

Gabriel Correa

El rock argentino como generador de espacios de resistencia

GABRIEL CORREA

Músico y docente. Desde 1994 se desempeña como responsable de las cátedras de Piano I y IV en la carrera de Producción Musical de la Universidad Nacional de San Luis. Ha participado como instrumentista, arreglador y compositor en numerosos proyectos artísticos vinculados con la música popular. Actualmente forma parte del quinteto de jazz Bar 55 y es tecladista del grupo de David Lebón.

corsay2@yahoo.com.ar

En el presente escrito exploramos aspectos de la historia del rock argentino rastreando características que nos permitan señalar algunas ideas en relación con la conformación de determinadas producciones artísticas como "espacios de resistencia".

En este caso, definiremos la idea de "espacio de resistencia" como aquellas producciones del rock argentino que proporcionan algún tipo de respuesta o vía de canalización a las presiones que ejerce el hábitat local en lo cotidiano. Esas posibles vías de canalización serían -desde nuestra perspectiva- la posibilidad de recuperar la voluntad de búsqueda de posibles salidas a determinadas realidades acuciantes.

Ese pensar creativo que proporciona una expresión -en este caso musical creemos que contribuye a la postulación de una identidad que forma parte de nuestra historia latinoamericana, intentando la cristalización de un "nosotros" que busca afirmarse como sujeto de transformación de necesidades planteadas en un contexto determinado.

En el presente trabajo centraremos nuestra mirada sobre algunos aspectos del rock producido por músicos argentinos e intentaremos insertados en un tema que gira alrededor de una megaproblema de nuestro interés: el de la identidad en las producciones artísticas.

Nos encontraremos indefectiblemente con escollos tales como quién hace la definición de "lo nuestro", qué se quiere expresar cuando se habla de "lo propio" o de "lo ajeno", y para quién algo es "suyo" o "de otros".

Estos interrogantes conforman una importante serie de disparadores que van más allá del análisis técnico de una partitura musical. En tal sentido, vamos a entender la música no sólo como descripción del producto de la objetivación de un músico sino también en su capacidad significativa, su recepción, su socialización, es decir en cuanto al sentido que adquiere la música por el uso particular que toma (o no) en la cultura, en la sociedad.

Al ser nuestra intención reflexionar sobre el rock nacional, una de las primeras cuestiones que vamos a abordar está dentro del ámbito de los procesos de apropiación, sincretismo, fusión o mestizajes culturales. Concretamente, vamos a centrarnos en la pregunta: ¿qué

significa -desde nuestro posicionamiento- la expresión "música nacional"?

¿Qué es "lo nuestro"?

Pensamos que en un artista la idea de afirmar una identidad generalmente está articulada con la necesidad de explorar el pasado y reconocer una raíz. En esa búsqueda original, el pasado se reconstruye desde una perspectiva parcial: la conciencia del artista que busca entre las múltiples huellas dejadas y su voluntad de afirmarse en lo que él reconoce como los anhelos de la comunidad a la que pertenece.

Hay algo que parecería ser común en aquellos que bucean el tema de la identidad, y que podemos esbozar, de modo nada preciso por cierto, como una actitud. ¿Qué actitudes comunes hay en quienes quieren comunicar una idea que exprese una afirmación como latinoamericano, argentino, nuestro?

En los músicos, más allá de adscribir a tal o cual género musical, el factor común inspirador en quienes se han ocupado del tema de la identidad está íntimamente ligado a la reflexión de nuestros filósofos. En tal sentido, es posible advertir por lo menos dos realidades que transitan nuestra historia y que son tanto sustento del pensamiento filosófico latinoamericano como inspiración de nuestros artistas:

1) La búsqueda de respuestas que abriguen la defensa de una vida digna.

2) La ineludible recuperación de la humanidad de nuestras culturas y de las personas que las producen.

Tras esa vocación liberadora de autorreconocimiento y autoafirmación de nuestros pueblos, se han construido movimientos sociales, formas de pensar y sistemas de vida que son el sustento de nuestra historia. Una historia construida en cada postulación de una identidad o en cada intento de cristalización de un "nosotros" que busca afirmarse como sujeto de transformación de las necesidades planteadas más arriba.

Es por ello que pensamos que lo que nutre el pensar creativo de Latinoamérica obviamente puede estar reflejado en una revolución, pero también puede estar implícito en un texto sencillo, un discurso, una poesía, una canción.

Ya nuestros historiadores han dado cuenta de ello y nos han corroborado que en la historia de los pueblos de Latinoamérica el

problema de reconocer el nosotros que afirma una identidad es muy complejo. [Roig, 1981: 41]. Porque la necesidad de una historia propia muchas veces ha llevado a caer en la desesperación, y con ella a desvirtuar la idea de un discurso liberador, de transformación, creativa.

Esa urgencia por tener una memoria nuestra corre un riesgo delicado y es el de caer en un tipo de discurso que no asuma su parcialidad y por lo tanto que no reconozca su diversidad. Para ese tipo de discurso hablar de rock argentino es casi como una afrenta a nuestra tradición y se lo suele desacreditar endilgándole que no tiene nada que ver con nuestra herencia.

Hablar de una herencia nuestra puede ser confuso si se considera tal herencia como un elemento cultural aislado y estático al cual hay que remitirse como único referente identificador de lo nuestro.

La problemática de la herencia nuestra es tratada desde el pensamiento filosófico dentro de lo que se ha dado en llamar el legado, la herencia cultural o la tradición. En todos los casos se parte de ciertos elementos culturales a los que se considera como propios, de tal manera que sirvan de apoyo para afirmar una determinada identidad. [Roig, 1981: 46].

Con el afán de definir un nosotros, muchos intelectuales le han dado un uso ideológico al legado, entendiéndolo a la cultura de manera ambigua o solamente como un conjunto de rasgos concretos que se conservan inalterables en el tiempo.

Esta forma de entender la cultura es parte de uno de los paradigmas políticos de la acción cultural y se presenta bajo las posturas más extremas del tradicionalismo, costumbrismo, telurismo o tradicionalismo patrimonialista. Por lo general, tales posturas coinciden en la idea de encontrar la identidad en algún origen profundo o espiritual de nuestro ser, en la tierra, en la sangre o en virtudes del pasado.

En esa línea, la identidad latinoamericana es definida como "un conjunto de individuos unidos por lazos naturales, como el espacio geográfico, la lengua, la raza, y/o unidos por lazos espirituales: como la religión, el amor a la tierra, a las costumbres". [Canclini, 1987: 31]. Esto es, sin tener en cuenta las diferencias entre los miembros de una sociedad.

Para Néstor García Canclini, en este tipo de tendencia el tradicionalismo ha servido

como soporte ideológico para que los sectores hegemónicos constituyan un espacio de neutralidad en el que se diluyan las contradicciones sociales y las diferentes clases puedan encontrarse representadas en la cultura nacional.

En este caso, el patrimonio folclórico es concebido como archivo osificado y apolítico. Este folclore se constituye a veces en torno a un paquete de esencias prehispánicas, otras mezclando características indