estructural que atraviesa la sociedad toda, especialmente a partir de la década del '90, con niveles de pobreza e indigencia alarmantes” (Provitilo y Vigliotta, 2009, p.2).

La elaboración de este trabajo integrador permitirá reflexionar sobre las posibles intencionalidades de los autores de las letras seleccionadas, siempre enmarcando este análisis dentro del contexto que atravesaba el momento de su producción, sabiendo que en las canciones se produce una construcción discursiva de la realidad social, y que el rock “se

opone a las formas culturales convencionales y propone su particular mirada sobre hechos y costumbres de la sociedad en general” (Rodríguez Lemos y Secul Giusti, 2011, p.9).

Situación social y política (1989-2001)

El 9 de julio de 1989 asumió como presidente Carlos Menem, quien reformó el estado argentino en todos sus ámbitos. Este capítulo recorre los puntos más relevantes de sus dos mandatos, haciendo hincapié principalmente en el modelo neoliberal que se aplicó en Argentina. Es un repaso histórico que no desarrolla el contexto menemista en su totalidad, pero se centra sobre las cuestiones que nutren a la investigación y aborda diversos ámbitos como el político, el cultural y fundamentalmente el social.

Primer gobierno menemista

El inicio del mandato se dio en el contexto de la crisis hiperinflacionaria. El mismo año en que accedió al poder, Menem envió al Parlamento los proyectos de Emergencia económica y Reforma del Estado, mediante los cuales logró dismantelar el estado regulador de la economía. La primera suspendió todo tipo de subsidios y permitió el despido de empleados estatales. La segunda declaró la necesidad de pasar a manos privadas una gran cantidad de empresas estatales. En poco tiempo, los canales de televisión, gran parte de los ferrocarriles y los territorios de Yacimientos Petrolíferos Fiscales pasaron a ser privados. No sólo se eliminaron regulaciones de la actividad privada, sino que se redujeron los impuestos.

Otra de las medidas que tomó el Ministro de Economía, Antonio Erman González, fue la del embargo de plazos fijos de ahorristas, cambiados por bonos en dólares a largo plazo. El contexto nacional cambiaba y las reformas continuaron en base a tres acciones principales: la apertura irrestricta al capital financiero, la desregulación nacional y la venta de gran parte de los bienes del estado.

En 1991 asumió Domingo Cavallo como Ministro de Economía e impulsó, a partir del 1 de abril de ese año, el llamado Plan de Convertibilidad, que acaba con la inflación mientras estabiliza la moneda, llevando el valor de 1 peso al de 1 dólar. Esta paridad, “sólo podía mantenerse mediante la acumulación de reservas equivalentes por parte del Banco

Central. Dado que el tipo de cambio estaba evidentemente sobrevaluado, el Gobierno se vio en la necesidad de implementar políticas de incentivo al ingreso de capitales externos para mantener aquella (ficticia) paridad” (Fair, 2008, p. 42).

La medida de Cavallo se vio respaldada por el contexto de la economía mundial, marcado por la gran abundancia de capitales disponibles para la inversión. Los inversores extranjeros no sólo adquirieron empresas nacionales, sino que otorgaron préstamos al Estado. Las consecuencias comenzaron a manifestarse de manera gradual. Este flujo de capitales tuvo lugar gracias a que los inversores globales se encontraban en la “búsqueda de mercados emergentes más rendidores que los metropolitanos, por entonces retraídos” (Romero, 2012, p. 309).

Durante este primer periodo de gobierno neoliberal, creció el Producto Bruto sostenidamente a tasas más que favorables, la inflación cayó, creció la actividad económica y el estado mejoró su recaudación. Asimismo, se profundizó “el proceso de desindustrialización de los sectores asalariados iniciado a mediados de la década del ’70 con las políticas del régimen militar (1976-1983)” (Fair, 2009, p.54). Además las privatizaciones de grandes empresas estuvieron acompañadas por un considerable número de despidos, teniendo en cuenta la superpoblación que había en las compañías estatales. Las políticas implementadas de flexibilización laboral, buscando reducir costos y aumentar productividad, terminaron perjudicando a los trabajadores. El desempleo pasó del 7 al 12% en 1994.

Pese a las sospechas de corrupción existentes, en 1993 Menem contaba con el respaldo del consenso nacional, por un lado, por la sensación de estabilidad económica de la clase media y alta; y por el otro, porque los medios de comunicación ayudaron a que el cambio se viera como un paso a la modernidad. Ese mismo año, el presidente comenzó a hacer público su deseo de reelección.

Cavallo buscó disminuir el alto déficit fiscal mediante el traspaso desde el Estado nacional a las provincias gran parte de los servicios de salud y educación. Sin embargo, sólo se traspasaron los gastos, pero no los recursos, por lo que, en poco tiempo, se

deterioraron notablemente las condiciones de las instituciones y establecimientos vinculados a estas dos áreas.

Segunda presidencia

Un año más tarde, el número de desocupados creció al 18%. Además la Crisis del Tequila, que consistió en una devaluación en México, provocó que los inversores globales abandonaran los mercados emergentes. El Estado se vio obligado a realizar un recorte presupuestario, reduciendo sueldos, cantidad de empleados estatales y aumentando los impuestos. En lo inmediato, la crisis se superó.

En este contexto, Menem llevó a cabo una reforma constitucional en la que modificó la ley para permitir la reelección, su reelección. Con casi el 50% de los votos, ganó las elecciones de mayo de 1995 y comenzó su segundo mandato, donde las reformas se intensificarían.

La Crisis del Tequila demostró que el modelo neoliberal era frágil y dependiente del mercado internacional, que ya no era el mismo. Los mercados emergentes ya no eran tan confiables como años atrás y los flujos de capitales empezaron a disminuir, mientras que la desconfianza de los inversores aumentaba.

En los comienzos de su segundo mandato, Menem optó por ampliar la Corte Suprema, que pasó a de estar formada por 5 miembros a 9, incluyendo 4 de su confianza para lograr la mayoría en cada decisión. Comenzó a afianzarse el vínculo entre el gobierno y los sindicatos. Algunos sindicalistas “advirtieron los beneficios de plegarse a la política reformista, y sobre todo los costos de no hacerlo. Muchos dirigentes obtuvieron beneficios personales, y algunos gremios como Luz y Fuerza o la Unión Ferroviaria, transformados en organizaciones empresarias, aprovecharon las prebendas de la privatización.” (Romero, 2012, p. 317).

Cavallo fue reemplazado por Roque Fernández en 1996, luego de que su relación con los políticos peronistas, senadores y empresarios se rompiera ante una nueva serie de privatizaciones de emergencia. El nuevo Ministro de Economía terminó de privatizar las empresas pendientes: el Correo, los aeropuertos, el Banco Hipotecario Nacional y vendió

las acciones que el Estado poseía sobre YPF. A su vez, elevó impuestos, redujo número de empleados públicos y recortó los presupuestos.

La buena relación con los sindicatos sufrió las repercusiones propias de un plan económico que se agotó rápidamente, gracias a que la flexibilización laboral propuesta por Menem, sumado a la desregulación del sistema de salud, afectaron directamente a las obras sociales sindicales.

Las consecuencias del modelo neoliberal

El nivel de ocupación bajó considerablemente y, sumado a los despidos de empresas estatales que fueron privatizadas, como YPF, empezó a gestarse un clima de tensión entre el gobierno y los argentinos que sufrían en carne propia las consecuencias del modelo. “Las reformas neoliberales generaron el deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la clase trabajadora, que se tradujo en el aumento del desempleo y una mayor desigualdad en la distribución del ingreso” (Salvia, 2014, p. 110).

La ausencia del Estado en la salud y la educación, gracias al traspaso del gasto previamente mencionado, tuvo consecuencias nefastas para la sociedad. La atención médica se vio perjudicada e incluso los hospitales, que habían sido motivo de orgullo en décadas anteriores, se deterioraron ante la falta de recursos para mantener su calidad y garantizar su correcto funcionamiento.

Por su parte, las escuelas se mantuvieron en pie aunque en condiciones que no eran las adecuadas. Ya no funcionaban exclusivamente como un área de aprendizaje, sino que, a su función netamente educativa, se les sumaban otras: los establecimientos educativos eran lugares de contención, dedicadas a ofrecer alimentación e incluso encargadas de cuestiones de salud. Si a esto se le suma que las huelgas sindicales se centraron en las escuelas estatales, y que una reforma educativa mal planteada destruyó las instituciones de enseñanza existentes, resulta aún más meritoria la tarea de los docentes durante esos años. Este deterioro de la enseñanza tuvo como consecuencia que, aquellos que pudieran pagarlo, optaran por una educación privada, abandonando así la educación estatal.

En este escenario, y en medio de la ausencia del Estado que ya no implementaba políticas públicas, surgieron diversas intervenciones espontáneas, específicas, que tenían un costo bajo en cuanto a lo económico pero más útiles para el rédito político. Se trataba de programas esporádicos, orientados a diversas temáticas: vivienda, fomento de emprendimientos, salud y educación.

La clase baja no se quedó de brazos cruzados y ante una ayuda que no llegó, comenzó a movilizarse. Se gestaron las juntas vecinales, cooperativas, sociedades de fomento y demás formas de organizaciones barriales que permitieron a los vecinos compartir experiencias, organizarse y buscar la forma de superar la pobreza. Así se consolidaron las Unidades Básicas, aquellas organizaciones surgidas durante el peronismo, que tomaron diversos formatos: comedores, salas de primeros auxilios, centros culturales, entre otros. A su vez, surgieron los referentes barriales o punteros, quienes articularon las redes políticas y sociales de su sector y pelearon por los intereses de sus representados, a cambio de bolsones de comida, empleos precarios, medicamentos y demás.

El comienzo de las manifestaciones

Hasta 1995 existió una alta conflictividad sindical y las manifestaciones sociales se caracterizaron por la unificación de distintos grupos sociales que unieron sus reclamos en huelgas y paros generales, principalmente convocados por las centrales obreras. Estas protestas fueron encabezadas principalmente por trabajadores del sector público, que fueron afectados por las políticas de privatización.

En la segunda mitad de la década, las protestas se fueron modificando porque bajó la cantidad de conflictos sindicales pero comenzó “a emerger un sujeto y un tipo de organización que serían centrales en el Gobierno de la Alianza: el trabajador desocupado y la organización piquetera” (Klachko en Salvia 2014, p. 116). Se tornaron multitudinarias y hasta violentas, y gran parte de los desocupados que participaron en estas manifestaciones eran desempleados de YPF que demandaban puestos de trabajo.

¿Cómo logró el menemismo mantener diez años de consenso?

Para intentar explicar el motivo por el cual el consenso del gobierno de Menem duró diez años, Paula Canelo expresa que se mantuvo estable ese tiempo- desde una mirada instrumental, basado en los beneficios materiales a los que accedió gran parte de la población en virtud de las ‘bondades’ del Plan de Convertibilidad puesto en marcha en 1991:

Entre ellas, aparente estabilización económica, aumento del consumo y estabilidad del valor adquisitivo de los salarios. De esta forma, los apoyos recibidos por el proyecto menemista se explicarían por el vertiginoso enriquecimiento de una reducida fracción social y por la mejora en las condiciones de vida de la mayoría de la población en una primera etapa, o bien, y sobre todo a partir de 1995 (año en el cual comienzan a manifestarse las primeras señales de crisis del modelo), por el rechazo social generalizado hacia la pérdida de los mismos, o hacia un eventual retorno de la hiperinflación. (...)” (Canelo, 2005).

Además, la autora agrega una mirada “identitaria” para referirse al apoyo de los sectores populares, que fueron los más perjudicados por las medidas aplicadas, pero que, sin embargo, se vieron interpelados por la permanencia de elementos del peronismo más tradicional. “El menemismo obtuvo del peronismo un conjunto de recursos invalorable: una estructura de enunciación típicamente peronista, una concepción de la política como ‘arte de lo posible’ y una lógica de apropiación del adversario político” (Canelo, 2005).

Por otro lado, Sigal y Verón se refieren al vaciamiento del campo político, una constante en el discurso peronista, como una serie formada por una “situación de urgencia, necesidad de unión solidaria fundada en el colectivo argentinos, por oposición a la parcialidad y la fragmentación asociadas a la ‘acción política’” (Sigal y Verón, 1986, p. 55).

Asunción del gobierno de La Alianza

La inminente derrota de Duhalde en 1999 permitió a La Alianza – que venció en las urnas con el 48,5% de los votos – tomar el poder con Fernando De la Rúa a la cabeza y Chacho Álvarez como vicepresidente: asumió un presidente que debió afrontar limitaciones en el plano político y estaba fuertemente condicionado por la crisis económica que continuaba su desarrollo. La Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación es el resultado de la unión entre el Frente País Solidario (FREPASO) y la UCR, que buscó lograr protagonismo luego de la hegemonía justicialista que había existido durante la última década. El radical conservador De la Rúa basó su discurso en la promesa de transparencia institucional.

Al momento de su asunción, el gobierno de La Alianza contaba con una gran confianza por parte de la sociedad, aunque afrontó diversos conflictos: además de tener un poder limitado porque el peronismo era mayoría en el Senado y ocupaba gran parte de las provincias argentinas, la movilización social se había consolidado y la economía se encontraba en recesión. El Estado estaba en una situación de virtual quiebra, con “dificultades de acceso al crédito por el reflujo del capital financiero hacia los países. Esto limitaba la disponibilidad de recursos para políticas de reactivación económica, condicionando las estrategias del Gobierno” (Salvia, 2014, p. 115).

Pese a haber identificado las grietas del régimen de convertibilidad, De la Rúa y La Alianza expresaron el deseo continuar el modelo esperando obtener los resultados que había arrojado en el inicio de la década y vencieron en las elecciones: “Esto mostraba la fortaleza que la hegemonía neoliberal aún conservaba entre los votantes, pese a los efectos sociales negativos de las transformaciones sociales de los noventa y a la pérdida de consenso del menemismo en su segundo mandato” (Bonnet en Salvia, 2008, p.114). Además del alto porcentaje de desocupación, el empleo en negro era moneda corriente y, junto con el atraso en los pagos del Estado, los inversores comenzaron a desconfiar de la situación. A los grandes inversores les preocupaba retirarse cuanto antes de un mercado riesgoso. “El riesgo país, la sobretasa de interés que debía pagarse en los mercados financieros mundiales, registraba la fragilidad de la solvencia, sostenida por hilos cada vez más tenues” (Romero, 2012, p. 340).

El peso sobrevaluado, producto de diez años de inflación interna y de convertibilidad, generó dificultades a la hora de competir en los mercados mundiales y las exportaciones industriales se vieron drásticamente disminuidas, cuando habían sido un pilar importante del desarrollo de la primera mitad de los noventa. La recesión se profundizaba cada vez más, al mismo tiempo que se congelaban salarios y se achicaba la inversión estatal, con el objetivo de pagar los vencimientos de la deuda externa. El Estado gastaba más cantidad de la que recibía, y los préstamos se habían interrumpido.

La problemática, principalmente económica, se extendió rápidamente al campo político y social: aumento de impuestos, disminución de salarios, retiro de fondos provinciales acabaron por generar un malestar nacional, un clima de permanentes reacciones, muchas de ellas violentas, que obligaba a los gobernadores provinciales a resolver los conflictos mientras negociaban con el gobierno nacional.

Quedó en evidencia que La Alianza fue verdaderamente exitosa y sólida en el plano electoral, pero no funcionó a la hora de gobernar. El partido comenzó a sufrir fracturas en su interior y perdió legitimidad política rápidamente, por un lado, por “la recurrencia de las políticas de ajuste, que resultaban ineficaces para ordenar las cuentas públicas y destructivas para la actividad económica” (Salvia, 2014, p. 111) y, por el otro, por el aumento de la protesta social frente a las políticas de ajuste y el deterioro económico que el gobierno no pudo contener. Además se continuaron las políticas del gobierno anterior, principalmente la flexibilización laboral.

En marzo de 2001, el Ministro de Economía José Luis Machinea dejó su cargo y asumió Ricardo López Murphy, que duró tan solo 15 días en su cargo, ya que, para disminuir el déficit estatal, realizó un recorte de casi 2 mil millones de pesos de gasto público que afectaba al sector educativo. La medida generó una inmediata reacción social y política. López Murphy a dos semanas de asumir, y sin apoyo político, renunció. De la Rúa designó a Domingo Cavallo, “el padre de la convertibilidad”, como el nuevo Ministro de Economía, quien cerró las importaciones y reactivó las exportaciones. En ese entonces, existía el apoyo de la administración estadounidense hacia el gobierno argentino, apoyo que acabó luego del ataque del 11 de septiembre de 2001.

Derrota en las elecciones legislativas y fin del gobierno

En octubre de ese año, las elecciones legislativas tuvieron un mal desempeño de la UCR y quedó demostrada la percepción de la sociedad respecto a la clase política: el 22% de los votantes lo hizo en blanco y el 24% no fue a votar. El denominado “voto bronca” evidenció la desconformidad de la ciudadanía y agravó la crisis política. Estas elecciones significaron la crisis final del gobierno, ya que el triunfo peronista permitió que Ramón Puerta fuera designado presidente provisional del Senado, quien sería el primero en la línea sucesoria tras la renuncia de Álvarez.

Los dos meses finales de 2001 fueron turbulentos, dado que las últimas medidas para salvar el modelo agudizaron la crisis. En una de las últimas políticas de ajustes de Cavallo, impulsó la reducción del gasto primario del Estado que atentaba contra los salarios, jubilaciones, inversión, asignaciones familiares e insumos, buscando cubrir el pago de la deuda pública con los recursos propios. Esta medida fue conocida como Ley de Déficit Cero y el gobierno decretó un recorte del 13% en los salarios estatales y jubilaciones. “El Déficit Cero pudo ser aprobado gracias a un acuerdo con los gobernadores del PJ para facilitar el quórum y ausentar a una parte de sus legisladores, y a que el Gobierno logró neutralizar el rechazo de algunos legisladores de la Alianza. Así, en la Cámara de Diputados se ausentaron más legisladores que los que votaron a favor, permitiendo la aprobación de la norma con solo un tercio de los diputados” (Salvia, 2014, p. 123).

En diciembre de 2001, Cavallo implementó el denominado “corralito”, que estableció en \$250 el monto máximo de retiro semanal en efectivo de los bancos y restringió la conversión de pesos a dólares. El FMI no emitió respuesta alguna ante esta medida y los recortes presupuestarios se volvieron a realizar. Una rebelión popular se desató en el país en la que ahorristas, productores agropecuarios, pequeños empresarios, estudiantes, comerciantes, trabajadores desocupados, trabajadores del sector público y del sector privado, tomaron las calles y se manifestaron.

En medio de constantes protestas, represión y muerte, De la Rúa convocó a un gobierno de unidad nacional que no tuvo éxito. El 20 de diciembre a la noche anunció su

renuncia y abandonó la Casa Rosada en helicóptero. Los cacerolazos, los saqueos, y el accionar policial para controlar los piquetes dejaron un total de 39 muertos en todo el país.

El gobierno de La Alianza no supo torcer el destino de un país que, en los años previos al estallido, se sabía que “salvo algún cambio importante en las condiciones externas, el derrumbe fiscal era imposible de detener” (Romero, 2012, p. 348). Además, se presentó con promesas de trabajo, educación y justicia, pero se trató de un gobierno que “fue marcando una continuidad cada vez más acentuada con el gobierno menemista anterior, lo que en los hechos significó una sucesión de conflictos políticos a su interior y un progresivo desgranamiento y distanciamiento respecto del Poder Ejecutivo de buena parte de las estructuras políticas de los dos partidos que conformaban la coalición oficial” (Seoane, 2002, p.7).

Cinco presidentes en una semana

Tras la renuncia de De la Rúa, Federico Ramón Puerta se convirtió en su sucesor, ya que en ese momento era el Presidente Provisional del Senado. Su mandato duró del 21 al 22 de diciembre de 2001, cuando asumió Adolfo Rodríguez Saa, por entonces gobernador de San Luis, quien se mantuvo en el cargo hasta el 30 de diciembre. Rodríguez Saa declaró el default financiero y Argentina se declaró insolvente a afrontar sus gastos, lo que automáticamente suspendió el pago a la deuda externa. El ex gobernador de San Luis nombró a Carlos Grosso como Jefe de Asesores del Gabinete de Ministros, vinculado con los casos de corrupción menemista.

Obligado a renunciar, Rodríguez Saa dejó su cargo y asume Eduardo Camaño el 31 de diciembre de 2001, tras ocupar la presidencia de la Cámara de Diputados. A los dos días se eligió a Eduardo Duhalde como presidente de la nación y asumió el 2 de enero de 2002, en medio de un contexto de desconfianza de la sociedad a la clase política. Duhalde extendió su mandato hasta mayo de 2003, cuando asumió Néstor Kirchner.

La sociedad argentina durante la década neoliberal

Se puede afirmar que el gobierno menemista polarizó la sociedad, si se tiene en cuenta que la gran transformación dejó tanto ganadores como perdedores. Un sector se vio

muy perjudicado por las políticas neoliberales, ya que, además de perder sus empleos, empeoraron sus condiciones de vida. Asimismo, hubo un sector beneficiado, que se conformaba por los “antiguos ricos”, ahora mucho más ricos, y un grupo selecto de la antigua clase media que vio cómo su situación económica prosperaba considerablemente. Además, los grandes empresarios incrementaron sus tasas de ganancias a partir de la reducción de los costos laborales. “Graciela Silvestri y Adrián Gorelik han mostrado la existencia en las ciudades –las llaman máquinas de dualizar- de un reflejo de estos cambios, que expresan a la vez el contraste y la exclusión: deterioro de la infraestructura urbana y de los servicios, crisis del control y del orden público, ruptura del espacio urbano homogéneo y desarrollo de algunos espacios aislados –el shopping, el country, ciertos barrios privados- donde grupos reducidos creían vivir en un mundo ordenado, seguro, próspero y eficiente” (Romero, 2012, p. 325).

Incluso dentro de la propia clase media comenzó una división interna sin precedentes: mientras algunos pudieron “salvarse”, otros vieron cómo el gobierno menemista afectaba gravemente sus intereses. Los primeros continuaron con sus vidas normalmente y sus costumbres: conservaron la vivienda, el auto, le brindaron educación paga a sus hijos y contaron con una obra social mientras que los otros tuvieron que adaptarse al nuevo contexto nacional y resignaron las condiciones de lo que creían una condición de vida digna. Puede afirmarse que los valores de la clase media también se vieron modificados, “la previsión – una de sus virtudes clásicas –dejó lugar a una suerte de vivir al día, aprovechando las ocasiones – un viaje al exterior o la compra de un aparato electrónico -, mientras se alejaba la tradicional expectativa de la casa propia, base del hogar burgués” (Romero, 2012, p. 326).

Sobre el rock argentino (1989-2001)

Durante los últimos 50 años, las expresiones artísticas adquirieron protagonismo en la historia contemporánea argentina, y durante los 90 profundizaron sus estéticas de resistencia y reclamo. En estos términos, el rock se convirtió en un fenómeno social y funcionó como formador de identidades, generando, por medio de los recitales, espacios de contención y disidencia frente a la ausencia estatal y el modelo neoliberal respectivamente.

No obstante ello, cabe remarcar que la cultura rock argentina ha transitado diversos momentos de ruptura y de tensión con el Estado y los gobiernos, ya sea democráticos, con ribetes autoritarios o, netamente, dictatoriales.

Surgimiento y consolidación del rock argentino

A modo de racconto histórico, sirve señalar que el rock llegó a la Argentina hacia mediados de la década del 50 y a merced de las empresas discográficas. Esta llegada fue un impulso para músicos y bandas que, paulatinamente, comenzaron a hacer música. A mediados de los 60 surgió el rock argentino con Manal y Almendra como primeras bandas, en un contexto de agitación política en medio de la dictadura de Onganía.

La consolidación de este género se da en los años setenta, cuando se incrementaron propuestas con críticas abiertas al sistema. La llegada del régimen militar arrojó escalofriantes cifras de desaparecidos pero, al mismo tiempo, las producciones de rock aumentan, al igual que el público que asiste a cada recital (Correa, 2002, p. 45). Los recitales eran encuentros que la dictadura consideraba, por entonces, inofensivos pero que consiguió cada vez más adhesión del público, principalmente del sector juvenil.

Con el tiempo, este sector se convirtió en objetivo del régimen que trabajó buscando cambiar el imaginario popular acerca de los jóvenes y así crear la imagen del “joven sospechoso”, descrito como gente joven iniciada en la música del rock –presentada como “una suerte de sociedad secreta que celebraba el consumo de estupefacientes y el amor libre con rituales que incluían ciertos atuendos y preferencias musicales- y que inevitablemente terminaban siendo parte de las fuerzas guerrilleras organizadas” (Vila en Wilson y Favoretto, 2011, p167).

Durante la dictadura, el ámbito cultural fue uno de los pilares que el gobierno buscaba transformar. La represión de estos años logró desmovilizar movimientos estudiantiles y juventudes políticas, entonces “el movimiento de rock nacional se presenta como ámbito para la formación de un nosotros, un frente de lucha contra quienes negaban la identidad juvenil” (Benedetti, 2001, p. 14).

Los recitales se conformaron como espacios de solidaridad, de contención y pertenencia, una especie de “refugio” y resistencia frente a las tensiones del sistema social. Gabriel Correa define la idea de espacio de resistencia como “un espacio de contención que proporciona algún tipo de respuesta o vía de canalización a las presiones que ejerce el hábitat local en lo cotidiano (...), resistencia a un poder desmedido que busca normalizar, disciplinar y hasta anular al otro. (...) Cuando una canción se convierte en espacio de resistencia, se está identificando frente a lo otro que no quiere ser” (Correa, 2002, p. 42). En términos de Wilson y Favoretto, en los recitales, la comunicación entre artista y audiencia no es unidireccional, como tampoco el límite de los roles de cada uno. Esta condición se le puede atribuir al hecho de que tanto los artistas como la audiencia estaban enfrentados ante una misma amenaza común, que era el régimen militar.

Como consecuencia de la Guerra de Malvinas en 1982, se prohibió la difusión de música en inglés en los medios de comunicación, lo que permitió que el rock argentino adquiriera mayor importancia en el país y se consolide aún más. Con el retorno a la democracia, “se afianzó el aparato comercial del género, cristalizado por discográficas, representantes, publicaciones especializadas, programas de radio y televisión, productoras y auspiciantes”. (Benedetti, 2001, p. 15)

Desde 1983 comenzaron a regir las leyes del mercado y la comercialización del rock logró opacar la actitud militante que los músicos tenían en décadas anteriores, dando lugar a otra característica de los músicos que podría llamarse mediática. “Se podría identificar esa característica en un rockero cuando sus objetivos principales son establecerse en el mercado discográfico más allá de cualquier intención ideológica-histórica que haya tenido el rock”. (Correa, 2002, p. 47) Respecto al rock en Latinoamérica durante los años ‘80, Jesús Martín Barbero expresa: “Identificado hasta hace bien poco con el imperialismo cultural y los bastardos intereses de las transnacionales, el rock nacional adquiere en los años ochenta una sorprendente capacidad de decir, en nuestros países, algunas transformaciones claves de la cultura política” (Barbero, 2007).

En la década de 1990, los jóvenes de los sectores populares ganaron terreno en el rock y participaron del movimiento con mayor intensidad. Vale mencionar que esta

participación ocurría ya no como audiencia sino que pasaron a ocupar lugares centrales y desarrollando sus propios proyectos musicales. La presencia de las discográficas ayudó a que numerosos grupos firmaran contratos y grabaran su primer disco, aunque algunas bandas no tuvieron el éxito esperado y rápidamente la compañía les quitó el apoyo publicitario y de producción.

La realidad de los jóvenes argentinos no es ajena a la crisis que la sociedad atravesaba en ésta década, y los niveles de pobreza que alcanza el país son muy altos. Sus propias experiencias, los modos de afrontar la situación y las relaciones que establecen entre sí “testimonian transformaciones en las prácticas y espacios en los cuales los sujetos expresan, dan sentido y significan las vivencias cotidianas en el contexto que les toca vivir” (Provitilo y Vagliotta, 2009, p. 2).

En este escenario, surgió el rock barrial, chabón, o cabeza, que denominaba despectivamente a los jóvenes de barrios pobres que durante los '90 creyeron ver en Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota un lenguaje compartido, ya que sus letras apuntaron a las dificultades de ascenso social, la represión, la ausencia de modelos a seguir y el descreimiento político. Junto a Los Piojos y La Renga, entre otras, tuvieron por entonces gran relevancia por ser consideradas como “independientes” de la industria cultural y no trabajar con discográficas. Además se caracterizaron por poseer una postura crítica al sistema y reivindicaron la autonomía frente a las compañías musicales.

Las bandas pertenecientes a este género transmiten un mensaje contestatario en sus canciones y “los temas no refieren a un relato político consciente o dirigido a objetivos políticos a alcanzar sino que operan como un modo de impugnación conforme a las transformaciones sociopolíticas de los 90” (Provitilo y Vagliotta, 2009, p. 3) Estos grupos se profesionalizaron a mediados de los noventa, gracias al respaldo que su importante convocatoria les otorgaba. Se los califica como “grupos que se hicieron de abajo”. Esta es una de las principales diferencias con las demás bandas que crecieron gracias a los mecanismos de la industria cultural.

Los modos de vivirlo

Como está previamente escrito, en los inicios del rock argentino, los recitales funcionaron como contención y resistencia, como espacios donde el público sociabilizaba entre sí y con los artistas, compartiendo la idea de esta frente a un “otro” en común (en los '70 fue el régimen militar, en los '90 la ausencia estatal y sus consecuencias sociales). Si bien la instauración de la dictadura no atentó directamente contra los recitales, no pasó mucho tiempo para que estos encuentros pasaran a ser los objetivos del régimen a través de controles exhaustivos en sus ingresos, represión ilegal en estos e incluso cancelaciones de algunos shows, sumado a la creación de las listas negras del rock en la que se mencionaba a los artistas prohibidos y las canciones que no podían emitirse en las radios.

Además se intensificaron los controles sobre los medios de comunicación y las industrias culturales, principales generadores de la difusión de la música en ese entonces. Se produjo el éxodo de la mayoría de los cantantes y otros músicos buscaron sortear la censura de la manera más creativa posible. Sin embargo, “mientras la libertad de expresión era severamente controlada por la censura, miles de jóvenes que asistían a eventos musicales de rock nacional en vivo encontraban un espacio alternativo de expresión pública” (Amarilla, 2014, p. 7) Para estos jóvenes, el movimiento de rock ha sido su refugio y su modo de participar en el contexto de una sociedad extremadamente autoritaria y en crisis.

El retorno de la democracia significó el resurgimiento de los recitales que tomaban cada vez mayores dimensiones, lo que posibilitó el aumento de la participación de la sociedad en los recitales, asistiendo en grandes cantidades y llenando estadios para ver a las principales bandas del país. Además, el público ganó mayor protagonismo en cada presentación, generándose para los '90 lo que se denomina la “futbolización” del rock, en la que se destacan algunos comportamientos propios del fútbol: la presencia de cantos al estilo de las hinchadas, sumado a las banderas y las bengalas.

El fenómeno del rock

Provitilo y Vagliotta (2009) piensan al rock como fenómeno social y cultural por su actitud de oposición a lo establecido y por la introducción y el cuestionamiento de temas

que muchas veces son pasados por alto por la sociedad. Además, “obedece, en todas las etapas, a su naturaleza por tratar de intervenir o marcar su intervención – de modo activo o pasivo – en los nudos conflictivos” de su contexto (p. 1).

El rock sirvió para enfrentar la penetración ideológica que buscaba suprimir la identidad juvenil de la época del régimen militar, es por eso que la adhesión a este fenómeno fue tan masiva. Es considerado como un “fenómeno social que confiere sentido de pertenencia a distintos actores sociales, en general aglutinados bajo la noción amplia de juventud” (Amarilla, 2014, p. 8).

La música tiene un papel constitutivo en cuanto a la construcción identitaria de las personas, y además “cumple un rol fundamental en la construcción de la identidad nacional, por lo que asistir a un concierto y participar activamente en el espectáculo articula una forma de insertarse en la sociedad.” (Wilson y Favoretto, 2011, p. 176). En este sentido, los autores remarcan que la música favorece la expresión y que, en los '70 y '80, permitió que los jóvenes compartan y manifiesten su sentimiento anti-dictatorial.

Debe pensarse al rock como un fenómeno “al servicio de una necesidad social”, más que un género musical, ya que “permite a los jóvenes construir identidad cuando esta se les ha sido negada o quitada” (Wilson y Favoretto, 2011, p. 180). Provitilo y Vigliotta piensan que se pueden rastrear elementos en el rock “noventista”, tales como letras, prácticas del público y símbolos, que lo representan como “un dispositivo resistente, alternativo e impugnador del orden político” (p.5).

Algunas consideraciones sobre los aspectos contextuales

El estallido de la crisis 2001 fue el resultado de años de desequilibrios económicos, conflictos sociales y procesos políticos como consecuencia de los años de aplicación de prácticas neoliberales en Argentina.

Existieron diferencias entre los dos ciclos de gobierno menemista si se los compara en cuanto al desarrollo económico, el apoyo de sus votantes y la confianza de la sociedad en la clase política. Mientras en los primeros años el país pareció avanzar en cuestiones principalmente económicas y la clase media pareció consolidarse, también es cierto que la

privatización de empresas e instituciones estatales atentó directamente contra la clase trabajadora y los índices de desempleo se elevaron. A su vez, la protesta social se intensificó, en parte por el desempleo que creció rápidamente, pero también por la ausencia estatal en cuestiones vinculadas a la salud y a la educación. Las leyes que apuntaron a la flexibilización laboral generaron un clima tenso con los trabajadores y los sindicatos y se podía prever que, más temprano que tarde, esta tensión tendría sus consecuencias. Los permanentes recortes presupuestarios, que atentaron directamente contra los salarios de trabajadores, jubilados y pensionados, aceleraron la salida del gobierno de Menem.

Pese a percibir las consecuencias negativas del régimen neoliberal, los argentinos tuvieron confianza en que el país redireccionara su rumbo evitando la crisis y apostaron por un gobierno que prometió transparencia institucional y superar las complicaciones económicas profundizando la convertibilidad en lugar de suprimirla. El gobierno de la Alianza, que asumió en un contexto de recesión económica, deslegitimación de la clase política y crecimiento de la movilización social, demostró no estar a la altura de las circunstancias y no logró revertir la situación de Argentina. Además continuó con las prácticas de corrupción y no supo cómo modificar el destino de un país que se sumergía en una crisis inminente.

Por su parte, los artistas de rock no fueron ajenos al contexto que vivieron y en cada etapa de la historia argentina, la música se vio interpelada por lo que ocurría en el país, tanto en el ámbito social como en el político y económico. Esto influyó tanto en las letras de las canciones como en los modos de vivir el rock, que se modificaron con el transcurso del tiempo, junto a la forma de producción y su correspondiente difusión.

Capítulo V

Violencia neoliberal

La década del 90 se caracterizó por los permanentes desequilibrios económicos, conflictos sociales y procesos políticos que ocurrieron como consecuencia de la implementación de las políticas del neoliberalismo en el país. La intensificación de la protesta social que tuvo lugar en la segunda mitad de la década provocó que las fuerzas policiales intensificaran la violencia con la que procedían habitualmente. La ausencia estatal en cuestiones de salud y educación exacerbó una sociedad que estaba cansada de la crisis y que encontró en las protestas un lugar común, donde confluyeron diferentes clases sociales con el mismo propósito: hacerse escuchar y demostrar unión frente al enemigo común que, por entonces, era el gobierno.

Desapariciones en democracia, casos de gatillo fácil, represión que no discriminaba sexo, edad ni clase social: los años 90 – y principalmente el fin del período y comienzo del siguiente – fueron años turbulentos en cuanto a protesta social y muchas marchas terminaron con manifestantes muertos y asesinados en libertad. En marzo de 1992, la policía reprimió a gremialistas y usuarios del servicio ferroviario durante una protesta en los andenes de Constitución y un año más tarde el gobierno de Menem centró el accionar represivo en pobres que ocupaban predios en Belgrano para levantar viviendas precarias. En 1996, en La Plata, los estudiantes protestaban contra la Asamblea Universitaria cuando fueron reprimidos para dispersar el grupo que se había concentrado con ese fin. Pero el gobierno de la Alianza continuó con el accionar violento de las fuerzas menemistas:

A solo siete días de asumir el gobierno de la Alianza, en diciembre de 1999, en Corrientes hubo dos muertos, 50 heridos y 28 detenidos por la violencia de los gendarmes. En noviembre de 2000, en Tartagal, fue asesinado de un disparo en la cara el piquetero Aníbal Verón. Así se fue llegando a los 32 homicidios, en todo el país, ocurridos el 20 y 21 de diciembre de 2001, durante las movilizaciones populares que provocaron la caída de Fernando de la Rúa, convertido en el presidente constitucional que más muertes lleva sobre los hombros (Rodríguez, 2002).

En el lapso final de esta crisis, el incremento de protestas y piquetes vino de la mano de operativos policiales para la represión de los mismos que llegaron a provocar la muerte de manifestantes. Quedó en evidencia que la fuerza policial mantenía cierta esencia represora de la última dictadura militar, finalizada hacía más de una década, y que también aprovechaba su poder para, por un lado, salir impune de sus matanzas y, por el otro, encargarse de actividades en el marco de la clandestinidad, como la distribución de drogas.

Los artistas de rock no fueron ajenos al contexto que vivieron y su música dio cuenta en la selección de temáticas y en sus modos de expresión, delo que ocurría en el país, tanto en el ámbito social como en el político y económico. Son incontables los casos de líricas que refieren a esta temática, al menos en alguna parte de las mismas.

Bersuit Vergarabat expresa en una de las líneas de “Se viene”: “*si esto no es una dictadura, ¿qué es?*”. Por su parte, en “El rock de la policía”, Ratonés Paranoicos describen a la policía como “*una porquería / me sigue hasta debajo de la vía*”, y en “Patrulla Juvenil” se expresa que: “*Es muy fuerte ver cómo en ese lugar / al rico no le hacen nada / mientras el pobre va en cana / por robar un maní*”. De ese plano, estos tres casos sirven como ejemplo para demostrar el modo en el que las líricas mencionaban y denunciaban el accionar de la fuerza policial. La denuncia se advierte a partir de las modalidades enunciativas: la modalidad interrogativa que parece interpelar al enunciatario o la modalidad de enunciado apreciativa que evalúa negativamente la discriminación.

Si bien este capítulo tiene como eje principal la violencia en la sociedad en general, vale aclarar que se hará foco particularmente en lo que respecta a las autoridades policiales, una clase de violencia reconocida como institucional. El análisis se centra en tres letras. La primera es la de “Drogocop”, una canción de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, publicada en 1998 en su álbum *Último bondi a Finisterre*. En esta tiene lugar la descripción de un personaje ficticio, poniendo en evidencia sus conductas, sus modos de sentir y de percibir la realidad y puede sugerir que lo asemeja a la policía argentina. A su vez, al nombre se lo puede pensar como una referencia polifónica a *Robocop*, el personaje de una película homónima de 1987 en la que un robot, hecho a partir del cadáver de un policía, combate el crimen.

La segunda lírica seleccionada corresponde a “Mañana es igual”, de Las Pelotas. Esta canción, publicada durante el año 1999, aborda diferentes temáticas, entre las que se

destacan los abusos de poder, tanto el del hombre golpeando a su esposa como los asesinatos en masa y la realidad argentina en sí. En tanto, “Drogas...para qué?” es una canción de Babasónicos que expresa distintas cuestiones de la década menemista. Aparece la autoridad policial, incluso militar (“*represor desocupado*”), que aprovechan su poder e impunidad, y se la vincula a la venta y distribución de drogas.

Residuos de la dictadura

El álbum *Último bondi a Finisterre* es el octavo que lanzó Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Este disco presenta un giro en el tradicional sonido del grupo, con canciones más melódicas respecto de las anteriores y mayor uso de las posibilidades que brindan el estudio y las computadoras en la composición de una canción de rock. Vale mencionar que fue récord de ventas en su primera semana y cuenta con diez canciones entre las que se destaca “Gualicho”, que se convirtió en un clásico de la banda. Este trabajo estuvo lejos de alcanzar el éxito de crítica que consiguió *Oktubre* (1986) o de consagración popular que obtuvo *La mosca y la sopa* (1991). Las temáticas que aborda el disco son variadas aunque existen referencias a una nueva era tecnológica que se avecina a partir del 2000, siempre enmarcadas en el uso metafórico de las líricas que la banda realizó desde sus inicios.

La letra comienza con la repetición del nombre de la canción: “*Drogocop, oh! Drogocop, oh!*”. La alusión al film *Robocop* se trata de un recurso polifónico y se sitúa como la principal estrategia discursiva a analizar, ya que el título de la canción y su estribillo postulan un conocimiento que se comparte con el enunciatario. La palabra parece ser una combinación entre droga y robocop. Además, su fonética es igual: robocop-drogocop. A su vez, existe intertextualidad “Fusilados por la Cruz Roja” (*La mosca y la sopa*, 1991), otra canción de la banda que expresa lo siguiente “*Te encanará un robocop sin ley*”.

Los versos “*Su chumbo ya venía con la bronca, factor argento desaparecedor*” pueden sugerir una referencia a ciertos residuos de la dictadura, principalmente la idea de un “*chumbo con bronca*”, un arma con ganas de disparar. Por su parte, parece evidente que

“Factor argento desaparecedor” remite a la continuidad de las prácticas que caracterizaron la dictadura argentina: la desaparición forzada de personas.

Nuevamente, en ese caso, se utiliza el recurso polifónico y la alusión a la dictadura figura a partir de la mención a los desaparecidos, que postula un conocimiento compartido entre locutor y alocutario. Es interesante la utilización del término “factor”, refiriendo a un rasgo de la dictadura militar que continúa en las prácticas policiales. La referencia a los desaparecidos ocurre mediante el uso de la expresión “desaparecedor”, que actúa como un subjetivema muy negativo del mismo modo que el subjetivema despectivo “argento”. Esta última frase remarca la esencia autoritaria y violenta previamente mencionada.

La lírica continúa en lo que parece ser una alusión a la fuerza policial: *“Juicio fantasma de los muertos queridos”*. El término *“juicio fantasma”* puede pensarse en base a que el juicio que se menciona es caracterizado como fantasma porque, quienes lo realizaban, eran los muertos queridos, los desaparecidos, víctimas en general del accionar policial. En cuanto a *“los muertos queridos”* puede tratarse de una referencia a los desaparecidos, a los héroes de la Guerra de Malvinas, incluso víctimas del gatillo fácil y del abuso en las comisarías (estos dos últimos ejemplos se tratan de cuestiones muy presentes en la década menemista). El uso del subjetivema afectivo “querido” para caracterizar a los muertos connota un compromiso emocional de quien habla, que contrasta con la distancia, el rechazo y el desprecio con la que se califica permanentemente a la policía.

Por su parte, la expresión *“una muy larga botella de Gin”* puede sugerir una referencia al alcoholismo del General Leopoldo Fortunato Galtieri, presidente de la dictadura durante el desembarco en las islas atlánticas del sur en 1982. De esta manera, cabe señalar que el enunciado postula nuevamente un saber compartido y genera un enlace con el lecto-escucha de la canción.

En la última estrofa se caracteriza al “Drogocop” como alguien para el que la vida no vale más que la muerte (*“La raya que separa vida y muerte es tan angosta como su dolor”*) y que, en cierto modo, la diferencia entre una y otra es ínfima (*“como su dolor”*). Esta expresión puede sugerir que no sienten, que disfrutan de matar o que lo hacen sin escrúpulos. Incluso, la referencia puede extenderse más allá del “Drogocop” en sí y aplicarse a las lógicas de acción de las fuerzas de seguridad tanto militares como policiales.

Otro aspecto polifónico que surge en el análisis es el de las interferencias léxicas: por un lado, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota es una banda que siempre se caracterizó por la inclusión de términos entremezclados del lenguaje local popular en sus letras. Se puede pensar esta característica como interferencias diastráticas, ya que utiliza palabras de uso popular en medio de un enunciado de características que se pueden reconocer como más propias o habituales del lenguaje poético: tanto en la lírica (*chumbo, argento, bronca*) e incluso en el nombre del álbum: *Último bondi a Finisterre*.

A su vez, en las líricas ricoterías pueden encontrarse referencias a la cultura, ya que postulan un reconocimiento de la misma, pero en operaciones de traducción humorística, paródica. En este sentido, al título del disco se lo puede vincular con “Last train to London” (1978), canción perteneciente a Electric Light Orchestra. Su traducción es “Último tren a Londres” y es ahí donde radica el rasgo humorístico o paródico presente en las letras escritas por Solari, quien sustituye tren y Londres por “bondi” y “Finisterre”, respectivamente. En cuanto a “*Drogocop*”, el título permite la asociación con el personaje de la película “Robocop” y la deformación de la palabra permite la caracterización de este personaje con rasgos propios del militar/policía argentino, ya que se resalta su factor “*argento y desaparecedor*”.

Sociedad sin expectativa

Tras la muerte de Luca Prodan, líder de Sumo, Las Pelotas surge como grupo fundado por ex integrantes de esa banda en 1988, en la ciudad de Hurlingham, Buenos Aires. En sus inicios, el grupo estaba integrado por Alejandro Sokol, Germán Daffunchio y Alberto "Superman" Troglío. Con un recorrido ascendente, y principalmente under durante los 90, Las Pelotas se destacó por ser una banda ecléctica en lo musical y muy cercana al apoyo de causas sociales y la participación en eventos a favor de la lucha por los Derechos Humanos³.

³ En 1995 participaron del recital en la cancha de Ferro organizado por las madres de Plaza de Mayo junto a bandas como La Renga, Los Piojos y Rata Blanca. Además cerraron el año tocando gratis para las Abuelas de Plaza de Mayo, en la misma Plaza de Mayo.

En una nota con la revista Rolling Stone, Daffunchio remarcó que ser banda independiente ha sido lo más difícil de su carrera: “Es algo que costó muchísimo. Tuvimos que luchar contra los aparatos armados, contra los medios que trabajan asociados y todo eso. Por eso, ésta es una etapa muy feliz para el grupo" (*La Nación*, 1999). Editado en 1999, *Todo x un Polvo* es el quinto álbum de estudio de su carrera y se compone de trece canciones. Como bien señala Daffunchio, *Todo x un polvo* “tiene broncas, tiene polenta”, y eso se advierte también en las letras.

Actualmente, este disco es uno de los clásicos del grupo, no solo por su sonoridad, sino también por la aparición de letras vinculadas con el contexto. Por ejemplo, el reggae “Solito vas”, de hecho, es un tema atravesado por una discursividad política. Del mismo modo, “Mañana es igual” es una lírica que desde el título puede sugerir una sociedad carente de expectativa, producto de la desesperanza generada por el neoliberalismo.

Esta canción resulta importante para el TIF por la temática social que propone. En estos términos, la utilización de la primera persona a lo largo de la letra da cuenta de un locutor partícipe de la historia que se presenta a sí mismo como un sujeto para quien son habituales las cosas que cuenta: “*Vuelvo a acostumbrarme / esto mismo ya lo viví / otra vez... / mi vecino golpeando a su mujer / con un palo*”.

El contexto de producción de esta letra es distinto al actual, y las cuestiones de violencia de género no tenían la preponderancia que adquirieron hoy en día. El foco no está puesto en la cuestión de género en sí, sino que apunta más a la violencia como modo de desquitarse ante una realidad que parece no dar esperanza de mejoras, frente a un contexto completamente adverso.

La expresión “*vuelvo a acostumbrarme*” presupone que, en otra ocasión, ya se había acostumbrado a esta situación. La temática de género no formaba parte de las tensiones del discurso social como en la actualidad⁴, y en esta letra no se propone la idea de una denuncia

⁴Sobre este punto, Angenot propone que en cada época hay temáticas en las que se pone mayor énfasis que en otras. Para desarrollar esa idea recurre a la noción de hegemonía y expresa que “la hegemonía puede percibirse como un proceso que tiene efecto de “bola de nieve”, que extiende su campo de temáticas y de saberes aceptables imponiendo “ideas de moda” y parámetros narrativos o argumentativos” (2010, Angenot, p.62). Esta idea invita a pensar que este enunciado no contaría actualmente con la misma aceptabilidad que en su fecha de publicación. Hoy en día, las cuestiones de género adquirieron una considerable importancia en la sociedad y enunciados como el que se analiza en esta lírica serían resistidos, pese a que se trata de una frase que busca representar la violencia generalizada y no apunta exclusivamente a describir una situación de violencia de género.

de violencia de género, sino que se construye la idea de violencia ligada a la situación del país en sí. Esta idea toma fuerza con las expresiones usadas en el estribillo: “¿Será la falta de dinero?, / ¿O un problema sexual?, / ¿Será el calor?, / ¿Será la furia de que mañana sea igual?”. El uso de la modalidad de enunciación interrogativa busca interpelar al enunciatario, preguntándole cuáles podrían ser las causas de esta historia que vuelve a repetirse. “Leo en el diario lo mismo que ayer soñé, / otros asesinos destriparon a más de cien”.

El enunciatario retorna a la modalidad de enunciación declarativa y menciona los asesinatos en masa que ya ocurrieron antes: esta expresión le otorga más fuerza a que “*esto mismo ya lo viví*” no refiere a la violencia de género en sí, sino que es más amplio e incluso va más atrás en el tiempo, mencionando las muertes en cantidad. La expresión pareciera referir a la forma de asesinar durante la dictadura pero “*vuelvo a acostumbrarme*” logra situar ese accionar en la actualidad.

En el segundo estribillo se presenta nuevamente la modalidad de enunciación interrogativa e insiste con la desazón, con la idea de anomia, de descomposición social que parece no tener respuestas. Con esta estrofa es que la canción llega a su fin. Mantiene las expresiones del primer estribillo y agrega las frases “¿Será la falta de trabajo?, ¿O un problema moral?”: la falta de trabajo, rasgo característico de la década del 90 debido a la industrialización de las empresas que suprimió puestos de trabajo, sumado a la precarización de las condiciones laborales.

Impunidad policial

“Aquella industria nacional pasó a edificio abandonado, sirvió como estacionamiento y es el shopping del momento. La gloria del cine de barrio tiene nueva felizado, si como templo estafa lista, hoy es bingo menemista”

“Promotora”, Babasónicos, 2000

Babasónicos surgió en 1991 enmarcado dentro del “nuevo rock argentino” junto a bandas como Juana La Loca, Peligrosos Gorriones y Los Brujos. Sus impulsores fueron Adrián Dárgelos y Diego Tuñón, quienes intentaron generar un estilo propio, diferenciándose de lo establecido dentro del rock argentino. Desde su primer álbum, la banda se convirtió en el grupo insignia del movimiento under de rock sónico. Este trabajo se llamó *Pasto* y contaba con el hit “D-Generación”.

Desde un principio, Babasónicos llamó la atención con su postura ante la situación del país: “*Porque a mi generación no le importa tu opinión. Porque a mi generación algo le pasa. Porque mi generación hoy se caga en tu opinión. Porque a mi generación algo le pasa*”, cantaba el estribillo de “D-Generación”. Esta expresión permitió que la banda saliera de lo establecido y propusiera un estilo propio, distinto, en una época muy difícil en el contexto social y económico del país. En 2016 Dárgelos habló con La Viola Web con respecto a los primeros años de la banda:

Un chico de Lanús no tenía ninguna clase de horizonte. No había escenarios para tocar. Estaban los cines que se transformaron con la crisis de los primeros años de democracia en iglesias evangélicas y después terminaron en bingos. Había un circuito de discotecas, pero cuando nosotros salimos eso ya había terminado. (2016, La Viola Web)

Disco a disco, la banda fue mutando musicalmente y en 1999 editó *Miami*, en el que expresó una fuerte crítica al imaginario que se consolidó en la Argentina menemista. Miami, como ciudad y paisaje, significó el paradigma de la mediocridad y el consumismo de la clase social que cobró fuerza durante el gobierno de Menem. Miami fue también el escalón previo a la decadencia que tuvo lugar dos años más tarde, con la crisis del 2001.

Miami fue el último álbum en el que los integrantes de la banda trabajaron con Sony Music, y una vez finalizado el disco, crearon su propio sello, Bultaco Records, en el que editaron varios trabajos paralelos que, en su momento, la compañía no había apoyado. Entre otros trabajos, aparece *Groncho*, pensado como el lado B de *Miami* y compuesto por nueve canciones que no habían entrado en ese material.

La lírica de “Drogas...para qué?” alude polifónicamente a la propaganda del Ministerio de Salud menemista protagonizada por Fleco y Male, dos personajes animados que buscaban concientizar a los jóvenes, a través de la TV, sobre los efectos de las drogas. Se trata de un vínculo intertextual con los videos realizados por la Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico, donde los personajes interactuaban con el Doctor Alfredo Miroli, por entonces Subsecretario de Prevención y Asistencia. Cada spot publicitario terminaba con la pregunta: “Por eso: drogas, ¿para qué?”

Esta letra, con la droga como eje principal, aborda distintos tópicos: se describen personajes militares o policiales, a los que se les otorga la responsabilidad de encargarse de la creación, distribución, exportación de sustancias y se remarca la impunidad con la que se mueven desarrollando esta actividad ilegal.

El rasgo lingüístico esencial de esta letra es la diferenciación deíctica que logra el enunciador el *ellos* (“*Ellos las crean / ellos las nombran / ellos las cortan / las promocionan*”) frente a la primera persona, en ocasiones el *yo* (“*Estoy asqueado de tu caricia*”), en otras el *nosotros* (“*Nos venden todo, miserables*”).

Es interesante la forma en que se crea un *nosotros* a partir de un *ellos* en el estribillo: “*Ellos las crean, ellos las nombran, ellos las cortan, las promocionan. Ellos la exportan y la fraccionan, la distribuyen, ellos la explotan*”. Técnicamente “la” es un pronombre personal que debería aludir a algo nombrado en el texto como referencia contextual, pero los verbos que acompañan a ese pronombre le otorgan el carácter de referencia absoluta ya que supone un enunciatario que sabe de qué se está hablando. Además, esos verbos pertenecen al campo semántico del tráfico de drogas (fraccionar, explotar, distribuir). La idea de que se está hablando de la droga quedará explicitada cuando el enunciador cambie del modo de enunciación declarativa que predomina en la lírica por el modo interrogativo, interpelando, a su vez, al enunciatario: “*Entonces, drogas... ¿para qué? Entonces, drogas... ¿para qué?*”.

La diferenciación deíctica se presenta en la expresión “*TV barata, masaje y cable, nos venden todo miserables*”, que puede sugerir a que durante la década neoliberal se privatizaron hasta los canales de televisión y el uso del subjetivema afectivo “miserables” hacia el final permite entender el enojo que al locutor le genera esta situación. La

utilización del término “barata” para referirse a la TV, un adjetivo evaluativo de carácter no axiológico y al mismo tiempo una expresión coloquial, que deja plasmada la subjetividad ya que el uso de estos adjetivos es relativo a la idea que el hablante se hizo de la norma de evaluación para esta categoría de objetos. El adjetivo “barata”, si bien puede no ser considerado axiológico, en el contexto adquiere ese carácter ya que sugiere “de poca calidad”.

La estrofa continúa con la inclusión de la primera persona, siempre remarcando la diferenciación existente entre los índices de persona: “*no me alimenten con su risa*”. Esta expresión puede remitir a la idea de “pan y circo”, aunque, en este caso, sea solo circo, y el enunciador sea alimentado “*con su risa*”. La siguiente frase expresa: “*estoy asqueado de tu caricia*”, dejando en claro a través de un subjetivema fuertemente afectivo, que es más que cansancio lo que siente el enunciador por el otro, ya se convirtió en asco. Puede pensarse que el tono emocional de la lírica se intensifica a medida que avanza si se tiene en cuenta que el locutor ya no utiliza el “ellos” ni el “su”, sino el “tu”: ya no se queja de que “*ellos la venden*” ni les sugiere que dejen de alimentarlo “*con su risa*”, le habla directamente a un receptor puntual y deja en evidencia el enojo.

Otra de las estrofas de la lírica presenta versos que parecerían caracterizar a varios sujetos con alguna relación con lo policial y militar: “*Terrorista polarizado / represor desocupado / torturador con celular / comando urgente anti Ray-Ban*”. El enunciador construye un estereotipo en este verso, mediante la selección de imágenes visuales que sugieren control: “polarizado”, “celular”, “anteojos Ray-Ban”. El subjetivema negativo “represor desocupado” podría aludir a la dictadura militar que, desde que finalizó en 1983, convirtió al “represor” en un “desocupado”. Algo similar ocurre con la frase siguiente: “torturador con celular” puede sugerir que se hable de un personaje que, al igual que Drogocop, conserve residuos de la dictadura. Vale la reflexión sobre el término “torturador con celular” y su vínculo con la palabra “terrorista”, que tuvo distintos usos a lo largo de la historia. Fue utilizado por los militares para referirse a quienes luchaban en organizaciones armadas, y se trata de un subjetivema sumamente importante, ya que, además de hacer una evaluación negativa, en esta letra se resignifica e invita a pensar automáticamente en la dictadura que inició en 1976. Se habla del “torturador” y se lo ubica en la escena con un “celular”. La inclusión del celular como elemento que usa el torturador permite situar al

sujeto en un contexto determinado, la de los años 2000, con los avances tecnológicos que caracterizaron la época.

En el estribillo el enunciador insiste con su interrogante: “*Entonces, drogas... ¿para qué?*”. La lírica continúa con la expresión “*Un jardín bello y cerrado, fría bóveda de un banco*”. Esta referencia a un jardín y una bóveda en una misma estrofa resulta extraña si se entiende que, a priori, se trata de lugares que no tendrían vínculo posible. Sin embargo, podría pensarse que los conceptos tienen un carácter metafórico. El uso del adjetivo evaluativo axiológico “bello” para describir al jardín determina un juicio de valor positivo respecto al sustantivo. De todas maneras, además de describirlo como “bello”, también es caracterizado como “cerrado”, lo que genera una sensación de ambivalencia porque se destaca su belleza pero no se pasa por alto su condición de cerrado. Por su parte, la bóveda del banco es caracterizada con el adjetivo evaluativo no axiológico “fría”. Esta clase de adjetivos no enuncian un juicio de valor ni un compromiso afectivo del locutor e implican una evaluación cualitativa o cuantitativa del objeto al que se le atribuye el adjetivo.

Si bien el uso del término “jardín” puede sugerir que se está representando un lugar pensado para distenderse, para descansar, se lo presenta como “cerrado”, lo que puede tomarse como metáfora para referirse a la situación del país: la noción de bello podría referirse a las cuestiones que producen alienación (“*TV barata y masaje*”) pero que, sin embargo, no logran hacer escapar completamente al sujeto de esta realidad (“*Estoy asqueado de tu caricia*”) por eso se caracteriza al jardín como cerrado, por la dificultad de salirse de esta situación. A su vez, la inclusión de la “bóveda de un banco” refuerza la idea que estrofa tiene un carácter metafórico: se presenta un locutor que avisa “*no me dejes encerrado / me puedo escapar*”, que pareciera tener consciencia que le permite entender la lógica alienante del mercado (con referencia, por ejemplo a las drogas, a las que reconoce como falsas o a demás cosas superficiales de la época) pero que afirma que, aunque la bóveda es un lugar del que es difícil salir, él puede escaparse. Además se la presenta con el subjetivema “fría”, que puede remitir a la idea generalizada de hipocresía y falta de empatía propia de los años previos a la crisis.

Algunas conclusiones

Si bien el eje principal de este apartado fue la violencia durante el neoliberalismo, es interesante ver la impronta que las bandas les dan a las líricas y cómo lo abordan desde su propia mirada: “Drogocop” se basa en los residuos propios de la dictadura, “Mañana es igual” subraya la falta de respuestas del estado y la desesperanza en ese período neoliberal. Y “Drogas...para qué?” se enfoca tanto en la impunidad del narcotráfico en que participan sectores policiales o militares desplazados luego de la dictadura como en los mensajes contradictorios de la televisión, que seducen pero alienan.

Pueden establecerse diversos vínculos entre la lírica de Babasónicos y la de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, teniendo en cuenta que en ambas se utiliza la polifonía como el recurso principal, aludiendo a cuestiones que proponen un conocimiento compartido entre el enunciador y el enunciatario. En “Drogas...para qué?” su nombre –y estribillo- se refieren a la propaganda de prevención de adicciones lanzadas por el Ministerio de Salud, y en “Drogocop”, se combinan las palabras droga-robocop en una clara alusión al robot de ficción que lucha contra el crimen. Por su parte, que los sectores militares y policiales participen del narcotráfico puede ser pensado como un residuo de la dictadura.

A su vez, estas referencias tienen un tono irónico, ya que Babasónicos, lejos de sumarse a la campaña antidroga, se refiere estrictamente al narcotráfico y la impunidad con la que se desarrollaba durante los años neoliberales, algo similar a lo que ocurre con el personaje de “Drogocop”, que es presentado con rasgos completamente opuestos al de la película: se le otorga un *“factor argento desaparecedor”*, en clara alusión a la dictadura militar y a la continuidad de sus modos de acción en las fuerzas de seguridad durante la democracia.

Las referencias a la dictadura también se pueden identificar en estas dos líricas: a lo ya mencionado en “Drogocop”, puede agregársele que *“juicio fantasma de los muertos queridos”* podría sugerir una alusión a los desaparecidos, a los héroes de la Guerra de Malvinas, incluso víctimas del gatillo fácil y del abuso en las comisarías. Por su parte, en “Drogas... para qué?” se remarca la continuidad de los modos represivos de la dictadura aún en democracia. Se utiliza la expresión *“represor desocupado, torturador con celular”*, situando al represor, al torturador, en los años 90: desocupado porque la dictadura militar

acabó, y con celular, un avance tecnológico propio de la época. En “Mañana es igual”, la expresión “*leo en el diario lo mismo que ayer soñé, otros asesinos destriparon a más de cien*” puede referirse a la forma de asesinar durante la dictadura. Este rasgo es común en las tres letras analizadas en el capítulo, evidenciando que incluso habiendo transcurrido más de una década de democracia, las bandas decidieron seguir utilizando versos que refieran a una de las etapas más oscuras de la historia argentina y sus proyecciones más allá de la dictadura propiamente dicha.

Una de las particularidades que tienen las líricas de Las Pelotas y Babasónicos es el uso de la primera persona, que, en el caso de “Mañana es igual”, presenta al locutor como el participante de la historia que cuenta y para el que son habituales las cosas que menciona: el vecino golpeando a su mujer, asesinos destripando a más de cien; mientras que en “Drogas.., para qué?” se combinan los usos del índice de persona y alternan entre el singular (“*no me alimenten con su risa*”, “*no me dejes encerrado*”) y el plural (“*nos venden todo*”).

Es interesante pensar en cómo estas bandas perciben la sociedad después de la dictadura y antes de la crisis de 2001: existe un desánimo generalizado y una desesperanza que son representados en las líricas a través de quejas, reproches, denuncias, con distintos matices y siempre bajo la óptica de cada banda. Angenot (2010) se refería al “dominante de pathos” (p.44) como uno de los elementos que constituyen el hecho hegemónico y vinculaba esta característica a los estados de ánimo predominantes. Las distintas líricas dan cuenta de un estado de ánimo general de alienación, de sensación de anomia, de sociedad víctima de distintas clase de violencia institucional (la policial, directa y represiva, pero también la violencia de los medios la televisión y el consumo).

Capítulo VI

Invasión extranjera

La presencia de lo extranjero en la Argentina aumentó durante la aplicación del modelo neoliberal, fomentado principalmente por la afluencia de las empresas multinacionales que encontraban en el país ciertas facilidades que no existían en otras naciones. Esta particularidad se tradujo en una especie de invasión en todos los aspectos de la sociedad, desde la extranjerización de empresas y tierras hasta la adopción (por la imposición de las grandes multinacionales) de hábitos y costumbres propias de países del primer mundo.

Desde la asunción de Menem se buscó una solución a la crisis hiperinflacionaria. El 17 de agosto de 1989 se sancionó la ley 23.696 conocida como Ley de Reforma del Estado, que permitió la privatización de un gran número de empresas estatales y la fusión y disolución de diversos entes públicos⁵, como YPF, ferrocarriles, Aerolíneas Argentinas y las empresas de agua, luz y gas. De esta forma se eliminaron regulaciones de la actividad privada y se redujeron los impuestos. Las razones que el gobierno esgrimió para justificar estas privatizaciones apuntaban a la necesidad de reducir el déficit fiscal mediante la entrega de las empresas como parte del pago de la deuda externa. Además se refirieron a la hiperinflación sufrida durante el período que precedió a las privatizaciones e identificaron a las empresas públicas como una de las causas fundamentales de la crisis. También se utilizaron otros argumentos, “como la disminución en el costo de tarifas, la mejora del servicio, la creación de puestos de trabajo, la difusión de la propiedad, el aumento de la participación social” (Jofré, 2000, p. 280).

La fuerte presencia de intereses extranjeros generó una sensación de repudio hacia lo foráneo por parte de los sectores más afectados durante el neoliberalismo, junto con una marcada actitud de defensa de lo local, de lo propio. En este sentido, es interesante pensar

⁵En julio de 1990 el Estado argentino vendió AA a Iberia, empresa española, por 260 millones de dólares y 1610 millones en títulos públicos, incluyendo la estatización del pasivo de la empresa. En 1994 le cedió la “acción de oro” de AA, que permitía fiscalizar decisiones estratégicas y la venta de activos. “Gas del estado” era una de las mejores empresas del mundo en prestación del servicio de gas natural, y cayó en mano de inversores ingleses y españoles que dividieron la empresa en once sociedades privadas. En julio de 1994 se privatizó Yacimientos Carboníferos Fiscales (YCF), cayó en manos del empresario italiano Sergio Taselli y pasó a ser denominada YCFRT S.A. (Yacimientos Carboníferos Fiscales Río Turbio Sociedad Anónima). En 1999, YPF pasó a estar bajo el control de la empresa española REPSOL.

la noción de “Argentina”: si bien Argentina es un concepto que se da por sentado y que no se define, las líricas hacen suponer que se trata de un término pensado a partir de la oposición a la penetración de lo extranjero. Puede pensarse que la extranjerización de lo nacional es abordada por las bandas no como integración con lo local sino como algo que viene a superponerse, a anular lo propio, lo argentino.

Por su parte, la apertura económica permitió a los grandes inversores el control total sobre empresas que rápidamente iniciaron un proceso de constantes despidos, por lo que el nivel de ocupación bajó considerablemente. Durante el primer periodo de gobierno neoliberal se profundizó el proceso de desindustrialización de los sectores asalariados, que las políticas del régimen militar iniciaron a mediados de los 70. Con políticas de flexibilización laboral, Menem buscó reducir costos y aumentar la productividad pero sólo logró perjudicar a los trabajadores. La privatización de empresas e instituciones estatales atentó directamente contra la clase trabajadora y los índices de desempleo se elevaron del 7 al 12% en 1994.

Se empezó a gestar un clima tenso entre, por un lado, los argentinos que sufrían en carne propia las consecuencias del modelo y, por el otro, el gobierno y los inversores extranjeros, que manejaban el país de acuerdo a sus intereses sin hacer ningún tipo de reparo sobre las consecuencias que esto tenía para la sociedad. Las empresas dejaban sin trabajo a sus empleados de un día para el otro e, incluso, se declaraban en quiebra para justificar este accionar, tal como fue el caso de la fábrica de cerámicas Zanón, en Neuquén⁶.

El gobierno menemista estaba al servicio de las demandas y el espíritu adquisitivo de las corporaciones multinacionales, lo que le permitió al riojano mantener durante una década un poderoso apoyo externo a su mandato. El presidente se mostraba “totalmente servil con los poderes de arriba –corporaciones multinacionales y NCCT–, y represivo frente a las fuerzas populares de abajo” (Petras, 2000). La privatización abarcó no sólo

⁶ El empresario italiano Luigi Zanón logró que su empresa se desarrollara con la complicidad del sindicato y del Ministerio de Trabajo durante los años 90, pero en el 2000, los trabajadores recuperaron su sindicato y frenaron los despidos que pensaba realizar Zanón. La empresa presentó un recurso preventivo de crisis en el Ministerio de Trabajo de la Nación, buscando la forma legal para despedir más personal que lo permitido y cambiar los convenios. Los propios trabajadores lograron demostrar que el quiebre de la empresa era fraudulento y que la fábrica producía cada vez más. Mientras aumentaban los desocupados en todo el país, en Zanón se aferraron a su empleo y defendieron la fábrica, que pronto pasó a estar a su cargo. La tensión entre los obreros y el empresario aumentó cuando este buscó retomar el poder de la fábrica al ver que aún se trataba de un negocio rentable.

empresas: grandes extensiones de territorios pasaron a estar en manos de nuevos dueños que, en muchos casos, obtenían esas tierras a bajo precio.

En su tesis de grado sobre extranjerización de territorios en Argentina, Gianina Argibay 2012 presenta el siguiente dato: durante el gobierno de Carlos Menem, los extranjeros adquirieron 1.773.000 hectáreas en zonas de seguridad, es decir, en las fronteras. Además, en este trabajo se repasan varios casos de inversores y empresas multinacionales que obtuvieron extensiones en suelo argentino. Uno de esos es el de Ted Turner, fundador de CNN, la cadena informativa más influyente del mundo:

“En 1996 el magnate viajó a Bariloche con dos objetivos claros: tirar la caña en los ríos de la región y, si aquel lugar resultaba ser tan maravilloso como le habían contado, comprar una estancia. A Turner, Menem le había dicho que en la Argentina sobraba la tierra, que en las provincias sureñas podría adquirir lotes sin inconvenientes y que si se topaba con algún problema, seguro habría funcionarios dispuestos a destrabar trámites en todos los niveles de la administración pública; que cualquier inconveniente lo llamara” (Sánchez, 2009, pág. 209).

El empresario compró las 4400 hectáreas de la estancia La Primavera, situada en Villa Traful, dentro de la Reserva Natural Nahuel Huapi, que contiene montañas, valles, ríos y arroyos. Esta propiedad perteneció a Felipe Lariviere, quien las adquirió cuando se desempeñaba todavía como presidente del directorio de Parques Nacionales (en la presidencia de Carlos Menem). Lariviere ocupó ese cargo por primera vez entre 1976 y 1981, durante los años de la dictadura militar. Después de la venta, el funcionario firmó una resolución en la cual prohibía la navegación en el río Traful, porque al nuevo dueño le molestaba que los deportistas que practicaban kayak estuvieran en su propiedad. Lariviere dio marcha atrás por las permanentes protestas y debió dejar sin efecto esta medida.

Fue también en 1996 cuando la Secretaría de Seguridad Interior (SSI) tomó la responsabilidad de otorgar la conformidad a las compras por extranjeros de tierras en las zonas de seguridad. Durante el gobierno menemista se verificó la mayor cantidad de autorizaciones a la radicación de sociedades extranjeras en estas zonas. “Según el registro

de la SSI, esas aprobaciones de venta comprendieron el paso a manos extranjeras de unas 8.000.000 de hectáreas” (Argibay, 2012, p. 105).

Por su parte, las tierras del norte también fueron víctimas del modelo neoliberal: en La Rioja, la firma italiana Nettis Impianti, dueña de empresas mineras, petrolíferas y gasíferas compró en 1997 alrededor de 418 mil hectáreas que incluyen la localidad de Jagué, de, por entonces, 500 habitantes. Esta multinacional, que facturaba 15.000 millones de dólares por año, pretendió utilizar estas tierras como atracción turística para hacer safaris exóticos en la Laguna Brava, y el precio por hectárea no llegaba a 1 peso.

Sobre el ya mencionado proceso de extranjerización en el que se centra el análisis de este capítulo, principalmente referido a la presencia de empresas multinacionales que aprovecharon la apertura económica del menemismo para imponer sus propios intereses y que encontraron en el gobierno un aliado ideal. Las líricas seleccionadas abordan este eje de distintas formas: avisando lo que se avecinaba para el país, como lo hizo La Renga: *“del mar a la cordillera ya no va a ser la Argentina”* (“Vende patria clon”); mencionando el paso de tierras nacionales a manos de las multinacionales como propuso Divididos en *“Casi estatua”* (*“esta tierra a cero peso no es real”*); pensando a Latinoamérica como un pueblo que se unió para enfrentar el imperio norteamericano (*“tanto soportar los males del destino, hartos ya de oír los gritos del gringo”*) como expresó La Mancha de Rolando en *“Pueblo latino”* o, incluso, presentando la invasión en un plano cultural como en *Globalización*, de Los Piojos: *“Es noche de brujas / ya tengo mi bate / shopping y macdonal / metete en el culo el mate”*.

Tierra de otro

Formada en diciembre de 1988, La Renga es una banda de rock que surgió en Mataderos, barrio periférico de la ciudad de Buenos Aires. Está compuesta por Gustavo "Chizzo" Nápoli, Gabriel "Tete" Iglesias y Jorge "Tanque" Iglesias, quienes integran el grupo desde sus comienzos. En 1988 hacen sus primeros recitales y en el '89 graban *Esquivando Charcos* que sale a la venta recién en 1991. Durante 1995 y 1996 hicieron varias presentaciones, muchas de ellas a beneficio.

La Renga comenzó a profesionalizarse hacia mediados de los noventa, respaldada por la convocatoria que había logrado para ese entonces. A lo largo de su historia se ha rehusado a la exposición en los medios y “se diferencia de otros grupos que lograron el crecimiento de su audiencia a partir del apoyo de los mecanismos de la industria cultural” (Benedetti, 2008, p. 5).

A fines de 1996, con Ricardo Mollo como productor, Salió *Despedazado por mil partes*, un trabajo que obtuvo gran aceptación del público y con el cual se abrieron las puertas para su primera gran gira por Argentina y países de Sudamérica. Actualmente, cuentan con una producción absolutamente independiente, luego de pasar unos cuantos años dentro del sello PolyGram y Universal. Participaron del show homenaje a los 20 años de las Madres de Plaza de Mayo, ante 20 mil personas. En 1998 se presentaron en la Carpa de la Dignidad, montada por los docentes argentinos. En septiembre de ese año surge el nuevo disco titulado *La Renga*, conocido por la estrella blanca sobre un fondo negro y que en poco menos de una semana se convirtió en Platino.

La Renga (también llamado “disco de la estrella”) es el quinto álbum grabado por la banda. Compuesta por 11 canciones, la obra cuenta con otras líricas que, con el tiempo, se convirtieron en clásicos de la banda como "El terco", "Tripa y corazón", "Bien alto" y "El twist del pibe". Sin embargo, las canciones que tuvieron una fuerte circulación en los medios de comunicación y mucha presencia en las radios fueron las canciones “Cuando estés acá” y "El revelde". En este último caso, y para acentuar la idea de rebeldía, se escribió intencionalmente con V la palabra “revelde”, no solo como un modo de subvertir el lenguaje, sino para manifestar “un desencanto por la política en un hit antisistema” (Larocca, 2007).

La crítica más directa al gobierno de turno es "Vende patria clon", quinta pista del álbum. La letra anuncia la venta de tierras nacionales a inversores extranjeros, en pleno auge de las privatizaciones durante la década menemista. Según Benedetti, sus canciones han variado a lo largo del tiempo, “desde letras más explícitas – donde predominan las crónicas barriales y las críticas directas a las imposiciones e instituciones del sistema social – hacia composiciones más metafóricas, que expresan inconformismos, búsquedas, batallas, angustias” (Benedetti, 2008, p5)

La lírica tiene la particularidad de utilizar varios índices de persona diferentes y los presenta como opuestos mediante la asociación de cada uno a distintos subjetivemas. Comienza con una expresión que refiere a la extensión territorial de Argentina: *“Desde el norte / si ahí empieza / hasta el sur que se termina / del mar a la cordillera”*. De norte a sur, de este (*“del mar”*) a oeste (*“a la cordillera”*). El último verso de la primera estrofa sugiere que un cambio se avecina para el país (*“ya no va a ser la Argentina”*). Es interesante retomarlo previamente mencionado acerca de lo que se entiende en este discurso por “Argentina”: se vincula lo nacional y lo extranjero no como la unificación o la integración con lo local sino que se impone, que logra anular lo propio.

En el estribillo, emerge un actor social, que, a diferencia de la fuerte identificación que aparece previamente, no es nombrado ni identificado: *“Y cuando compren todo ¿qué más va a querer?”* Esta expresión se reitera cuatro veces, por lo que el enunciador insiste con este cuestionamiento e interpela al enunciatario, rasgo propio de la modalidad de enunciación interrogativa. Este actor es sugerido sólo a través del uso de los verbos *“compren”* (plural) y *“va a querer”* (singular) que despersonalizan al sujeto al no aparecer en el enunciado. Puede decirse que se trata de un otro que compra, que luego de haber obtenido todo (*“y cuando compren todo”*), aún tiene ambiciones (*“¿qué más va a querer?”*).

Las expresiones del estribillo, puestas en relación con lo que premoniza el enunciador en la primer estrofa, pueden sugerir una referencia a la compra de tierras – y empresas- argentinas por parte de firmas extranjeras. La referencia a la completa extensión territorial del país (de norte a sur, de este a oeste) parece avisar que no habrá zona que esté a salvo de los intereses foráneos y el interrogante del estribillo anuncia la incertidumbre del enunciador ante la situación.

A partir de estos versos se puede analizar el juego que se hace con los subjetivemas en relación a los pronombres: la referencia a un “ellos” que sólo persiguen el interés económico (*“Y cuando compren todo ¿qué más va a querer?”*) en contraposición al “yo” representado desde la autenticidad de las sensaciones, los valores y el arraigo con su tierra en las siguientes estrofas (*“Contemplando en mi simpleza / peleando con mi ignorancia”*). A este yo se le atribuye la simpleza, la ignorancia, quizás puede sugerir una descripción del argentino, pero, a su vez, se le otorga cierta sensorialidad (*“olí que el aire de mi tierra”*).

Además, se detallan actitudes del yo: se trata de un sujeto que pelea con su ignorancia y se siente arraigado a su lugar (en la expresión “*mi tierra*”), generando una especie de defensa de lo propio, principalmente frente a lo extranjero. La idea toma más fuerza en la última frase de la estrofa, cuando el yo advierte que Argentina va cambiando y comienza por su olor: “*va teniendo otra fragancia*”. Puede decirse que la elección del término *fragancia* busca generar un sentido diferente al que genera la palabra *olor*. Si bien el uso del término *fragancia* puede estar ligado a la rima con *ignorancia*, la palabra en sí tiene un matiz positivo, de agrado.

Tras la repetición del estribillo, el enunciador comienza la última estrofa refiriendo a quienes amaron la tierra más que nadie, resaltando esta idea de arraigo con el territorio de uno, de protección de lo propio (“*El que más amó la tierra*”) pero que ante la ambición empresaria, debió ceder ya que se trata de una cuestión que es ajena a los merecimientos (“*no es que no la merecía*”).

La lírica remite permanentemente a la oposición entre el yo y el ellos, entre el contacto sensorial con la tierra y la consideración de la misma como un bien económico. En esta última estrofa refuerza esta idea (“*clonaron más vende patrias / de lo que uno se imagina*”) y puede pensarse que la utilización de los subjetivemas “clonaron” y “vendepatrias” buscan continuar con la construcción de un ellos de los cuales el enunciador se diferencia. Por un lado, el término “clonaron” permite pensar en lo mecánico, en la reproducción en serie, lo artificial, incluso lo negativo, en oposición a la idea que se busca del yo mediante la descripción de algunos de sus atributos: el yo que contempla su simpleza, que ama su tierra, que la merece. Por su parte, “vendepatrias” apunta a aquellos que cedieron ante los intereses extranjeros y vendieron sus tierras.

Por último, vale mencionar una particularidad del uso del yo en estos últimos versos, ya que la inclusión de “uno” (“*más de lo que uno se imagina*”) busca generalizar y puede pensarse que se trata de un atisbo de interpelación al enunciatario. Es decir que quien escribe se asume ignorante pero es capaz de sospechar que la apropiación extranjera es más grande que la que uno (un yo y un vos, que sería quien escucha la canción) puede imaginar.

Ponga humor a la verdad

*“Le pusimos Narigón del siglo porque los que marcaron
los 80 y los 90 fueron los narigones,
o sea, los mentirosos y los que toman cocaína.
Lo de narigón es nuestro símbolo para hablar
del vicio y la hipocresía de estos últimos años”*

Ricardo Mollo

Cuando Sumo se disolvió, tras la muerte de Luca Prodan, surgieron dos nuevas bandas: Las Pelotas, liderada por Germán Daffunchio, y Divididos, integrada por Ricardo Mollo y Diego Arnedo. En este último caso, y hacia el año 1988, el dúo comenzó a realizar sus primeros recitales, tocando temas propios y algunos de Sumo, como “Mejor no hablar de ciertas cosas”. Por entonces, si bien los seguidores de Divididos eran los mismos que acompañaron a Sumo, la banda se animó a desafiar a su público incipiente con estilos musicales distintivos y telúricos como el folklore.

Narigón del siglo es su sexto álbum de estudio, fue lanzado en 2000 y se convirtió en uno de sus discos más populares de la década. Los cortes de difusión fueron "Par mil" y "Spaghetti del rock". En 2007, la revista Rolling Stone de Argentina lo ubicó en el puesto 70 de su lista de Los 100 mejores álbumes del rock argentino. Además la canción "Spaghetti del rock" fue elegida como la mejor de la década en una encuesta realizada por esta revista. Al momento de hablar de las letras, la banda expresaba:

Narigón del siglo conservó esa magia en las canciones con letras laberínticas que sin decir mucho lo dicen todo: Besos por celular, Remontar el barrilete en esta tempestad, Un chalchalero no es un Rolling Stone, Soy un hombre que espera el alba, Las trampas de tu amor son angustia y soledad, entre tantas otras. Con este álbum, la banda marcó una importante huella en su historia y en la del rock nacional (Varela, 2006).

La canción que abre el disco lleva el nombre “Casi estatua” y se trata de un rock que mantiene, a lo largo de toda su letra, la modalidad de enunciación declarativa y en la que las cargas valorativas del léxico juegan de un modo significativo: la constante presencia de subjetivemas, muchas veces negativos, impregnan la lírica de subjetividad.

En esta letra se abordan diferentes temáticas donde queda clara la postura del enunciador mediante el uso de subjetivemas de carácter negativo. La principal característica es la ausencia de verbos, es decir, la superposición, yuxtaposición o la acumulación de sintagmas nominales, como figuras, en algunos casos metafóricas o como símbolos de ideas. En este sentido, la letra es una suerte de imagen visual que intenta representar conductas o actores sociales.

No se trata de una historia, sino de un conjunto de imágenes con pocos verbos que aparecen generalmente no para expresar acciones de una trama narrativa, sino con un carácter gnómico (“*nunca el peón se come al rey*”, “*esta tierra a cero peso no es real*”) o una modalidad de tipo exhortativo (“*dale sogá*”, “*ponga humor*”). A través de estas imágenes, muchas de ellas metafóricas, “Casi estatua” propone una imagen de país con rasgos como la asimetría entre la sociedad, el lavado de dinero, la corrupción, la deshumanización tecnológica, la inmovilidad, la falta de horizonte y la repetida idea de tomarse con humor esa realidad.

La lírica avanza sobre diversos tópicos y puede la denuncia de la imposición de lo extranjero, ya que existe una referencia, por un lado, al avance de intereses extranjeros en el país (“*Esta tierra a cero pesos no es real*”) y a la introducción de nuevos modos de producción (“*patria de un boyero muerto / y un tambero digital*”), que no son originarios del país y a su vez acrecentaron la distancia entre las clases sociales.

Asimismo, se describe un mundo jerarquizado donde manda el más fuerte, la hipocresía y falsedad propia de la época, y el esquematismo propio de las prácticas militares. Esta última idea se desarrolla en la primera estrofa: “*Con la cara hecha ajedrez / va la magia militar*”. Estos enunciados parecen referirse a las formas estrictas de los militares e incluso a la seriedad de sus expresiones, y remarca en ellas el carácter estructurado propio de lo vinculado a lo militar. Sin embargo, el uso de la expresión “militar” para caracterizar esa “magia” invita a pensar la lírica desde lo metafórico, incluso

desde lo irónico: si el ajedrez es lo inexpresivo o duro, lo jerarquizado, la magia sería lo contrario.

El enunciador aprovecha las cargas valorativas del léxico, mediante las cuales comunica sus intenciones o valores de acuerdo al uso de estos términos. En tanto, la expresión “militar” puede considerarse un adjetivo evaluativo no axiológico, ya que si bien no enuncia un juicio de valor, ni un compromiso afectivo, si se lo toma en un contexto determinado su interpretación es distinta y toma fuerza la idea que remite a algo negativo, pensándolo en relación con los años de dictadura militar.

Avanza sobre la idea de los rangos jerárquicos previamente mencionados cuando expresa que “*en la vida hecha ajedrez*”, pensada desde los espacios cuadriculados y los movimientos previsibles, “*nunca el peón se come al rey*”. En las reglas del ajedrez existen distintos rangos para cada pieza, donde la limitación de los movimientos determina el rol que cumplen dentro del tablero. Surge entonces la idea del peón que puede diagramar cómo sobrevivir, pero nunca cómo derrotar al rey, ya que las reglas son siempre las del más fuerte. Puede pensarse esta frase como un proverbio expresado en presente de verdad general, que, además, se repite varias veces en esta canción y busca reforzar esta idea.

La lírica continúa de la siguiente forma: “*Sueldo de héroe quincenal / casi estatua de estación*” que permite pensar que se trata de la modalidad en la que el peón (el asalariado, el trabajador precarizado) cobra, cada quince días. Además se lo caracteriza con la idea de héroe que hace lo que puede con su –aparente- escaso salario. La expresión “*casi estatua de estación*” puede aludir a que todos los días ahí, en el mismo lugar, con la firmeza de una estatua.

La canción avanza con dos frases que pueden sugerir el declive de las tareas rurales: “*Patria de un boyero muerto / y un tambero digital*”. Estas expresiones permiten pensar en una referencia a los cambios que en las cuestiones vinculadas al sector rural, que:

se produjeron –o aceleraron, como sostienen diversos autores que sitúan el debut del proceso hacia la mitad de los años 70 (Obschatko, 1988)- por la implementación de un modelo político-económico de características neoliberales a principios de la década de 1990. mientras las grandes empresas internacionales y las nacionales más sólidas, proveedoras de

insumos y responsables de la comercialización de granos (traders), no encontraban obstáculos para expandirse y desarrollar sus negocios, - aprovechando ventajas como la desregulación de la gestión de las terminales portuarias exportadoras y el fin de las retenciones (que se reimplantaron a comienzos de 2002)-, por su parte el Estado comenzó activamente a desarticular sus estructuras de regulación y a desfinanciar a diversos organismos, como los de investigación y desarrollo agropecuarios.. (Bellini *et.al*, 2010, p.116).

Las cuestiones ligadas a lo rural fueron históricamente una marca de identidad de lo argentino y se suprimieron directamente o se desplazaron ante las nuevas tecnologías y las propias políticas neoliberales.

La noción de un “boyero muerto” puede ser pensada como el alambre que se utiliza para delimitar el terreno disponible para el ganado, que ya no se necesita por lo cual no posee corriente. Asociar el adjetivo *digital* para referirse a un *tambero* quizás es una alusión a, por un lado, la globalización en sí, al hecho de aggiornarse y modernizarse incluso en los empleos más clásicos y, por el otro, a la idea de un sujeto, un *tambero*, de características digitales, que podría ser el encargado que maneja el tambo desde el celular, digitalmente, delegando ésta actividad a sus empleados (léase peones). Quizás, mediante las expresiones “casi estatua” y “*tambero digital*”, el enunciador busca configurar la idea de que se trata de un mundo carente de vida, incluso hasta con rasgos tecnológicos y digitales. A su vez, existe una permanente referencia a las relaciones desiguales, asimétricas, incluso a los juegos de poder, entre los que tienen mayor fuerza (militares, patrones, empresarios extranjeros) y aquellos que se ven en desventaja (empleados, dueños de tierras obligados a vender).

Una expresión popular da inicio al estribillo de la canción: “*dale sogá*”, que puede referirse a dar ventaja, a no considerar la importancia de una acción respecto a sus consecuencias.⁷Puede estar dirigida a la clase política argentina, incluso a empresarios y

⁷Puede existir la posibilidad de intertextualidad con la canción “Dale sogá nomás” de León Gieco, publicada en 1986: “*dale sogá que al final te van a ahorcar / El dar sogá es igual el dar ventaja / es un modo muy común de compadrear / más de un vivo haciendo alarde dio ventaja / y en la sogá lo vinieron a colgar*”.

hasta medios de comunicación, que de alguna forma le están “dando sogá” a una situación, maquillando la verdad, adornándola para que no salga a secas, cruda, pero que al final los va a “ahorcar”. También puede haber sido pensada a partir de la especulación de los inversionistas y la posterior expropiación de las tierras a muy bajo precio. Respecto a esta idea de “tierra a cero peso” la propia banda hizo estas declaraciones:

"Dale sogá, ponga humor a la verdad. Esta tierra, cero peso, no es real."
Qué sé yo, en La Rioja se vendieron terrenos a 50 centavos la hectárea para hacer un safari turístico. Y entre todas esas tierras había un pueblo entero. Como si agarraran el barrio de Palermo y lo vendieran, y después viniera un tipo a decirte: "Este lugar es mío". Una locura." (Extraído del FB de Divididos.)

En esa primera frase se inscribe un enunciatario al que el propio enunciador pareciera ordenarle o pedirle que le dé sogá: “*dale sogá*”. A su vez, se propone un enunciatario distinto cuando se utiliza el verbo *ponga*, ya que el enunciador toma distancia y lo trata de usted: “*Ponga humor a la verdad*”, lo que parece ser un consejo impregnado de resignación por parte del enunciador, que puede sugerir que la mejor manera – quizás la única - de aceptar esta realidad, es con humor. Se trata de una frase con lenguaje popular, contundente y claro. Continúa con “*esta tierra a cero peso no es real*”, que puede aludir a lo que Mollo expresó al respecto: “en La Rioja se vendieron terrenos a 50 centavos la hectárea para hacer un safari turístico. Y entre todas esas tierras había un pueblo entero.”

La idea de hipocresía, rasgo propio de la época que influyó en Divididos para definir el nombre del álbum aparece representada en esta estrofa mediante una referencia a la avaricia que demostró la clase política argentina en aquel entonces. La expresión “*ansias de depredador*” caracteriza al sujeto como un ambicioso que hará lo que sea para avanzar y escalar dentro de una sociedad fuertemente desigual. Además, utiliza la referencia al rostro del ex presidente de Estados Unidos John Kennedy (“*rostro Kennedy te hacés*”):

Tenía una mata de pelo propia de galán de telenovela, una sonrisa arrebatadora y una apostura de estrella de cine tras la que se

escondía una mente ágil cuya curiosidad por los temas más variopintos no conocía límites (Bellot, 2014)

La imagen de Kennedy encaja perfectamente con el sujeto que busca representar el enunciador en la lírica, intentando personificar como hipócrita al que busca mostrar algo que no es: *“así te hiciste creer”*. La inscripción de un vos reaparece y ya no trata de usted a quien le habla, sino que la conversación pierde la formalidad: “te hacés”, “te hiciste”. Incluso pueden identificarse dos enunciatarios distintos: por un lado, al que trata de “vos”, al que se dirige de manera despectiva; y por el otro, aquel que escucha la letra (*“ponga huevo a la verdad”*, *“ponga humor a la verdad”*).

Por su parte, la estrofa siguiente parece estar compuesta por versos que parecieran referirse a Carlos Menem. La expresión *“duendes del interior”* puede tratarse de una alusión al ex presidente: el término duende invita a pensar que se trata de alguien extraño, que genera una sensación de rareza y que, además, es del interior (Menem era oriundo de La Rioja). A su vez, la idea de *“lujuria de ratón”*, es una metáfora confusa y permite distintas interpretaciones: lo lujurioso se trata de aquello que remite al deseo, a lo que estimula o excita los sentidos, y al tratarse de un ratón invita a pensar que se trata de algo tan simple como la comida que, muchas veces, se encuentra en estado de descomposición. Esta expresión se trata de un subjetivema que connota vulgaridad y ambición desmedida. Si se intentara vincular con la vida del riojano, y salvando las distancias, puede tratarse de una referencia a sus ambiciones: basadas en lujos extremadamente vulgares como vivir en mansiones y comprar autos caros.

La expresión que lo sigue (*“empachado de lavar la fortuna en soledad”*) sugiere que, quien se hace con la riqueza a costa de los demás, acaba sólo, lo que puede sugerir que quizás el rédito económico será grande, incluso el poder, pero no lo es a nivel personal. En este sentido puede pensarse que se trata de una referencia a la hipocresía de la época y a aquellos que incrementaron su fortuna de manera corrupta. El enunciador vuelve a insistir con la idea de que *“nunca el peón se come al rey”*, dando fuerza a la idea de diferentes jerarquías entre los que ponen las reglas y quienes las siguen previamente mencionada.

El estribillo del final modifica el “*ponga humor a la verdad*” por el “*ponga huevo a la verdad*”, lo que podría sugerir que no alcanza con tomárselo con humor, sino que hay que aumentar el esfuerzo, la garra, la voluntad:

*“Dale sogá
ponga huevo a la verdad.
Dale sogá
ponga huevo a la verdad
esta tierra a cero peso
esta tierra a cero peso
esta tierra a cero peso no es real”*

La expresión “ponga huevo” puede vincularse de un modo referencial a “En la cocina, huevos” (1983), canción de Miguel Mateos/Zas, que en su estribillo dice: “*en la cocina hacen falta huevos, huevos, el mundo es tan atroz*”. A lo largo de esta lírica se refuerza la idea de *poner huevos* para salir de una situación complicada, adversa, mediante el uso de esa expresión popular que propone asumir y enfrentar una adversidad. Como se expresó anteriormente, los verbos aparecen escasas veces y que sean utilizados para una expresión tan popular (“ponga huevo”) contrasta con el carácter críptico que posee la canción desde el inicio. En este aspecto, el sentido de la lírica parece encajar con lo que busca el enunciador en este estribillo: “ponerle huevo a la verdad”, plantarse y luchar ante un contexto adverso, de constantes asimetrías, de hipocresía y que la única forma de superarlo es con empuje y tesón.

Desplazamiento de lo propio

“Habla de una visión de la globalización, es un funk. Dice:
‘es noche de brujas, ya tengo mi bate, shopping
Y McDonalds, metete en el culo el mate.’
Yo a mi nena le pregunto a dónde quiere ir a comer
y me dice que a McDonalds. También voy al shopping,

pero no creo que haya habido algún intercambio
con los yanquis por eso...”

Extraído del Facebook de Ciro Martínez.

Andrés Ciro Martínez, Daniel Fernández, Miguel Ángel Rodríguez, Daniel Buira, Gustavo Kupinski y Lisa Di Cione formaron Los Piojos en 1988. Su primer disco se publicó en 1992, llevó el nombre de *Chac tu chacy* llamó la atención gracias a su variedad de canciones: “Los Mocosos”, la versión del tango “Yira yira”, además de las románticas “Tan sólo” y “A veces”. El siguiente álbum se tituló *Ay ayay*, publicado en 1994 y también dedicado a Diego Armando Maradona.

Mediante este trabajo, el estilo del grupo trascendió las fronteras y sus canciones sonaron en radios no alternativas. *Tercer Arco* salió en 1996 y los puso al frente de las ventas: cuenta con el gran hit “El Farolito”, elegido como primer corte. Fue Disco de oro en pocos días y no tardó en llegar al doble platino. La banda es considerada una de las más populares, incluso después de su separación en 2009, y reconocida por su poder de convocatoria y las grandes cifras de ventas en sus álbumes. Además, en cada disco hay al menos un hit que arrasó en las radios desde su lanzamiento y que se constituyeron como canciones clásicas del rock argentino.

En el año 2000 lanzaron Verde paisaje del infierno, compuesto por 14 canciones y el corte del disco fue “Vine hasta aquí”. Respecto al nombre del disco, Ciro comenta:

“Lo de Verde paisaje del infierno tiene que ver con el verde que veíamos en la quinta mientras afuera de nuestra concentración creativa pasaban cosas terribles. Y adentro, también. La despedida de Dany fue terrible” (Marsilla, 2017)

Daniel Buira(“Dany”) era el baterista, quien se separó de Los Piojos previo al lanzamiento del disco. Este material discográfico consiguió 50000 copias vendidas a sólo dos meses de su lanzamiento. Este disco despertó el interés en las multinacionales dedicadas a la música: los contratos de Sony y Universal eran millonarios pero tras un debate interno y con la distribuidora DBN, Los Piojos crearon su propio sello. De esta

manera ganarían lo mismo siempre y cuando se vendieran 10000 ejemplares de *Verde paisaje del infierno*, pero mantendrían el control de sus decisiones.

La lírica de “Globalización” describe el inicio del milenio en Argentina y tiene cierta correlación al final del álbum con “Merecido” y “San Jauretche”. Cuando le preguntaron por Jauretche, a quien le canta en el último tema del disco, Ciro hizo un enlace directo con el Che Guevara:

El Che es un aventurero con concepción internacional que largó todo, hasta la vida, por un ideal. Si te cabe esa idea idea, trascendé la charla de café y ponéte una remera con tu cara. En cambio Jauretche, primero quiere el bienestar de su gente. (...) Perón quiso llevar a la práctica sus ideas, pero lo perdió su egolatría, su deseo de estar omnipresente. Jauretchees un visionario a toda prueba (Bellas y Martelli, 2000)

En cuanto al concepto de globalización en sí, Ciro opinaba:

Lo de la globalización me parece muy interesante. Pero por otro lado es una cagada. Yo viajé a Europa, estuve en Londres, París, y encontrás las mismas cosas acá... (...) El verso de la globalización es en un solo sentido. La misma historia de las manufacturas pero cultural (Bellas y Martelli, 2000)

Durante toda la canción se mantendrá la modalidad de enunciación declarativa y en varios pasajes de la lírica predomina el uso de la primera persona. El efecto de sentido que busca esta lírica es la falta de identidad, la mezcla de referencias culturales, por eso no es extraño que se dé un permanente juego con las referencias absolutas (se hace alusión a elementos que se suponen conocidos por el alocutario), sumado al reiterado uso de palabras en inglés –algunas deformadas en su grafía- y la introducción de expresiones propias de la lengua popular argentina. Además, la inestabilidad de los enunciadores -que se modifican en más de una ocasión- por momentos torna confuso identificar a quien habla.

En la primera estrofa, el enunciador expresa “*cuervo mexicano, bajo águila yanqui*”, lo que busca referir a la diferencia existente entre México y EE.UU. La

connotación que tienen los animales es muy diferente en cuanto a lo que significa para cada país, lo que permite pensar que el contraste que hay entre estas dos naciones es traducido a la comparación de animal. Mientras que para los estadounidenses el águila es todo un emblema de nación, un símbolo patrio que aparece incluso en las monedas, para México el “cuervo mexicano” se trata simplemente de un ave que habita en su territorio. No sólo son dos animales completamente distintos que sólo comparten su condición de ave, sino que se acentúa la diferencia entre estos países con la preposición “bajo” para referirse a la condición del cuervo respecto del águila.

La lírica continúa con dos frases en las que pueden identificarse referencias a la cultura japonesa mezcladas con la lengua popular argentina (“*samurái el ponja*”). A este sujeto, mencionado como “el ponja”, una forma popular y despectiva de los argentinos para referirse a los japoneses, se lo describe “*vestido de punki*”, en referencia al género musical punk, que deriva del rock y surgió a mediados de los 70. Nuevamente, emergen indicios de la lengua popular argentina (“punki”).

Mediante el uso de un adverbio y un verbo (“*ahí va Scottie Pippen*”), el enunciador mantiene una actitud de locución de tiempo comentado, ya que el uso de verbos en presente logra que el locutor adquiera una actitud de cercanía a aquello que refiere. El enunciador inscribe el espacio de una manera que, mediante el uso del adverbio *ahí*, pareciera estar él mismo en la situación que describe. Es interesante remarcar cómo se articulan dos imágenes (la de Pippen y la puna, un basquetbolista ubicado en una región del altiplano) para producir un efecto de mezcla, incluso de absurdo. La idea de Ciro Martínez que la globalización ocurre en un solo sentido y que no hay un intercambio con EE.UU., toma fuerza en estas dos frases: se trata de una mezcla de referencias absolutas acompañada por una combinación de lenguas, de registros lingüísticos diferentes que tienen como resultado un cúmulo de alusiones deliberadamente incomprensibles. Puede pensarse que se busca ese efecto, presentar a la globalización como una pérdida de la comunicación.

En las últimas dos frases se utilizan palabras de la lengua popular argentina (“*no te hagaiproblema ...*”), se da la inclusión de las palabras en inglés en su versión correcta y en su versión deformada, mezclada con usos dialectales del español. Se combinan nuevamente las palabras en inglés (darlin - darling, slippin -sleeping). Pareciera haber un cambio de enunciador y estas dos expresiones pueden sugerir que, quien habla, elige la modalidad

exhortativa para expresarse ya que se trata de alguien que da un consejo: esta característica, aunque es poco usual en la lírica, aparece en más de una ocasión.

Surgen en la letra algunas referencias a rituales culturales norteamericanos: “*Es noche de brujas, ya tengo mi bate, shopping y macdonal, metete en el culo el mate*”. La mención de la noche de brujas, la presencia de un bate en referencia al béisbol, el shopping, el Mc Donald’s saluden acostumbres extranjeras adoptadas en nuestro país, lo que sugiere una crítica a la globalización. Asimismo, Mc Donald’s aparece escrito de una forma particular, deformada, recurriendo nuevamente al uso de la lengua popular argentina. En esta canción, Los Piojos, a través del humor, de los juegos con el lenguaje, criticaron la adopción mecánica de costumbres, completamente distinto a la apropiación de costumbres o la integración cultural. Además del lenguaje, se desplazan las costumbres argentinas: “*metete en el culo el mate*”. Estas nuevas costumbres se imponen desde el mercado o desde los medios masivos y no desde la integración de las distintas culturas, por eso se menciona a la multinacional Mc Donald’s. Esta estrofa presenta la particularidad de que se utiliza la primera persona (“*ya tengo mi bate*”), y en la última frase, puede sugerir que se utiliza el recurso de la polifonía, ya que pareciera que “*metete en el culo el mate*” es dicho por un segundo enunciador. Esta última oración es una expresión que produce el efecto de interferencia diatópica (porque cambia abruptamente la lengua utilizada) y diastrática (porque modifica el registro que venía usando previamente).

El uso de la primera persona se repite cuando se la utiliza en la siguiente estrofa: “*nos juntamos todos a tirar los dados / a ver qué gobierno le conviene a estos tarados*”. En esta parte de la letra se da la inclusión de la 1° persona en plural, lo que podría representar un nuevo cambio de enunciador y sería la clase dirigente la que se junta a tirar los dados como acción para dejar todo a la suerte. Estos versos permiten pensar en la ausencia de un proyecto de país en la que el futuro será cuestión de suerte.

Por su parte, el estribillo repite cuatro veces “*globalización*”, combinado con una orden “*Tragá mi canción*” como un mandato/orden que puede sugerir la imposición de una canción a alguien. Además reaparecen los rasgos del lenguaje extranjero adaptado al popular nacional, con la palabra *new*, en inglés, pero deformada: “*globalización /niu dominación*”. Por último, repite, e incluso ordena, “*Globalización / y olvidate*”, que podría

pensarse como un mandamiento a aceptar la globalización impuesta, la pérdida de identidad y la adopción de modas extranjeras.

La introducción de un segundo enunciatario toma lugar nuevamente y reaparece en la voz del vecino: *“Pibe no te engrupas- me decía el vecino-, andate pa’l norte, acá no hay camino”*. Esta nueva voz le sugiere que abandone el país: es otra de las expresiones con modalidad exhortativa, que podría considerarse como una referencia a Estados Unidos (*“ándate pa’l norte”*). Además, se dirige al enunciador con la palabra “pibe”, un rasgo del lenguaje popular argentino, lo que puede sugerir, incluso, que el vecino es alguien mayor, que ve que el joven aún puede torcer su destino.

“Pibe, no te engrupas, me decía el vecino / ándate pal norte, acá no hay camino”, algo con lo que uno tuvo que crecer, con los vecinos diciéndole a uno ‘andate ahora que podés, esto va a estar cada vez peor’”.

(Extraído del FB oficial de CIRO).

Avanza sobre la idea de la imposición de la globalización y en un momento, el enunciador parece sentirse agobiado en el momento de la toma de decisiones (*“todos me llenaban así la cabeza”*), pero finalmente accedió (*“me globalicé”*) a lo impuesto. Toma lugar la idea de obligación, imposición y supresión de la libertad, incluso puede hablarse de la única opción que el enunciador tuvo fue la de globalizarse: *“debe, debe, debe, debe”*.

En la penúltima estrofa puede identificarse, nuevamente, la inclusión de otra voz, aunque no se precisa bien a quién le pertenece. Es una voz que expresa un proverbio (*“si te gusta el dulce / encará la lata”*) al que se lo puede considerar como un consejo o recomendación, para que el sujeto de la historia se la juegue por lo que tanto desea. Además parece referirse a las diferencias que hay entre dos sociedades: mientras *“ellos van en OVNI”*, como algo exótico, extraño, pero nuevo y de tecnología avanzada, el enunciador expresa que *“lo seguimos a pata”*, incluyendo nuevamente palabras del lenguaje popular argentino (“a pata”), utilizando esta expresión popular para referenciar las diferencias entre un nosotros y un ellos. La idea de la voz que aconseja se mantiene cuando utiliza un nuevo proverbio (*“El fierro hay que doblarlo cuando está caliente”*) y continúa con la frase *“hay*

animales que hacen lo mismo que sienten”, aludiendo a los dominantes, a los que imponen, a los extranjeros y quizás a los argentinos cómplices de esta invasión, a todos ellos, que se manejan como animales, actuando de acuerdo a lo que van sintiendo, sin tener reparos en los demás.

Revolución latina

“Tienen el poder y lo van a perder, porque en la selva se escuchan tiros, son las armas de los pobres, son los gritos del Latino, son las armas de los pobres, son los gritos del latino” (Sr. Cobranza – Bersuit Vergarabat)

La lírica que cierra este capítulo corresponde a “Pueblo latino”, de La Mancha de Rolando. Este grupo se formó en 1991, y comenzó su trayectoria tocando en parques, teatros, bares, facultades. Rápidamente, las esquinas de la ciudad de Avellaneda, de donde son oriundos, se empapelaron con el nombre de la banda. En el año 2000, el grupo se seguía moviendo por el circuito under, pero gracias al impulso que le dio “Chizzo” Nápoli, de La Renga, quien los votó como revelación en las encuestas del Suplemento No *de Página /12* y el Suplemento Si de *Clarín*, lanzaron un nuevo disco que los catapultó hacia el reconocimiento nacional: *Animal Humano*. El álbum estaba compuesto por 8 canciones y en el tema “Siempre esperando” cuenta con la participación de Nápoli.

En marzo del año 2004, Mancha de Rolando alcanza una mayor popularidad gracias a su disco *Viaje*, lanzado a través el sello Pop Art Discos. Este trabajo fue producido por el guitarrista de G.I.T., Pablo Guyot, y tuvo muy buenas críticas por parte de la prensa. Además, logró una gran difusión gracias a los cortes “Calavera”, “Buscar” y “Arde la ciudad”.

A diferencia con la lírica anterior, en la que se representa la globalización como una cuestión principalmente cultural -ya que se describen prácticas extranjeras apropiadas en Argentina, junto al desplazamiento de las costumbres propias- esta canción aborda, con un lenguaje mucho más sencillo, lineal y sin el uso de palabras en inglés, una idea identitaria

del pueblo latino completamente opuesta a lo norteamericano. Se trata de una canción que, a juzgar por la forma en la que está narrada (con comentarios intercalados en presente gnómico), parece un relato casi legendario, de un tiempo en que todo era distinto, incluso heroico y solidario.

Mantiene la modalidad de enunciación declarativa en su totalidad, aunque irá cambiando los tiempos verbales, lo que se constituye como el rasgo lingüístico principal a analizar. La primera estrofa puede sugerir que se avecinaba un cambio, una revolución: *“Algo comenzó a sonar distinto / en el corazón del pueblo latino”*.

La mención del *“pueblo latino”* propone una lógica inicial de querer hablar de una Patria Grande y genera una idea de diferenciar dos sujetos bien distintos e incluso con distintas jerarquías: por un lado el pueblo latino, cansado de *“tanto soportar males del destino / hartos ya de oír los gritos del gringo”* y, por el otro, el gringo, del que si bien se expresa poco, se lo presenta como alguien que grita, lo que puede sugerir que da órdenes a los demás.

La siguiente estrofa describe que la revolución tomó forma y que de ella fueron parte tanto hombres como mujeres: *“Esa noche salió el pueblo enardecido / las mujeres y los hombres con valor / que gritaron que nunca serían vencidos / que cantaron viva la revolución”*. Es interesante pensar el modo en que se presenta esta lírica: se trata de un relato que aleja los hechos como algo épico, como si en verdad hubieran ocurrido, gracias a la forma en la que está narrada la historia. Además, la utilización de un adverbio demostrativo (“esa”) en el inicio de la estrofa puede sugerir que se trata de un saber compartido entre el enunciador y el enunciatario, ya que pareciera referirse a una noche en particular y de la que ambos conocen. A su vez, la lírica continúa con aparente humanización de Dios, *“y tuvieron la ayuda de Dios / porque Dios también piensa distinto”*.

A su vez, se da algo particular: el tiempo verbal se modifica, pasando del pasado (tuvieron) al presente gnómico, de verdad general (piensa). Quizás se busca generar la idea de que, aunque hable en pasado de un hecho particular – en la noche de la revolución – Dios hoy aún *“piensa distinto”*, diferente a lo establecido por los colonizadores, por los gringos previamente mencionados. Esta última frase puede referirse a la negación del discurso colonial que legitimaba la colonización como un proyecto evangelizador.

En cuanto a la actitud de locución, se utiliza el tiempo narrado mediante verbos en pasado (salió, gritaron, cantaron, tuvieron) para contar la historia y se modifica para hablar de Dios (*“piensa distinto”*), a quien se lo toma como un símbolo de verdad absoluta, y para hablar del pueblo: *“no se rinde nunca más”*. El uso de un presente gnómico cada vez que se habla de Dios ocurre porque este modo verbal se utiliza principalmente en refranes y definiciones.

La lírica avanza describiendo un enfrentamiento en el que América no se rinde fácilmente, ya decididos a cambiar el curso de la historia:

*Lágrimas de amor lloraron sus hijos /
la lluvia les dio un corto respiro /
y los montes se llenaron de soldados /
que tenían órdenes de disparar /
y en América sonaron los disparos /
porque el pueblo no se rinde nunca más.*

La expresión *“la lluvia les dio un corto respiro”* puede sugerir que esta revolución contaba con una ayuda que estaba por encima de lo humano, pensando principalmente en que Dios estaba de su lado y que hasta la lluvia colaboró con la causa.

Las frases que cierran la estrofa son las siguientes *“fueron días de puro dolor /pero no hay mal que dure un siglo”*. Esta última se trata de un dicho popular *“no hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista”*. A su vez, se utilizan las dos actitudes de locución: el tiempo narrado (lloraron, dio, llenaron, tenían, sonaron, fueron) y el tiempo comentado (rinde, hay, dure). La utilización de esta última actitud quizás busque una cercanía mayor entre el locutor y lo que refiere, y este tiempo es más propicio a la subjetividad, por lo que el enunciador puede sugerir cuál es su postura al respecto.

La lírica también destaca el efecto multiplicador de un levantamiento: *“Con el tiempo muchos pueblos despertaron / muchos hombres y mujeres con valor / que juraron liberar a sus hermanos / y cantaron viva la revolución”*.

Se genera una noción de identidad, de comunidad y de objetivos en común con la expresión “*juraron liberar a sus hermanos*” y refuerza la humanización de Dios cuando expresa “*y tuvieron la ayuda de Dios, porque Dios también piensa distinto*”.

Algunas conclusiones

Las permanentes privatizaciones que se realizaron durante los años neoliberales permitieron la llegada de capitales extranjeros que no sólo adquirieron empresas y territorios, sino que desplazaron lo nacional a un segundo plano y, si bien lo extranjero siempre fue motivo de atracción para Argentina, en los 90 esto tomó una dimensión mucho más notable. Estas cuestiones vinculadas a los países de primer mundo que arribaron a Argentina son referidas en “Globalización”, de Los Piojos, que mediante el uso de palabras en inglés y términos del lenguaje popular argentino, alude a la adopción, en gran parte por imposición, de prácticas propias de, por ejemplo, Estados Unidos: “*Es noche de brujas / ya tengo mi bate / shopping y macdonal / metete en el culo el mate*”.

Por su parte, La Mancha de Rolando refiere a la defensa del pueblo latino como lo auténtico, lo genuino, en el que abunda la unión y la solidaridad, principalmente para proteger sus tierras ante la invasión foránea y desatar la revolución en una lírica muy contrastante respecto a la de Los Piojos: además de referirse al momento de la lucha en sí, se realiza la idea de comunidad con objetivos claros (*muchos hombres y mujeres con valor / que juraron liberar a sus hermanos / y cantaron viva la revolución*) y se expresa la certeza de identidad propia del pueblo indígena.

Puede identificarse otro aspecto en común dentro de este apartado: existe cierta referencia al desarrollo y avances de lo tecnológico: Divididos menciona un “*tambero digital*” que permite pensar en la idea de la introducción de lógicas de producción extranjeras, impuestas por las grandes multinacionales y que su implementación respondía al rédito económico empresarial. A su vez, desplazaron las formas tradicionales de realizar las tareas de campo e incluso generaron desempleo en los peones rurales. Puede pensarse, también, que se trata de un mundo carente de vida, donde lo humano fue reemplazado por lo digital, idea que pareciera repetirse en la lírica de La Renga, que apunta a lo mecánico cuando expresa que “*clonaron más vendepatrias / de los que uno se imagina*”. Esta

expresión invita pensar en la reproducción en serie e incluso lo artificial, en contraposición al yo descripto como alguien más sensato y arraigado a su tierra. Por su parte, Los Piojos hacen explícitas las diferencias que hay entre dos sociedades “*ellos van en OVNI, lo seguimos a pata*”, presentando el OVNI como algo exótico y de tecnología avanzada.

La tierra vuelve a ser protagonista en las dos líricas restantes de este capítulo: “Vende patria clon” expresa las consecuencias de las constantes privatizaciones en donde el sujeto, con un tono casi nostálgico, comienza a notar que Argentina cambia hasta su aroma; “Casi estatua” se compone de frases metafóricas que, si bien invitan a pensar en más de una interpretación, aluden también a la venta de tierras en su estribillo (“*esta tierra a cero peso no es real*”).

Si bien cada banda optó por una manera distinta de referirse a las privatizaciones y los continuos cambios en el país, en todas se puede identificar la postura respecto a la presencia de capitales extranjeros: hay una idea generalizada de disgusto ante la introducción de lo extranjero, de la imposición, ante la apropiación de tierras en manos foráneas, pero además, existe cierta bronca para la clase política argentina que permitió –y facilitó- este avance sobre lo nacional, que a su vez implicó un avance sobre las necesidades humanas, la comunicación, lo afectivo e incluso la relación gozosa con la tierra.

Los encargados de la producción de estas líricas fueron conscientes de la dimensión lingüística de esta problemática, por eso en las distintas canciones pueden identificarse la mezcla de lenguas, la presencia de términos en inglés. Estas particularidades no constituyen un rasgo de prestigio –como suele ocurrir en el discurso hegemónico – sino como algo que, en algunos casos, es ridiculizado.

Capítulo VII

Experiencias de crisis

Durante los años neoliberales sólo un grupo selecto del país se vio beneficiado mientras que gran parte de la sociedad sufrió las consecuencias de un modelo caracterizado por el alto índice de desempleo, la ausencia estatal en cuestiones de salud y educación, junto a la falta de oportunidades para progresar. Durante esta década, los sectores más carenciados se movilaron para salir juntos de esa situación y la heterogeneidad vista en cada manifestación permitió apreciar que el escenario era adverso para gente de diversos estratos sociales.

El rock, y principalmente los recitales, funcionaron como un espacio de resistencia donde los músicos y el público se encontraban unidos ante un enemigo común: en los 70 fue la dictadura militar, en los 90 fue el modelo neoliberal. En términos de Provitilo y Vigliotta, se pueden rastrear elementos en el rock “noventista”, tales como letras, prácticas del público y símbolos, que lo representan como “un dispositivo resistente, alternativo e impugnador del orden político”(Provitilo y Vigliotta, 2009, p. 5).

En este capítulo el análisis está puesto en líricas que arrojan relatos sobre el contexto y que abordan la situación del país desde la óptica propia de cada banda. Se trata de letras que mediante el uso de narraciones, como es el caso de “Homero”, de Viejas Locas, y la elección de la metáfora, como en “Delfines” de Turf, presentan distintos aspectos de la crisis que se desencadenó como consecuencia de las políticas del modelo neoliberal.

Además de las dos canciones ya mencionadas, en este apartado se analiza la letra de “Se viene”, compuesta por Bersuit Vergarabat y que, ya en 1998, se trató de una especie de premonición acerca del destino del país. Por su parte, “Los invisibles”, de Callejeros, presenta las vivencias de una pareja en los años de la crisis, detallando cuáles eran sus prioridades y sus modos de vivir en medio de un contexto adverso. Por último, “Con la casa en orden” es una lírica de Guasones que evoca, en su título, la famosa frase que dijo Alfonsín en 1987 luego del levantamiento del grupo militar Los Carapintadas. El carácter polifónico de la alusión a las palabras de Alfonsín se refuerza por el carácter irónico con que es utilizado, dado el contexto situacional y el contexto: la crisis del año 2001 y el

carácter pesimista de la lírica. A su vez, en esta letra, a partir del predominio de la modalidad de enunciado imperativa, el locutor le dice al enunciatario que no crea en nada de lo que ve, vinculado con la idea expresada previamente por Divididos, que caracterizaron el nuevo milenio como la época de los hipócritas y los mentirosos.

La premonición de Bersuit

En 1987, Gustavo Cordera con su voz, Juan Subirá como encargado de los teclados y Pepe Céspedes con su bajo formaron la banda que, dos años más tarde, se bautizaría con el nombre Bersuit Vergarabat. Su primer álbum se publicó en 1992 y se lo llamó *...Y punto*. Este trabajo contenía un cover de “El tiempo no para”, canción escrita por el músico brasileño Cazuzo, que se convirtió en un clásico de la banda a partir de su gran repercusión.

El disco *Libertinaje* es el cuarto de la banda, publicado en 1998 y muy criticado por los seguidores del gobierno del ex presidente argentino Carlos Menem, debido a las letras cargadas con contenido explícitamente político y en oposición al gobierno de turno. Este trabajo le permitió a la banda alcanzar el reconocimiento nacional e internacional, presentándose en toda Argentina, Latinoamérica y Europa. Se compone con diversos ritmos: hay cumbia, rap, chamamé, y candombe y murga uruguayos.

Con respecto al nombre del disco, Cordera expresaba:

“La libertad es sólo un mandato lícito, que encuentra en el libertinaje su liberación. La palabra libertad significa el derecho a hacer cualquier cosa que esté dentro de lo permitido por las autoridades y por la ley. (...) Y el libertinaje es la falta de respeto hacia la religión o hacia lo lícito. Era el estado natural del hombre antes de que existiera la ley, la libertad absoluta para hacer lo que se te cante, antes de que los Estados y las religiones regularan la vida de la gente” (Riera, 1998).

De algún modo, el líder de la banda sugiere la semejanza existente entre la realidad argentina en ese entonces y lo que, para él, significa el libertinaje. Esta idea se consolidará a lo largo del disco mediante letras que contienen críticas directas a gobernantes, como ocurre con “Sr Cobranza”, que menciona los vínculos del poder político con el tráfico de

drogas. El Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) apercibió a la FM encargada de difundir la canción. Sin embargo, esta censura fue contraproducente ya que puso al grupo en boca de todos. Con el tiempo, los versos de “Sr. Cobranza” aparecieron en afiches y diarios.

Además de “Sr. Cobranza”, *Libertinaje* está compuesto por otras canciones que lograron gran repercusión y se convirtieron en clásicos de Bersuit: “Murguita del sur”, “Yo tomo” y “Se viene”. Este último es el cuarto tema del disco, y la versión argentina de la revista Rolling Stone, junto a la cadena de televisión MTV Latinoamérica, la posicionaron en el puesto número 27 de “Las 100 canciones más destacadas del rock argentino”. Grabada a mediados de 1998, “Se viene” es el segundo corte de difusión y alcanzó gran aceptación del público. Fue compuesta en la ciudad de Mar del Plata, en el año 1997, cuando dos miembros de Bersuit Vergarabat, Gustavo Cordera y Alberto Verenzuela, cantante y guitarrista respectivamente, se encontraban tocando en las calles de esa ciudad. Carlos Ruckauf, por entonces el vicepresidente de la nación, se encontraba en ese lugar firmando autógrafos.

“Carlos Ruckauf, el vicepresidente, estaba firmándoles autógrafos a unos viejos en la Rambla. Entonces, con Albertito (Verenzuela, guitarrista de Bersuit) fuimos de atrás y espontáneamente a dos metros le cantábamos eso de ‘se viene el estallido, de mi guitarra, de tu gobierno, también’ expresó Cordera en La Nación. "Fue pura casualidad -dice ahora el cantante-. Cualquier banda podría haber escrito esa canción. El estallido se sentía en el aire, era algo que estaba ahí” (Ramos, 2003).

Pegadizo, directo y con una letra cargada de significado, el hit “Se viene” alcanzó rápidamente el éxito:

“Les mostramos la canción al resto de los pibes y la tocamos esa misma noche, en un barcito de Miramar. Había 50 personas, pero todos saltaban descontroladamente. ¡Y era la primera vez que la tocábamos! Como que estaban escuchando lo que necesitaban escuchar” (Ramos, 2003).

El título sintetiza la temática central de la canción y funciona también a modo de premonición ya que vaticina lo que se le avecina al país: “Se viene el estallido”.

La estrategia discursiva que predomina es la diferenciación y oposición entre los sujetos, que se manifiesta en el uso deíctico de los pronombres “mí” y “tu”: “*Se viene el estallido de mi guitarra, de tu gobierno*”. Además el carácter deíctico está también en el verbo “se viene” que expresa un movimiento de algo (en este caso el estallido) hacia quien habla. El uso del tiempo presente destaca la inminencia de algo que está sucediendo o a punto de suceder. A su vez, el locutor expresa su posición a través del uso deíctico: propone un juego lingüístico “yo-tú” en el que se ubica del lado del arte, el rock, la protesta, la resistencia, confronta al gobierno y parece referir a quienes forman parte de él e incluso, a quienes los votaron. Por su parte, el “tu” es lo opuesto, lo que está en la otra vereda. De este modo se da un juego deliberadamente ambiguo en el sentido que se construye con la palabra estallido: estalla-se rompe- un gobierno pero también estalla en sentido positivo el arte, la música, como expresión.

En la siguiente estrofa, el lenguaje se torna más agresivo e incluso visceral. Se puede observar una metáfora machista que expresa desafío y provocación del “yo” hacia el tú”. A su vez, esta expresión no sería aceptable en el discurso social actual: “*y si te viene alguna duda / vení, agarrala, que está dura*”⁸.

La lírica avanza con la reiteración del estribillo, pero tiene la particularidad de modificar las últimas dos frases: ya no se trata de “*mi guitarra*” ni de “*tu gobierno*”, sino que se usan las expresiones “*de mi garganta, de tu infierno, también*”. Se potencia la oposición: en la primera frase, se intensifica la alusión a lo corporal y predice la explosión de su garganta, lo que puede vincularse con el estallido de la música, del rock, de la resistencia previamente mencionada. La segunda expresión, que refiere a “*tu infierno*”, apunta a la idea de caos generalizado y puede sugerir que es dirigido a quién estaba en el poder en ese momento, ya que se le avisa sobre el estallido que se avecina. Mediante el uso de la modalidad de enunciación declarativa, el enunciador expresa la inminencia de lo que está por suceder: “*Y ya no hay ninguna duda / se está pudriendo esta basura*”. El uso

⁸Además, Bersuit tiene varios enunciados en esta clave (machista, misógina), resistidos en la actualidad. (“De pronto vi que ganó el centro de la fiesta con ese culo cómo no lo iba a ganar” – La petisita culona. “A pesar de que quieras Lavar tu perfume original, Tengo olfato sensible, A la fragancia vaginal” – Coger no es amor. “Qué excitante que estás, tendrías que saberlo, esa cola es la manzana más buscada, y esos senos el alimento de mi creación” – Mi caramelo). A su vez, se hace alusión a la dictadura y se lo asimila directamente con el gobierno de turno: “si esto no es una dictadura, ¿qué es?, ¿qué es...?”.

deíctico del presente (*“se está pudriendo”*), la expresión *“esta basura”* que permite ubicarlo, como ocurre en toda la lírica, dentro de la situación que él mismo locutor narra, y el adverbio *“ya”*, al inicio de la estrofa, son los recursos utilizados para destacar la cercanía del estallido.

Y, a su vez, avisa que la dictadura se cae: *“fisura ya la dictadura del rey”*. Vale mencionar que la connotación simbólica que tiene el término *“dictadura”* lo convierte en un subjetivema muy negativo, que evoca tiempos oscuros de la historia argentina y que expresa el rechazo hacia quienes gobiernan. Sin embargo, puede agregarse que el uso de este subjetivema negativo tiene un sentido algo particular: si bien se usa para referirse a regímenes de facto, en esta lírica aparece de un modo que refiere a algo opresor que aún sobrevive en lo que institucionalmente se llama democracia.

Esta idea cobra fuerza en la siguiente frase: *“volvió la mala / fue corta la primavera”*, que puede referir a un tiempo favorable, incluso permite pensar que se trata de una alusión a la expresión conocida *“primavera democrática”*, en referencia al gobierno de Alfonsín y el retorno a la democracia. Además, se puede considerar como primavera el principio del 1 a 1 menemista, como época de ilusión de beneficio para el país, pero que duró poco tiempo y trajo consecuencias devastadoras. La expresión *“cerdos miserables, comiendo lo que nos queda”* tiene la particularidad de transformar el *“yo-tú”* en un *“nosotros-ellos”*, y parece dirigir el insulto a los políticos o empresarios que con su poder, impunidad y privilegios se aprovechan de este *“nosotros”*.

La expresión *“se llevaron la noche / nuestra única alegría”* puede estar referida al decreto 1555, que en julio de 1996 impuso un tope horario nocturno a los locales bailables, casinos y bingos de la provincia de Buenos Aires. La medida, impulsada por el entonces gobernador Eduardo Duhalde, obligaba a estos lugares a cerrar sus puertas a las 3 de la mañana en invierno, y a las 4 en verano. La idea de *“única alegría”* que expresa Bersuit invita a pensar que las salidas nocturnas eran la manera de sobrellevar la crisis del país y que, mediante este decreto, ahora se trataba de un momento de disfrute que estaba prohibido por la ley. Por su parte, *“gente poniendo huevos / para salir de esta ruina”* es el último verso de la lírica, retoma las metáforas machistas y puede vincularse con la frase *“ponga huevo a la verdad”* de la canción *“Casi Estatua”* de Divididos, con esforzarse por demás para lograr enfrentar la situación.

Es interesante el modo en que las ideas que expresa la lírica van evolucionando verso a verso, siempre respetando la oposición entre los sujetos: una oposición “mi-tu” que se transforma momentáneamente en un “nosotros-ellos”. Permanentemente se busca confrontar, por un lado, lo vinculado al arte, que es representado por la garganta, por la guitarra, por la alegría, y por el otro el gobierno, el infierno, la basura, la ruina, incluso referidos como una dictadura.

La vida del obrero es así

Los integrantes de Viejas Locas pertenecían a Piedrabuena, un complejo de monoblocks que se encuentra entre Mataderos y Villa Lugano, en el límite con Ciudad Oculta. Ellos eran Pity Álvarez, Fabián Crea, Sergio Toloza, Ezequiel Rodríguez y Abel Meyer. A fines de los 80 se juntaron y comenzó a gestarse este grupo influenciado por los Rolling Stones y también por el género del blues. La banda fue tomando popularidad mediante el “boca en boca” y debido a la creatividad propia del bajo presupuesto que manejaban en sus comienzos: comenzaron a promocionarse mediante pintadas con aerosol y una estrategia publicitaria muy original que consistía en pegar calcomanías junto al timbre de los colectivos.

Para 1998, la popularidad de la banda había aumentado y fueron invitados a tocar como soportes de The Rolling Stones, participando como banda telonera en cuatro de los cinco shows que dieron en el estadio de River Plate, lo que les permitió poder ser vistos y escuchados por un público distinto al que los frecuentaba. Sin embargo, una vez alcanzado el éxito comercial, los músicos no se olvidaron de sus raíces humildes y mantuvieron bajo el precio de las entradas para sus shows porque eran conscientes de la situación del país y pensaron en las necesidades de su público.

Viejas Locas volvió a meterse en un estudio durante 1999 para grabar *Especial*, su tercer álbum. El primer corte de difusión fue “Me gustas mucho”, un hit que llegó a estar al tope del ranking de la radio Rock & Pop. Asimismo, el disco contó con varios cortes de difusión: "Legalízenla", "Descansar en paz", "Homero" y "Todo sigue igual", que lograron que Viejas Locas alcanzara el éxito y el reconocimiento nacional. La temática de este trabajo apunta a cuestiones sociales en general, mediante descripciones de la realidad del

país en ese momento. En “Legalízenla”, en que se exige la legalización de la marihuana, es una canción que generó la empatía del público desde el primer momento.

Por su parte, la lírica de Homero narra el camino de un obrero hasta su casa, arrojando en cada estrofa distintas referencias al contexto. A su vez, la utilización de determinados verbos logra generar una sensación de cercanía entre el personaje de la historia y quien enuncia. “*Cuando sale del trabajo / Homero viene pensando*”: la canción se inicia situando en el tiempo la acción que narra, mediante el uso del adverbio “cuando” que permite que el enunciador interprete que lo que se menciona en la lírica ocurre una vez que Homero termina de trabajar. Por su parte, el verbo “viene” (verbo enunciativo que expresa un acercamiento a quien enuncia) genera cercanía entre el locutor y quien es el personaje de esta letra. Los siguientes verbos que se utilizan están en futuro (esquivará, cruzará, meterá, pasará) sugieren una familiaridad entre ambos que se destaca también en el hecho de que el enunciador sabe lo que Homero piensa y lo que va a hacer: “*que al bajar del colectivo esquivará algunos autos / cruzará la avenida, se meterá en el barrio / pasará dando saludos y monedas a unos vagos*”. Queda en evidencia, a partir de estos procedimientos, la empatía que hay con Homero. Además, el enunciador describe sus movimientos muy de cerca, casi como si lo siguiera, lo cual refuerza la idea de una fuerte empatía, incluso cercanía, entre ambos. Darle monedas a “unos vagos” constituye un hecho naturalizado en Argentina en ese momento, y Homero, cuya situación económica quedará explícita en las próximas estrofas, ayuda con lo que puede a otros de su barrio. Mediante el uso de la expresión “unos vagos”, propia del lenguaje popular argentino, el enunciador quizás buscó generar cierta empatía con su público, caracterizado principalmente como gente de clase media y baja. Además, desde sus inicios, las letras de Viejas Locas se caracterizaron por un lenguaje bastante sencillo y de fácil comprensión.

En la estrofa siguiente el enunciador continúa manteniendo la cercanía y familiaridad con Homero (“*dobla en el primer pasillo y ve que va llegando / y un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho*”) y se apropia de su voz mediante el discurso indirecto y el uso de un enunciado de modalidad declarativa: “*Dice que está muy cansado y encima hoy no pagaron*”. Además, puede referirse al contexto de precariedad laboral propio del neoliberalismo y la década menemista cuando expresa que es “*imposible bajarse de esta rutina*”, mostrando que para Homero no es posible escapar de esta realidad que ya

se hizo rutina. Por último, el locutor utiliza el discurso directo para dar voz a Homero, quien expresa su inquietud: “y se pregunta: *¿hasta cuándo?*”.

La lírica continúa con cuatro frases que presentan a Homero como el sostén de la familia, quien debe afrontar los gastos de comida y de vivienda: “*Se hace difícil siendo obrero hacerse cargo del pan / de tu esposa, tus hijos, del alquiler y algo más*”. Esta frase puede interpretarse de distintas maneras: como si Homero le estuviera hablando al locutor o al público, pero posiblemente también como si el locutor le estuviera hablando a Homero. Utiliza la segunda persona, pero puede verse como un uso coloquial del VOS, como si Homero estuviese hablando al enunciatario buscando una identificación, una connivencia, una empatía. Es un uso del VOS que debe entenderse como un uso del YO. “*Poco disfruta sus días pensando en cómo hará / si en ese empleo no pagan y cada vez le piden más*”: Homero no disfruta porque piensa constantemente en cómo hacer para vivir, ya que en su empleo no pagan y cada vez necesita más dinero para subsistir, o bien que en su casa cada vez le piden más. Todos estos efectos que no son contradictorios entre sí, sumados a la modalidad de enunciación declarativa, le confieren un rasgo de verdad general que involucra al locutor, al alocutario y a Homero. La sensación que da esta estrofa es que la situación de Homero es bastante crítica, ya que se lo ubica en un rol de sostén de la familia, y, aparentemente, su sueldo es el único ingreso de la casa.

En su trabajo no se toman en cuenta valores que son propios de Homero: eficacia y responsabilidad, y aunque busque cómo salir de la situación, cómo mejorar, la situación no va a cambiar. “*Que injusticia que no se valore eficacia y responsabilidad / porque él hoy se mató pensando y es lo mismo que uno más*”. El uso del término “injusticia” para hablar de la situación de Homero acerca aún más al enunciador con el sujeto de esta historia que, cansado luego de trabajar, come y se acuesta para repetir su rutina al día siguiente: “*Homero está cansado, come y se quiere acostar, vuelve a amanecer y entre diario y mates se pregunta: ¿cuánto más?*”. El enunciador logra representar de forma negativa el trabajo que tiene Homero, y lo hace mencionando que “*en ese empleo no pagan*” y que no valoran eficacia y responsabilidad. De todas maneras, Homero no tiene alternativa y debe aferrarse a su empleo para subsistir.

La lírica se cierra con el enunciador expresando “y es así / la vida de un obrero es así / la vida en el barrio es así / y pocos son los que van a zafar”, en una frase en la que

puede identificarse cierta resignación. Además refuerza la idea de identificación presente en toda la letra cuando usa verbos en la primera persona del plural “*y es así / aprendemos a ser felices así*”.

Contra la adversidad

Formada en 1995 y disuelta en 2010, Callejeros fue una banda surgida en Villa Celina, en La Matanza. El grupo grabó 5 discos de estudio y *Sed* fue su primer trabajo, publicado en 2001. Se compone por 12 canciones, entre las que se destacan “*Jugando*”, “*Sed*” y “*El nudo*”, que fueron los hits que alcanzaron mayor difusión.

En 2004 y gracias al lanzamiento de *Rocanroles sin Destino*, alcanzaron el reconocimiento nacional y fueron elegidos como Banda Revelación de ese año en la encuesta del Suplemento Sí! de Clarín. Se podía prever que esta banda llegaría muy lejos, teniendo en cuenta el crecimiento obtenido en un lapso tan corto. En sólo seis meses pasó de llevar mil personas o menos, a llenar un estadio para cinco mil personas. Además, batieron un record inédito en el rock nacional: debutar con un doblete en el Estadio Obras, algo que ninguna banda argentina había logrado. Esta adhesión del público hacía recordar a tiempos de Los Redonditos de Ricota o los inicios de La Renga, bandas con similar repercusión en el ambiente del rock.

El 30 de diciembre de 2004, y en su momento de mayor popularidad, la banda fue protagonista de la tragedia de República Cromañón, donde murieron 194 personas, y que cambió completamente la historia del grupo. Dos años más tarde volvieron a tocar en el estadio Chateau Carreras, en la provincia de Córdoba a las 17:00 y custodiado por mil seiscientos mil seiscientos policías. Pese a la intención de padres de quienes estuvieron en Cromañón de impedir el recital, el espectáculo se realizó sin problemas, aunque lograron un embargo de la recaudación que hubiera hecho Callejeros con las entradas, un 30% que equivalió unos 120.000 pesos. Esta presentación fue la más grande de la historia de la banda, alcanzando las veintiún mil personas. Los últimos discos de la banda fueron *Señales* (2006) y *Disco Escultura* (2008) antes de su separación en 2010.

En sus letras se pueden identificar distintas críticas a la situación social del país, además de referirse a otras instituciones como la iglesia católica y a los políticos en general. Con varias de sus letras escritas en clave metafórica pero cargadas de un sentido de

resistencia ante lo impuesto, Callejeros lograba la identificación de sus fans por medio de sus canciones.

“Los invisibles” pertenece a su primer disco, *Sed*, que salió a la venta en 2001. El título puede referir a las personas que no se ven, podría tratarse de quienes pasan desapercibidos. Se mantiene la modalidad de enunciación declarativa en su totalidad, pero el principal rasgo lingüístico de esta lírica es el uso del tiempo comentado como actitud de locución, caracterizado principalmente por el uso de los tiempos verbales en presente. Weinrich expresa que el uso de los verbos en presente posiciona al locutor de una manera más cercana respecto de aquello a lo que se refiere y busca involucrar al interlocutor, ya que el modo en que se manifiesta la subjetividad es más evidente con el uso de este tiempo verbal.

La lírica comienza con los siguientes versos: “*Tener que seguir / tener que alimentar / sin correr a chetearla*”, que puede sugerir un deber o una obligación, ya que el uso del verbo “tener” pone énfasis en lo que los personajes de esta lírica están comprometidos a hacer: seguir, alimentar, “*sin correr a chetearla*”. Esta última expresión es propia de la lengua popular argentina, y se la puede pensar como una acción que implica un gasto que está por encima de las posibilidades de uno, que puede ser incluso hasta innecesario, superfluo y en función de aparentar un cierto estatus social.⁹

Los versos siguientes parecen referirse a la vida mediante una metáfora: “*siguen dando vuelta y poniendo y nunca sacan sortija*”. La sortija es un juego en el que participan quienes están girando en la calesita, y en caso de ganar, el premio consiste en una vuelta gratis, sin costo. Podría pensarse que los invisibles, que nunca sacan sortija, siguen girando en la vida, como en la calesita, y nunca tienen suerte, nunca se ven beneficiados, ni con un juego de azar. Continúa, a su vez, el uso de los verbos en presente, generando la idea de cercanía entre el enunciador y los personajes de los que habla en la lírica. A su vez, la canción continúa: “*con frío pero abrazados / inoxidable oración*”, lo que puede sugerir que los personajes de esta historia se encuentran juntos frente a la dificultad y se puede identificar una instancia quizás positiva de fraternidad a pesar de la adversidad. El uso del

⁹A su vez, al buscar “chetearla” en Google, los primeros resultados que arroja son el link de esta canción, seguido de varias páginas que ofrecen la letra completa.

término “inoxidable” actúa como un subjetivema positivo que puede referirse metafóricamente a la idea de que, con el tiempo, este vínculo que tienen entre sí no se echará a perder. En las siguientes frases es posible interpretar una referencia a la ausencia estatal en cuestiones de educación y salud, cuando expresa “*sin escuela y sin muelas los dejaron hoy*”. La permanente desinversión del estado y los continuos recortes presupuestarios propios del neoliberalismo no sólo aumentaron el número de despidos y el índice de desocupación, sino que afectaron a estas dos instituciones claves para la sociedad.

El estribillo plantea que los sujetos están “*luchando sin atajos*”, da lugar a pensar que nadie les regala nada, no los ayudan, ni se lo ponen más fácil. A su vez, “*Agitan rocanroles*” pese a estar en una situación de lucha constante e incluso hasta adversa, siguen “agitando”, como si no perdieran su esencia, sus ganas de disfrutar el rock, incluso en la adversidad. También puede pensarse que, en medio de una situación crítica para la sociedad en sí, el rock funciona como un ámbito de disfrute, un momento en el que ellos se olvidan de los problemas. Por último, sentencia: “*piden que sus críos se salven / y no piden más*”, dejando en evidencia que para “los invisibles” lo más importante es que sus hijos consigan salvarse, y sólo piden por ellos. Esta estrofa refuerza la idea de que los personajes de esta lírica son invisibles para el estado, y la canción es una forma de resistencia ya que les otorga visibilidad. Mediante la inscripción del tu/vos (el uso del “sus”), reafirma la idea de que se trata de una pareja, un matrimonio, que tiene hijos, y que pertenece a un sector oprimido, incluso abandonado y con carencias.

La lírica se cierra con una estrofa que describe qué clase de persona son “los invisibles”, quienes viven “*sin interrumpir / sin huesos que esconder / sin cortar una cabeza*”, lo que puede sugerir que aún en un contexto en el que cada uno se salva como puede, ellos mantienen el respeto por los valores. Esta lírica construye un sujeto pobre, pero moralmente íntegro, en contraposición a las políticas de estado aludidas: “*aunque por la calle huelga a muerte de la más salvaje*”. Si bien a lo largo de la letra se refuerza la idea de una permanente lucha contra la adversidad, frente a un poder y un estado que parece ignorarlos, estos sujetos mantienen intactos sus valores, luchando y pensando en sus hijos y disfrutando, al menos por un momento, del rock.

Desaparición de símbolos y valores

Turf nació en 1995 y se mantuvo unida hasta 2007. Joaquín Levinton, con pasado en Juana La Loca, lideraba este grupo que tocaba por el circuito under de Buenos Aires. En sus inicios, la banda comenzó haciendo covers de Los Ratones Paranoicos y Charly García.

En 1997 lanzaron *Una pila de vida*, su primer álbum, que contó con la participación de Charly García en el tema "Despióle generacional". Al año siguiente, el gran éxito del álbum les permitió presentarse como grupo soporte de los Rolling Stones en el estadio de River Plate, lo que significó su salto a la fama ya que miles de fanáticos de los Stones los conocieron. Dos años más tarde, la banda publicó *Turfshow*, mediante el cual la banda se consolidó y las canciones más conocidas fueron "Loco un poco" y "Yo no me quiero casar, y ud.?", hits que lograron gran repercusión. El disco estaba compuesto por doce temas, entre los que se destacan "Vago" y "Cuatro personalidades" que fueron cortes de difusión.

Una de las canciones de este álbum es "Delfines", que tiene un estilo metafórico y remarca constantemente la ausencia de valores propia de la época: "*arte, paz, justicia y amor*", mencionando cuatro conceptos que, puestos en contexto con el resto de la estrofa, parecen haberse perdido. A su vez, hay una referencia a Aurora:¹⁰

*Alta en el cielo un águila guerrera, /
audaz se eleva en vuelo triunfal, /
azul un ala del color del cielo, /
azul un ala del color del mar.*

La lírica, mediante el uso de este recurso intertextual, está desestabilizando los lugares comunes, las seguridades que forman parte de nuestra vida, de nuestra infancia e incluso de nuestra identificación nacional. Es una manera de explicitar el cambio en la forma de mantener vivos los valores. En la lírica se expresa que "*el águila que audaz se eleva / no entiende lo que le pasó*": no se caracteriza al ave como un "águila guerrera" ni

¹⁰“Aurora” es una ópera nacional argentina de Héctor Panizza que, tras su estreno en el Teatro Colón en 1908, generó la “Canción a la bandera”, denominada posteriormente con el mismo nombre que la ópera. “Aurora” se tradujo en 1943 y se convirtió en canción obligatoria para los actos escolares argentinos. La referencia de Turf a esta lírica, que compara un “águila guerrera” con la bandera argentina, es un guiño al público (al alocutario) que puede sentirse interpelado en sus saberes.

que “se eleva en vuelo triunfal”, lo que podría pensarse como una forma de representar que los valores mencionados en el inicio de la lírica cambiaron o se perdieron. Sólo se representa al ave como un animal que cada vez vuela más alto, tal como expresa la canción *Aurora*, y pese a alejarse del cada vez más del suelo, no logra comprender lo que le sucedió.

Continúa con la referencia al animal en la siguiente expresión: “*estaba tan alta en el cielo / y miren como terminó*”. Puede reforzar la idea de que desaparecieron los símbolos, que se desgastaron los valores nombrados, probablemente porque eran demasiado abstractos (el águila de la canción patria está alta en el cielo, y por lo tanto es inalcanzable y lejana). Angenot propone pensar a los fetiches y los tabúes como “intocables”: “La Patria, el Ejército, la Ciencia están del lado de los fetiches; el sexo, la locura, la perversión, del lado de los tabúes” (Angenot, 2010, p. 41). Puede vincularse esta noción de fetiche a los símbolos que Turf menciona en su lírica, si se tiene en cuenta de que se trata de cuestiones que no se discuten o que se da por sentado su condición de intocable. Además, el Angenot remarca: “Es importante analizar esos fetiches y tabúes y su grado de intangibilidad, porque no sólo están representados en el discurso social, sino que son esencialmente producidos por él” (Angenot, 2010, p. 42).

Las siguientes expresiones de la lírica cambian el tiempo verbal al presente y contienen varias referencias espaciales deícticas, lo que genera la sensación de cercanía entre el enunciador y lo que refiere, además de que se presenta a él mismo en la situación que enuncia: “*llegan los delfines / vienen hacia acá / vienen nadando hacia aquí*”. Estos delfines pueden sugerir que se trata de una referencia a un animal que en el imaginario social se presenta como inofensivo, amigable, incluso asociado a la solidaridad y al juego. Previamente la canción recurrió a un saber compartido (el de la canción *Aurora*) y ahora recurre a otro saber o creencia popular: la posible asociación entre los delfines y la amistad.

Continúa con “*el águila que ahora es bandera / ya no tiene el mismo color*”, y el uso de *ahora* presenta una inscripción del tiempo que permite identificar que algo cambió en *el águila*, que ya no es lo mismo a como era antes, como en la primera estrofa, es decir, que los símbolos patrios se han vaciado y ya no interpelan. Es inevitable la relación de esta frase con *Aurora*, que expresa: “*El águila es bandera, es la bandera de la patria mía*”.

Nuevamente se remite al uso de los símbolos patrios que ya no interpelan como antes (el águila, el color de la bandera).

La lírica avanza y el enunciador postula un enunciatario en plural: *“mírenlos que buenos son / vienen hacia donde estoy / vienen nadando hacia acá”*, incluso incita a los enunciatarios que miren a los delfines, que, en estas estrofas, aparecen tácitamente, que se habla de ellos sin nombrarlos pero mediante el uso de referencias *“vienen nadando hacia acá / salen a la superficie a respirar / y me llevan a lo profundo del mar”*. Vale remarcar el tratamiento enunciativo distinto que tienen, por un lado, el águila y, por el otro, los delfines: mientras que se utiliza la tercera persona y el predominio del pasado para referirse al ave, para el último predominan los deícticos de espacio que plantean una cercanía mayor, una proximidad: *“vienen nadando hacia acá”*.

Además, agrega *“y a la vez me llevan hacia donde queda la verdad”* otorgándole un rasgo de nobleza, de honestidad, a estos animales que previamente los había pensado como inofensivos, solidarios e incluso les otorga un tinte amistoso y de cercanía. Es interesante pensar en el contraste que hay en el significado de los símbolos que mencionó Turf en la lírica: por un lado, y más vinculado a lo abstracto y lo lejano, pensó en los símbolos patrios, en los valores, cada vez más desaparecidos y completamente modificados respecto de cómo fueron algún tiempo atrás (¿anteriores al menemismo y el modelo neoliberal?); y por el otro, la amistad, representada mediante un animal, en este caso el delfín, pensado como algo cercano e, incluso, hasta tangible.

Desconfianza neoliberal

*“¡Felices Pascuas! (...)
La casa está en orden”
(Raúl Alfonsín, 1987)*

El domingo de Pascuas de 1987 el actual presidente Raúl Alfonsín expresó esta frase, que se convirtió en un ícono de la democracia. El mandatario saludó desde el balcón de la Casa Rosada a una multitud que llenó la plaza de Mayo y buscó tranquilizar a los argentinos que observaron durante cuatro días la rebelión carapintada que ponía en jaque la democracia reinstaurada apenas tres años antes.

La frase fue utilizada por Guasones para darle el nombre a su segundo disco y a la canción que lo abre, refiriéndose irónicamente a la situación del país en el año de publicación del álbum: 2001. Facundo Soto, Maximiliano Tymcsyzsyn, Esteban Monti y Damian Celedón formaron Guasones en 1992, en La Plata. Mediante presentaciones en bares de la ciudad fueron ganando seguidores locales, y recién en 1999 lanzan su primer disco que recibió duras críticas de parte de la prensa, en especial del crítico de rock Esteban Pintos de la revista Rolling Stone, a quién le dedicarían un verso en el siguiente disco.

Respecto al título del *Con la casa en orden* y su homónima canción, Soto expresó que se trataba de “un poco de ironía y un poco de reflejo, que está todo un poco para atrás”. (Sonido Argentino-CM, 2001). El disco –y la canción el egida par este análisis- parafrasea a Alfonsín: “La casa está en orden”, quien pronunció esa frase en abril de 1987 para llevar tranquilidad a los argentinos que temían por un levantamiento del grupo militar “los carapintadas”.

La lírica utiliza varios elementos intertextuales que se constituyen como el carácter lingüístico principal. Estos elementos generan la sensación de desconfianza propia de los años neoliberales, junto al cuestionamiento de la política y de los saberes establecidos, gracias al resquebrajamiento institucional de la época. A lo largo de la lírica se mantiene la modalidad de enunciación imperativa, ya que se le ordena al enunciatario que no crea en nada, que desconfíe de todo, casi como avisándole los peligros de creer: “*No te creas que el cielo está de tu lado / no te creas el verso barato de muerte por Dios / que la vida es buena y el amor es sincero / que con drogas la noche es eterna y no sale el sol.*”

La siguiente estrofa expresa mediante la modalidad de enunciación exhortativa “*no te creas que tus hijos se excluyen de la vida podrida / ya lo ves dar a luz / no siempre sabe tan bien*”, sugiriendo que ni los hijos, a quienes se los piensa ajenos a los males del mundo y que al nacer traen la esperanza, están, de algún modo “salvados”: apunta a romper con esta noción previamente establecida (y aceptada). “*No te creas lo que digan esos gorilas de paso / te la meten y te la sacan y no les gusta acabar*”: el uso el término “gorila” no es casual, ya que esta expresión se utiliza para denominar a los antiperonistas. Sin embargo, hay una re significación de “gorila” que permite ser pensada, incluso, como una referencia a lo antipopular o conservador. Además, termina la estrofa remarcando que no disfrutaban del orgasmo en sí, sino que son insaciables, pensando, principalmente en la clase política que

se vio beneficiada con los años neoliberales y que permanentemente buscaron aumentar el poder, buscando el beneficio propio aunque haya sido a costa de perjudicar a los demás y sin tener reparos en ellos.

En el estribillo existe la intertextualidad con las declaraciones de De la Rúa (“dicen que soy aburrido”) y la situación de “diversión” planteada por la “fiesta menemista”. Entonces pareciera abarcar, con solo una frase, la totalidad de la década: “*Tan aburrido y tan divertido, es mi país el de los pervertidos*”. Se incluye la primera persona (mi país) e introduce la modalidad de enunciación interrogativa en la siguiente expresión: “*¿Que será de ti cuando levantes con la casa en orden?*”

La última estrofa retoma la idea inicial de incredulidad, de desconfiar de todos, de no creer en nadie, incluso ni en aquellos que están más cerca: “*No te creas si tu chica pronuncia “amor de mi vida”*”. A su vez, hay una referencia a la fuerza militar o policial, cuando expresa que “*si el gallo montado en su Chrjster te provoca arcadas / solo dale la espalda, su palo acá no vale más*”. El término *Crhjster* refiere a los automóviles Chrysler, aunque se trata de una deformación de la palabra original. Los patrulleros marca Chrysler fueron muy comunes en Estados Unidos, y quizás esta expresión se trate de una referencia a la adopción –e invasión- de costumbres extranjeras propias del neoliberalismo y las privatizaciones, ya que en Argentina nunca se utilizó esa marca de automóviles para vehículos policiales. Por su parte, la expresión “*te provoca arcadas*” expresa la idea de que las fuerzas tanto militares como policiales generan esa sensación de asco en la sociedad, idea que se refuerza mediante la frase “*su palo acá no vale más*”, que puede referirse a la idea de que con el retorno a la democracia se acabó con la impunidad que tuvieron las fuerzas policiales y militares durante los 70 para secuestrar, torturar y desaparecer personas.

En la misma estrofa también propone que “*no te creas que Ricardo tercero era tan perverso / hoy abunda la mugre dentro de la humanidad*”. El enunciador se pronuncia siempre en contra de valores culturalmente establecidos: amor, religión, vida buena, el hecho de tener un hijo. . La idea de perversión que busca refutar el enunciador fue establecida por Shakespeare, que en su obra Ricardo III lo representaba como un hombre jorobado, ambicioso, cruel y corrupto que no duda en asesinar a todo aquel que se interponga en su camino con tal de garantizarse el trono.

El final de la letra es dedicado al crítico de rock Esteban Pintos, que tras la salida del primer material de Guasones, escribió fuertes críticas. Si bien se modifica su nombre, se conoce que la referencia es para este crítico. En la última frase se expresa, irónicamente, lo mucho que sabe Pintos de rock: *“no te creas lo que dice del gran “Criti rock Dintox”, sabe tanto pero tanto jaja, tanto de rock”*.

Esta letra, en general, mantiene una idea de desconfianza de lo establecido, de incredulidad, del deterioro institucional, de la mentira en sí, comenzando por el título: “la casa está en orden” fue la frase de Alfonsín que poco tenía que ver con la realidad, porque la casa no estaba nada en orden. De hecho, el gobierno llegó a acuerdos con militares (como Aldo Rico) que después formaron parte de la escena política. A su vez, la canción de Guasones apunta también a las máscaras sociales, a la hipocresía e interpela al enunciatario con frases directas y con un tono imperativo que advierte sobre los peligros que hay en creer, en confiar en lo establecido.

Algunas conclusiones

En las letras que constituyen este capítulo se puede identificar una tensión entre el optimismo y el pesimismo de la sociedad respecto a las instituciones, a lo establecido, y al estado en sí. La lírica de “Homero”, que narra la historia de un obrero que afronta día a día un futuro incierto ya que la situación económica es difícil, presenta a este personaje como alguien que sufre la injusticia del desajuste entre la calidad de su trabajo y la remuneración que recibe. Lo interesante es que se pone el énfasis en el sueldo de Homero y no en la imposibilidad que ese sueldo le garantice, a él y a su familia, una vida digna: más que tratarse de una idea progresista, puede pensársela como meritocrática.

Siguiendo esta línea, puede pensarse en la lírica de “Los Invisibles”, donde los personajes buscan sobrevivir día a día, como pueden, con el único objetivo de que a sus hijos no les falte nada. Es interesante, además, el modo en que Callejeros presenta a Los Invisibles: si bien ellos aún parecen disfrutar de un momento de esparcimiento y de goce como puede ser los recitales de rock, no realizan gastos que esté por encima de sus posibilidades de uno, gastos innecesarios y hasta superfluos (*“sin correr a chetearla”*). Esos versos permiten pensar que los sujetos de los que se habla son invisibles para el estado, y la

canción una forma de resistencia, ya que les otorga visibilidad. Es en estos ejemplos donde podemos ver que el discurso, al mismo tiempo que da cuenta de la realidad, la modifica, enfocando problemáticas desatendidas por las instituciones. La lucha frente a la adversidad, frente al poder que los ignora, puede identificarse en esta lírica y también en “Pueblo Latino”, de La Mancha de Rolando. Entre estas líricas se puede vincular la idea de hermandad, entre quienes defienden su tierra de la invasión y quienes se abrazan ante la adversidad. Si bien “Los invisibles” no habla de indígenas como sí lo hace la otra, se asemejan ya que refieren a los sectores oprimidos, abandonados, carentes.

“Homero”, “Los Invisibles” y “Se viene” tienen un rasgo en común: el uso de los verbos en presente, característica propia del tiempo comentado. Esta particularidad genera un vínculo mucho más estrecho entre el locutor y lo que está contando, pero además, genera empatía con el enunciatario. Los términos utilizados logran una identificación del enunciatario con los personajes. De todos modos, la cercanía con el pueblo es más fuerte en Homero, porque se trata de un personaje bastante singular, con una vida concreta. Además la lírica fusiona el lenguaje de Homero y el del locutor y se utilizan deícticos que buscan generar la cercanía, como el verbo “viene”, diferente a lo ocurrido con el lenguaje generalizador de Callejeros, que opta por el uso del plural. Por último, la canción de BersuitVergarabat también utiliza los verbos en presente y la cercanía radica en que el locutor no habla en tercera persona, sino que es él mismo el que estalla, que sufre, que canta, y que al final modifica el “mí” por un “nosotros”, para alejarse del “tu”, o el “ellos” que se propone en toda la lírica.

Por su parte, en “Delfines”, si bien se hace hincapié en la pérdida de valores, se puede reconocer cierta esperanza en el hecho de que son los delfines los que representan la honestidad: *“y a la vez me llevan hacia donde queda la verdad”*. Existe, a su vez, una tensión entre símbolos: Aurora, canción patria, por un lado y los delfines, por el otro, representando lo amistoso, lo inofensivo. Estos símbolos, contruidos a partir de animales y posibles saberes del alocutario, plantean un juego de oposiciones: lo lejano versus lo cercano, lo abstracto de los símbolos patrios versus el juego amistoso de los delfines. Si se tiene en cuenta la desconfianza de la sociedad respecto a las instituciones, al estado, a la clase política, resulta interesante el modo en que Turf realza la amistad ante la constante pérdida de valores durante los años neoliberales.

A partir de la hipocresía propia de los años neoliberales fue que se gestó una generalizada sensación de desencanto y descreimiento de todo lo vinculado a lo político y lo institucional. Angenot hablaba de un “dominante de pathos” como uno de los elementos que constituyen el hecho hegemónico y vinculaba esta característica a los estados de ánimo que predominan. En la lírica de Guasones se expresa esta idea y se le sugiere al enunciario que desconfíe de todos, incluso de su círculo más cercano (“no te creas si tu chica pronuncia ‘amor de mi vida’”). Bersuit Vergarabat, mientras realiza una especie de premonición, de aviso de lo que se le avecinaba al país (“*se viene el estallido de mi guitarra, de tu gobierno*”), dispara versos directos hacia los políticos: “*se está pudriendo esta basura / fisura ya la dictadura del rey*”, “*fue corta la primavera / cerdos miserables comiendo lo que nos queda*”.

Consideraciones finales

Las líricas seleccionadas desarrollaron en sus versos distintos tópicos: la crisis económica, el desempleo, la violencia en la sociedad –principalmente institucional-, el desplazamiento de lo propio (en términos de identidad) por el avance de lo extranjero bajo la lógica propia del mercado, en detrimento de aspectos de la propia identidad, la intensificación de la protesta y la constante sensación de desesperanza instalada en los argentinos. Estas doce canciones lograron dar cuenta de una realidad en la que el país sufrió cambios permanentes y las bandas se encargaron, siempre desde su propia perspectiva pero respetando la actitud contestataria y antisistema que caracteriza al rock argentino desde sus inicios, de narrar, contar y describir hechos y escenarios que presentan a la perfección el contexto de la época.

Por tratarse de líricas, el lenguaje no puede ser interpretado en forma literal ya que presenta una alta densidad metafórica y referencias contextuales. Es interesante repasar algunos aspectos particulares del análisis que son frecuentes en las líricas y que pueden cotejarse entre las distintas canciones.

En cuanto a las modalidades de enunciación, las bandas optaron en algunos casos, por la interrogativa, la que más se adecuaba para generar el efecto de sentido deseado en líricas como la de “Mañana es igual”: se construye a un locutor desorientado, que ve y trata de interpretar la realidad: “¿Será la falta de dinero?, / ¿O un problema sexual?, / ¿Será el calor?, / ¿Será la furia de que mañana sea igual?”. Este locutor se pregunta a sí mismo y no pareciera encontrar las respuestas a sus preguntas. Se puede pensar que esta incertidumbre era un rasgo propio de la sociedad golpeada por la implementación de políticas neoliberales de la época, que no encontraba solución a los problemas que implicaba vivir en un país con creciente desigualdad social. La Renga también hace uso de la modalidad interrogativa en un verso de “Vende patria clon”: se presenta a un locutor perdido, desorientado, con una sensación de duda similar a la de Las Pelotas, y que plantea/formula un interrogante en el estribillo que anuncia la incertidumbre ante la situación. “Y cuando compren todo ¿qué más va a querer?”: pareciera referir a los grandes empresarios extranjeros que se están apropiando de las tierras argentinas.

Otra de las modalidades que emergen en este análisis es la exhortativa, mediante la cual los enunciadores sugieren, invitan al enunciatario a interpretar, y que puede presentarse a modo de recomendación o consejo. En el caso de Divididos, su estribillo se compone con dos frases en clave exhortativa: *“Dale sogá, / ponga humor a la verdad”*, en las que se sugiere al enunciatario que realice una acción, pero no de forma determinante, sino que se trata de una expresión más parecida a una recomendación. Este caso es similar al que ocurre en “Globalización”: *“Pibe no te engrupas - me decía el vecino-, andatepa'l norte, acá no hay camino”*, en donde, por medio de un cambio de enunciadador, se ofrece un consejo para escapar de la crisis en la que está inmersa el país.

Por su parte, la modalidad declarativa es la más frecuente entre las canciones analizadas, y presenta al locutor ya no desde la incertidumbre de la modalidad interrogativa sino que se lo ubica en cierto lugar del saber. En el caso de “Con la casa en orden”, canción de Guasones, es esa modalidad justamente la que predomina en la mayoría de las estrofas: *“No te creas que el cielo está de tu lado / no te creas el verso barato de muerte por Dios / que la vida es buena y el amor es sincero / que con drogas la noche es eterna y no sale el sol”*. Si bien la estrofa comienza con una expresión exhortativa (“no te creas”) es seguida de frases declarativas. En “Pueblo latino”, La Mancha de Rolando también utiliza esta modalidad para narrar su historia: *“Esa noche salió el pueblo enardecido / las mujeres y los hombres con valor / que gritaron que nunca serían vencidos / que cantaron viva la revolución”*.. Si bien esta es modalidad declarativa, cambia la actitud de locución porque al utilizar el tiempo pasado, ya no se trata de un presente gnómico como en el ejemplo anterior sino de una narración, una historia. Esta historia pareciera tratarse de una utopía ya que habla de una comunidad unida y luchando por sus intereses en común que en el contexto de los ‘90 suena extraño, ya que contrasta con la imagen de anomia, confusión, incomunicación casi babélica e individualismo que está presente en las otras líricas.

Por otro lado, el análisis discursivo permitió detectar rasgos polifónicos, especialmente intertextuales, representados por alusiones y distintas referencias a cuestiones a elementos propios de la cultura, como películas y canciones. En el primer capítulo de este análisis, en el que existe una idea generalizada de rechazo u oposición a algo negativo vivido anteriormente, se alude particularmente a las nociones de dictadura,

represión, desaparición de personas e incluso violencia. Con frecuencia se presenta cierta continuidad entre la dictadura y la represión policial actual. En “Drogocop”, tanto el título de la canción como su estribillo postulan un conocimiento que se comparte con el enunciario. Mediante una referencia intertextual se presenta un sujeto con características completamente opuestas a las de “Robocop”, el personaje de la película de 1987, un policía – robot que combate la delincuencia. Este personaje mantiene la esencia de las fuerzas policiales de la dictadura: “*Su chumbo ya venía con la bronca / factor argento desaparecedor*”.

Otra de las referencias intertextuales aparece en “Delfines”, canción en la que se desestabilizaron los lugares comunes, cuestiones que forman parte de nuestra infancia e incluso de nuestra identificación nacional. Este recurso se presenta como un modo de representar la pérdida de valores propia de la época. Una de las estrofas de la lírica (“*el águila que audaz se eleva / no entiende lo que le pasó*”) refiere a la canción patria Aurora, aunque no se caracteriza al ave como un “águila guerrera” ni “se eleva en vuelo triunfal” como lo hace en la obra de Héctor Panizza¹¹.

En este sentido, Babasónicos aludió polifónicamente a una propaganda del Ministerio de Salud menemista protagonizada que protagonizaron los personajes animados Fleco y Male. Este aviso pretendía concientizar a los jóvenes, mediante la televisión, sobre los efectos de las drogas. Estos personajes interactuaban con el Dr. Alfredo Miroli, por entonces Subsecretario de Prevención y Asistencia, y al final de cada spot se repetía la pregunta: “Por eso: drogas, ¿para qué?”.

La banda platense Guasones también utilizó las referencias intertextuales tanto en el nombre de la lírica seleccionada como en el del álbum que la contiene. En la pascua de 1987, el por entonces presidente Alfonsín expresó la siguiente frase: “*¡Felices Pascuas! (...) La casa está en orden*”, para llevar tranquilidad a los argentinos que estaban inquietos por la rebelión carapintada que se había desatado cuatro días antes. Guasones tomó esa frase, la reformó y le dio nombre no sólo a la lírica seleccionada en este análisis, sino que además tituló su segundo disco de estudio: *Con la casa en orden*.

¹¹ Héctor Panizza (1875 – 1967) fue el autor de la obra “Aurora” que posteriormente fue adaptada hasta convertirse en la versión que se constituyó como canción patria en Argentina.

Otro de los aspectos fundamentales de este análisis es la construcción del “yo” frente al “ellos”. Se trata de un rasgo frecuente y que tiene mucha incidencia, ya que cumple un papel importante en el carácter rebelde y de denuncia de las líricas. Además, resulta interesante este rasgo ligado a la deixis, que presenta matices distintos según los aspectos observados en el análisis que realicé en cada capítulo. Las bandas lograron una diferenciación entre sujetos de diversas formas y caracterizaron personajes mediante la utilización subjetivemas.

En el quinto capítulo se construyó una idea de “ellos” vinculada principalmente a las fuerzas policiales o militares, distinta a lo que ocurrió con los siguientes capítulos. Babasónicos presenta la diferenciación de un “yo/nosotros” versus “ellos” mediante el uso, principalmente, de la tercera persona acompañada de subjetivemas. En esta lírica se denuncia la impunidad con la que la fuerza policial desarrolla sus actividades ilícitas y se representa a un “ellos” que pareciera estar vinculado al tráfico de drogas: *“Ellos las crean / ellos las nombran / ellos las cortan / las promocionan”*, frente a una primera persona reacia y enojada: en ocasiones mediante el “yo” (*“Estoy asqueado de tu caricia”*), en otras a través del “nosotros” (*“Nos venden todo, miserables”*).

En “Vende patria clon”, lírica perteneciente al capítulo que describe la invasión e imposición extranjera, se caracteriza al “ellos” como un sujeto ambicioso. Se trata de un actor que es sugerido a través del uso de los verbos (*“¿y cuando comprenden todo, / que más va a querer?”*), que despersonaliza al sujeto ya que no aparece en el enunciado. Puede decirse que se trata de un otro que compra pero sus ambiciones no disminuyen (*“y cuando comprenden todo, / qué más va a querer?”*).

El último capítulo presenta una manera distinta de diferenciar el “yo” frente al “ellos”, ya que este apartado aborda la época desde las experiencias de crisis que se representan en las líricas. La imagen del “ellos” es asociada a la idea de la clase política de ese entonces, culpables principales de la crisis en la que el país sufrió. En la lírica de Bersuit Vergarabat, la diferenciación no es precisamente la relación yo-ellos, sino la relación vos-yo. Es un procedimiento semejante, porque involucra la deixis y porque tiene un efecto semejante, pero que se resuelve a través de pares de pronombres distintos. Sin embargo, la estrategia discursiva predominante es justamente la diferenciación y oposición entre los sujetos, manifestada mediante el uso deíctico de los pronombres posesivos “mi” y

“tu”: *“Se viene el estallido de mi guitarra, de tu gobierno”*. En esta frase, la oposición es expresada a través del uso deíctico, ya que se propone un juego lingüístico “yo-tú” en el que se ubica del lado del arte, el rock, la protesta, que confronta al gobierno y parece aludir a quienes forman parte de él. Por su parte, el “tu” es lo opuesto, lo que está en la otra vereda. En la estrofa siguiente, ese contraste presentado por “mi guitarra” y “tu gobierno” se convierte en “el estallido de mi garganta, de tu infierno”. Esta última expresión parece apuntar a la idea de caos generalizado y puede pensarse que es dirigido a quién estaba en el poder en ese momento, ya que se le avisa sobre el estallido que se avecina.

Hay algo que puede identificarse como rasgo común en las líricas analizadas y es la construcción que se hace a partir de la tercera persona: se busca la oposición de un “ellos” de carácter impersonal frente a un “nosotros” con dudas, incertidumbre, desesperanzado y por momentos resignado ante la realidad que le toca atravesar. No es casualidad que el “ellos” se trate de sujetos que están relacionados con el poder: policías, empresarios, la propia televisión, el gobierno, lo extranjero e incluso la connivencia entre ambos.

Otro rasgo que vale la pena retomar en estas conclusiones tiene que ver con la diferencia entre los estilos de cada banda: mientras, por ejemplo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota son sutiles en su lenguaje (pero no por eso menos expresivos), con alusiones sesgadas a la cultura anglosajona popularizada en Argentina que interpelan un enunciatario que las pueda reconocer (la botella de Gin, la alusión a temas musicales y películas); Bersuit utiliza un lenguaje mucho más directo y reconocible para el enunciatario, en el que abundan expresiones populares que configuran un sujeto enunciadore masculino y lleno de bronca, implicado emotivamente desde el yo. Algo similar ocurre si se cotejan la letra de Callejeros con la de Turf: la primera pertenece a una banda con una estirpe rockera más parecida a La Renga y “los redondos”, la segunda deambula entre lo metafórico y lo poético.

El último aspecto que se retoma es el uso de expresiones del lenguaje popular: en algunas de las líricas se introducen términos muy propios del lenguaje argentino. El primero de los ejemplos está en el título de la lírica de La Renga: “Vende patria clon”. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota utilizan la palabra “chumbo” para referirse al arma que utiliza su personaje Drogocop. Bersuit Vergarabat y Divididos utilizan una frase bastante similar que puede referir a la forma de sobrevivir y salir de la crisis que azota al

país: la banda de Cordera expresaba “*gente poniendo huevos*” mientras Divididos cantaba “*ponga huevo a la verdad*”. Los últimos dos ejemplos pertenecen a Los Piojos, que en la lírica de Globalización utiliza la palabra “ponja” para caracterizar a uno de los personajes que menciona; y a Callejeros, que habla de “*sin correr a chetearla*” como expresión para referirse a una acción que implica un gasto superfluo o por encima de las posibilidades de uno. Asimismo, se puede sugerir que el uso de este lenguaje está en línea con cierta tendencia ya observada en las líricas a la reivindicación de lo propio frente a lo foráneo.

Como comenté anteriormente, las líricas referenciaron de distintas maneras el contexto en el que fueron producidas, representando la época mediante la descripción de personajes, hechos, referencias intertextuales y hasta narraciones de experiencias de la crisis. El aporte de este TIF a la comunicación puede ser pensado desde ese punto, desde el análisis de letras para comprender un contexto determinado mediante un fenómeno tan propio del país como lo es el rock y que supo atravesar a todas las clases sociales en los distintos contextos que le tocó vivir desde su nacimiento. En cuanto a los cruces interdisciplinarios que se producen, el principal tiene que ver con el vínculo existente con la lingüística en sí, ya que se trata de un análisis de este carácter. Asimismo, la articulación, por un lado, con la historia argentina, y por el otro, con el desarrollo de un género musical, permiten indagar en áreas distintas que, a priori, no parecieran tener un vínculo tan estrecho pero que acaban relacionándose y que, incluso, pueden generar nuevas preguntas para futuras investigaciones.

Esta investigación podría continuarse de diversas formas, ya sea profundizando la investigación de los álbumes y las líricas que quedaron fuera del recorte hecho para el corpus, e incluso, yendo un poco más lejos en el análisis, sumando otro género musical que ofrezca otra perspectiva de los años previos al estallido de la crisis en 2001.

A su vez, considero que vale la pena remarcar la importancia del rock argentino en los estudios de comunicación ya que debe pensárselo como un fenómeno que funcionó como espacio de resistencia, contención y conformación de identidades desde sus orígenes hasta la actualidad y que, mientras el país se dirigía hacia el estallido, tomó postura ante los sujetos del poder (principalmente frente a la clase política y empresarial), se mostró crítico de lo sucedido y mantuvo su manera de manifestarse y expresar los hechos de un país golpeado por la implementación de prácticas neoliberales.

Bibliografía

Aizen, Marina y Schanton, Pablo. (2001). “Lenguas vivas, lenguas largas”. *Suplemento SI*. Diario Clarín.

Alabarces, Pablo. (2002). “*Fútbol y Patria: el fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina*”. Buenos Aires. Editorial Prometeo.

Aliano, Nicolás. (2010). “Culturas populares: orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios”. *Sociohistórica. Cuadernos del CISH N°27. UNLP-UNSAM-CONICET*.

Amarilla, Yanina Soledad. (2014). “Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura”. *Questión: revista especializada en periodismo y comunicación. N°43*.

Amiano, Daniel y Franco, Adriana. (1998). “El rock más colectivo”. *La Nación Espectáculos, 6 de diciembre de 1998*.

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

Argibay, Gianina. (2012). “*Concentración y Extranjerización de Tierras en Argentina*”. (Tesis de grado Abogacia). Universidad Empresarial Siglo XXI.

Bally, Charles. (1942). “*Sintaxis de la modalidad explícita*”. Cahiers Ferdinand de Saussure.

Barbero, Jesús Martín. (2007). “*Medios y culturas en el espacio latinoamericano*”. Ed. Iberoamericana.

Batjín, Mijail. (1982). “*El problema de los géneros discursivos*” en “*Estética de la creación verbal*”. México. Ed. Siglo XXI.

Bellas, José y Martelli, Ernesto. (2000). “Dejamos atrás las zoncercas de clase media”. *Suplemento SI*. Diario Clarín.

Bellini, M., Grosso, S., Lauxmann, F., Questa Martinez, L., Rotondi, F. (2010) “Impactos de los “pools de siembra” en la estructura social agraria. Una aproximación a las transformaciones en los espacios centrales de la Provincia de Santa Fe (Argentina)”. *En Revista de Estudios Regionales. N° 6*.

Bellot, Oscar. (15 de enero de 2014). John F. Kennedy, un adonis de la política. *Diario ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/internacional/20131113/rc-john-kennedy-adonis-politica-201311131818.html>

Benedetti, Cecilia Mariana. (2001). *“Rock nacional y consumo: El caso de La Renga”*. (Tesis de grado). Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Buenos Aires.

Benedetti, Cecilia Mariana. (2008). “El rock de los desangelados. Música, sectores populares y procesos de consumo”. *En Trans. Revista Transcultural de Música*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201202>

Benveniste, Emile. (2008). *“Problemas de lingüística general II. Cap 5: El aparato formal de la enunciación”*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI Editores.

Bonnet, Alberto. (2008). *“La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001”*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Prometeo.

Calsamiglia, H y Tusón, A. (1999). *“Las cosas del decir. Manual de Análisis del discurso. Capítulo 5: Las personas del discurso”*. Barcelona, España. Ed. Ariel.

Canelo, Paula. (2005). “Las identidades políticas en la Argentina de los años noventa: continuidades y rupturas entre peronismo y menemismo”. *En Amnis, revista de civilización contemporánea de Europa y América*. Recuperado de <https://journals.openedition.org/amnis/986>

Carrasco, Alma. (2017). “Rock y política: el compromiso hecho canción”. *En Revista Letras, N° 6*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61383>

Charaudeau, Patrick. (2012). *“Los géneros discursivos: una perspectiva socio-comunicativa”*. En: Shiro, M.; Charaudeau, P y Granato, L. (2012), pp. 20-44. *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid, España. Ed. Iberoamericana-Vervuert.

Correa, Gabriel. (2002). “El rock argentino como generador de espacios de resistencia”. *En revista HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño, N°2. P. 40-54*. Recuperado de http://t.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1276/correahuellas2.pdf

Diario La Nación. (1999). *“El rock se mudó a las sierras”*. Sección Espectáculos. Publicado 9/11/1999.

Diario La Nación. “Los Piojos copan atlanta”. Publicado el 15/12/2000.

Fair, Hernán. (2009). “La década menemista: luces y sombras”. *En Historia Actual Online, N°19*. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3065988.pdf>

Felli, Susana y Valentino, Alejandra. (2006). “El lugar de la lingüística del discurso en la investigación en comunicación”. *En Revista Trampas*, N° 48. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34033>

Fernández, D; Rodríguez, E; Urrestarazu, M; Maimo, A; Santoruffo, I y Torres, F. (2017). “La patria privatizada”. *Diario Publicable*. Recuperado de <http://www.diariopublicable.com/especiales/6938-la-patria-privatizada.html>

García, Fernando; Martelli, Ernesto y Schanton, Pablo. (1998). “Íntimo e interactivo y sin pelos (en la lengua), Carlos “El Indio” Solari deja bien en claro el rumbo 1998 de los redonditos de ricota”. *Suplemento Sí, Diario Clarín*. Publicado 4/1/1998. Recuperado de <https://www.redondossubtitulados.com.ar/me-importa-un-pito-el-rocanrol/>

García, Miguel y Martínez, Carina. (2001). “Acerca de los límites del rock argentino”. *En Revista argentina de musicología*, N° 2. Recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/133>

García Jiménez, Eduardo; Gil Flores, Javier; Rodríguez, Gregorio. (1996). “*Metodología de la Investigación Cualitativa*”. Málaga, España. Ed. Aljibe.

Inchaurrondo, Nicolás. (2018). “*Científicos del Palo: el rock argentino narra la historia*”. Tesis de grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1986). “*La enunciación*”. Buenos Aires, Argentina. Editorial Hachette.

Larocca, Bruno. (2017). “La guía: un recorrido por los discos de La Renga”. *En Revista Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/la-guia-de-la-renga-un-recorrido-por-sus-discos-nid2055848>

Listado de empresas privatizadas: <http://mepriv.mecon.gov.ar/privatizaciones.htm>

Marsilla, Gabriel. (2017). “*Cambia la piel y la deja en el espejo*”. En Bienvenidos al Ghetto. Recuperado de www.bienvenidosalghetto.com.ar/verde-paisaje-del-infierno-de-los-piojos/

Petras, James. (2000). “El menemismo: el contexto internacional de la década del 90”. *En Revista Herramienta*. N° 12. Recuperado de <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=848>

Provitilo, Pablo y Vigliotta, Marisa (2009). “*Culturas Juveniles: Rock Barrial y configuración de identidades*.” XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de

Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Pujol, Sergio (2007). *“Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde”*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Homo Sapiens.

Pujol, Sergio (2007). “Identidad, divino tesoro. La anunciación del rock”. *En Revista Trampas. N° 52*. Recuperado de www.revistatrampas.com.ar

Ramos, Sebastián. (2003). *“Tema premonitorio”*. En La Nación Espectáculos.

Riera, Daniel. (1998). “El futuro prohibido”. *En Revista Rolling Stone Argentina*.

Rodríguez Lemos, F. y Secul Giusti, C. (2011). *“Si tienes voz, tienes palabras. Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983 - 1986)*. Tesis de grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Romero, Luis Alberto. (2012). “Breve historia contemporánea de la Argentina”. Nueva edición, revisada y aumentada. Buenos Aires, Argentina. Ed. Fondo de Cultura Económica Argentina.

Schanton, Pablo. (2000). Entrevista a Ricardo Mollo. En Suplemento Si!. Diario Clarín.

Salvia, Sebastián. (2014). *“La caída de la Alianza. Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina”*. *En Revista Colombia Internacional. Universidad de Los Andes*.

Sanchez, Fernando. (2000). “Divididos: Narigón del siglo”. *En Revista Rolling Stone*.

Sánchez, Gonzalo. (2009). *“La Patagonia vendida: los nuevos dueños de la tierra”*. Primera Edición. Buenos Aires, Argentina. Ed. Marea.

Scavino, Dardo. (2017). *“Argentina neoliberal: una protesta cantada”*. Université de Pau.

Secul Giusti, Cristian. (2014). *“Rock de libre vivir: un juego dialéctico entre juventudes y resistencias”*. Trabajo publicado en Silvia Grinberg; Lucas Bang; Sandra Roldán (eds.). *Estado, sujetos y poder en América Latina, debates en torno de la desigualdad: pre ALAS, Calafate 2014*. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral, 2014.

Secul Giusti, Cristian. (2016). *“Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de rockpop argentino durante el período 1982-1989”*. Tesis doctoral. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Secul Giusti, Cristian. (2018). “Letras de rock: un breve itinerario de análisis”. *En Revista Letras. N° 7*

Seman, Pablo y Vila, Pablo (1998): *“Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal”*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Biblos.

Seoane, Jose. (2002). “La debacle neoliberal: Protesta social y crisis política en Argentina”. *En Redalyc.org - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo. (1988). *“Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista”*. Buenos Aires, Argentina. Ed. Hyspamérica.

Varela, Juan. (2016). “#DiscoRecomendado: Narigón del Siglo, de Divididos”. *En No lo vas a leer*. Recuperado de <http://www.nolovasaleer.com/discorecomendado-narigon-del-siglo-de-divididos/>

Wilson, Timothy y Favoretto, Mara. (2011). “Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina”. *En Studies in Latin American Popular Culture, volumen 29*.

Anexo

Letras de canciones – Extraídas de www.rock.com.ar

“Se viene” – Libertinaje – Bersuit Vergarabat - 1998

Se viene el estallido,
se viene el estallido,
de mi guitarra,
de tu gobierno, también.

Se viene el estallido,
se viene el estallido,
de mi guitarra,
de tu gobierno también...

Y si te viene alguna duda
Vení, agarrala que está dura
si esto no es una dictadura,
que es? que es...?

Se viene el estallido,

se viene el estallido,
de mi garganta,
de tu infierno, también

Y ya no hay ninguna duda
se está pudriendo esta basura
fisura ya la dictadura
del rey!

Volvió la mala fue corta la primavera
cerdos miserables comiendo lo que nos
queda
Se llevaron la noche, nuestra única alegría

Gente poniendo huevos
para salir de esta rutina.
Se viene el estallido...

“Drogocop” – Último bondi a Finisterre – Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota - 1998

Drogocop oh!

Drogocop oh!

Su chumbo ya venía con la "bronca"

Factor argento desaparecedor

Drogocop oh!

Drogocop oh!

Juicio fantasma de los muertos queridos

y una muy larga botella de Gin.

Drogocop oh!

Drogocop oh!

La raya que separa vida y muerte

es tan angosta como su dolor.

Drogocop oh!

Drogocop oh!

“Vende patria clon” – La Renga – La Renga - 1998

Desde el Norte , si ahí empieza
hasta el Sur que se termina
del mar a la Cordillera
ya no va a ser la Argentina

Y cuando compren todo
qué más va a querer?

Contemplado en mi simpleza
peleando con mi ignorancia
oli que el aire de mi tierra
va teniendo otra fragancia

Y cuando compren todo
qué más va a querer?

El que más amo la tierra
no es que no la merecia
clonaron más vende patrias
de lo que uno se imagina

Y cuando compren todo
qué más va a querer?

“Mañana es igual” – Todo X un polvo – Las Pelotas - 1999

Vuelvo a acostumbrarme,

Esto mismo ya lo viví, otra vez,

Mi vecino golpeando a su mujer, con un palo.

¿Será la falta de dinero o un problema sexual?

¿Será el calor? Será la furia de que mañana será igual.

Leo en el diario lo mismo que ayer soñé,

Otros asesinos destriparon a más de cien.

¿Será la falta de trabajo o un problema moral?

¿Será el calor? Será la furia de que mañana será igual.

¿Será la falta de dinero o un problema sexual?

¿Será el calor? Será la furia de que mañana será igual.

“Drogas... ¿para qué?” – Miami – Babasónicos - 1999

Terrorista polarizado,
represor desocupado,
torturador con celular,
comando urgente anti Ray-Ban.

Ellos las crean, ellos las nombran,
ellos las cortan, las promocionan.
Ellos la exportan y la fraccionan,
la distribuyen, ellos la explotan.

Entonces, drogas... ¿para qué?

Entonces, drogas... ¿para qué?

Tv barata, masaje y cable,
nos venden todo miserables,
no me alimenten con su risa,
estoy asqueado de tu caricia.

Entonces, drogas... ¿para qué?

Entonces, drogas... ¿para qué?

Un jardín bello y cerrado,
fría bóveda de un banco,
no me dejes encerrado,
me puedo escapar, me puedo escapar.

Entonces, drogas... ¿para qué?

Entonces, drogas... ¿para qué?

Ellos las crean, ellos las nombran,
ellos las cortan, las promocionan.

Ellos la exportan y la fraccionan,
la distribuyen, ellos la explotan.

Entonces, drogas... ¿para qué?

Entonces, drogas... ¿para qué?

Un jardín bello y cerrado,

fría bóveda de un banco,

no me dejes encerrado,

me puedo escapar.

“Globalización” – Verde paisaje del infierno – Los Piojos - 2000

Cuervo mexicano	Globalización
bajo águila yanqui	y olvidate.
samurai el ponja	
vestido de punki.	Pibe no te engrupas
Ahí va Scottie Pippen	me decía el vecino
en medio de la puna	andate pa l norte
no te hagai problema darlin	acá no hay camino.
slippin en la cuna.	Todos me llenaban
Es noche de brujas	así la cabeza
ya tengo mi bate	me globalicé
shopping y macdonal	debe debe debe debe...
metete en el culo el mate.	
Nos juntamos todos	Globalización
a tirar los dados	Si te gusta el dulce
a ver que gobierno	encará la lata
le conviene a estos tarados.	ellos van en O.V.N.I.
	lo seguimo' a pata.
Globalización	El fierro hay que doblarlo
tragá mi canción	cuando está caliente
Globalización	hay animales que hacen
y olvidate.	lo mismo que sienten.
Globalización	
niu dominación.	Globalización...

“Casi Estatua” – Narigón del Siglo – Divididos - 2000

Con la cara hecha ajedrez

va la magia militar.

En la vida hecha ajedrez

nunca el peón se come al rey.

Sueldo de heroe quincenal

casi estatua de estación.

Patria de un voyero muerto

y un tambero digital.

Dale sogá

ponga humor a la verdad

esta tierra a cero peso no es real.

Ansias de depredador

rostro Kenedy te haces,

pan y circo y la coco

así te hiciste créer

los duendes del interior

con lujuria de ratón

nunca el peón se come al rey.

Dale sogá

ponga humor a la verdad

esta tierra a cero peso no es real.

Empachado de lavar

la fortuna en soledad

nunca el peón se come al rey.

Dale sogá

ponga huevo a la verdad.

Dale sogá

ponga huevo a la verdad

esta tierra a cero peso

esta tierra a cero peso

esta tierra a cero peso no es real.

“Homero” – Especial - Viejas Locas - 2000

Cuando sale del trabajo, Homero viene pensando

que al bajar del colectivo, esquivará algunos autos,

cruzará la avenida, se meterá en el barrio,

pasará dando saludos y monedas a unos vagos.

Dobla en el primer pasillo y ve que va llegando,

y un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho.

Dice que está muy cansado y encima hoy no pagaron

imposible bajarse de esta rutina y se pregunta “¿hasta cuándo?”

Se hace difícil siendo obrero hacerse cargo del pan

de tu esposa, tus hijos, del alquiler y algo más.

Poco disfruta sus días pensando en cómo hará,

si en ese empleo no pagan y cada vez le piden más.

Qué injusticia que no se valore eficiencia y responsabilidad,

porque él hoy se mató pensando y es lo mismo que uno más,

Homero está cansado, come y se quiere acostar,

vuelve a amanecer y entre diario y mates se pregunta

“¿cuánto más?”.

Y es así, la vida de un obrero es así,

la vida en el barrio es así

y pocos son los que van a zafar.

Y es así, aprendemos a ser felices así,

la vida del obrero es así

y pocos son los que van a zafar.

“Pueblo latino” – Animal Humano – Mancha de Rolando - 2000

Algo comenzó a sonar distinto
en el corazón del pueblo latino
Tanto soportar males del destino
hartos ya de oír los gritos del gringo

Esa noche salió el pueblo enardecido
las mujeres y los hombres con valor
que gritaron que nunca serian vencidos
que cantaron viva la revolución
y tuvieron la ayuda de dios
porque dios también piensa distinto

Lágrimas de amor lloraron sus hijos
porque dios también piensa distinto

la lluvia les dio un corto respiro
y los montes se llenaron de soldados
que tenían órdenes de disparar
y en América sonaron los disparos
porque el pueblo no se rinde nunca mas
fueron días de puro dolor
pero no hay mal que dure un siglo

Con el tiempo muchos pueblos
despertaron
muchos hombres y mujeres con valor
que juraron liberar a sus hermanos
y cantaron viva la revolución
y tuvieron la ayuda de dios

“Con la casa en orden” – Con la casa en orden – Guasones - 2001

No te creas que el cielo esta de tu lado
no te creas el verso barato de muerte por
dios
que la vida es buena y el amor es sincero
con drogas la noche es eterna y no sale el
sol
No te creas que tus hijos se excluyen de la
vida podrida
ya lo ves dar a luz, no siempre sabe tan
bien
no te creas lo que digan esos gorilas de
paso
te la meten y te la sacan y no les gusta
acabar

Tan aburrido y tan divertido, es mi país el
de los pervertidos

Que será de ti cuando levantes con la casa
en orden, con la casa en orden

No te creas si tu chica pronuncia “amor
de mi vida”

la bazofia es más rica, nena de lo que
pensás

y si el gallo montado en su Chrjster te
provoca arcadas

solo dale la espalda, su palo acá no vale
mas

no te creas que Ricardo tercero era tan
perverso

hoy abunda la mugre dentro de la
humanidad

no te creas lo que dice del gran “Criti
rock Dintox”

sabe tanto pero tanto jaja, tanto de rock.

“Los invisibles” – Sed – Callejeros - 2001

Tener que seguir,
tener que alimentar,
sin correr a chetearla,
siguen dando vueltas y poniendo,
y nunca sacan sortija.

Con frío, pero abrazados,
inoxidable oración,
aunque sin escuela y sin muelas
los dejaron hoy.
Luchando sin atajos
los invisibles,
agitan rocanroles irresistibles.
Piden que sus críos se salven,
y no piden más.

Sin interrumpir, sin cortar una cabeza,
aunque por la calle
huela a muerte de la más
salvaje, (y más también).

Con frío, pero abrazados,
inoxidable oración,

aunque sin escuela y sin muelas
los dejaron hoy.
Luchando sin atajos
los invisibles,
agitan rocanroles irresistibles.
Piden que sus críos se salven,
y no piden más.

“Delfines” – Turfshow – Turf - 2001

Arte, paz, justicia y amor..

el águila que audaz se eleva

no entiende lo que le pasó.

Estaba tan alta en el cielo

y miren como terminó.

Llegan los delfines,

vienen hacia acá,

vienen nadando hacia aquí.

El águila que ahora es bandera,

ya no tiene el mismo color.

Estaba tan alta en el cielo,

y miren como terminó.

Llegan los delfines

vienen hacia acá,

vienen nadando hacia aquí.

Mírenlos que buenos son

vienen hacia donde estoy,

vienen nadando hacia acá

y a la vez me llevan

hacia donde queda la verdad.

Playlist online

Teniendo en cuenta el contexto actual de la música, en el que se han modificado los modos de reproducción y los cassettes y cd's son elementos casi obsoletos, consideré necesario la creación de una lista de reproducción.

Esta fue plasmada en la plataforma digital Spotify, que permite la reproducción y carga de música. En total, son 42 minutos de música y se compone por las 12 líricas que conforman este TIF.

El nombre es “Hacia el estallido” y fue creada por mi usuario personal: mbarroso1995.

El enlace para reproducirla es el siguiente:

https://open.spotify.com/user/mbarroso1995/playlist/7sDR2wtmTKTGiO63nIqvc8?si=cG_yyTqwR6uxxRV0pUd2yw

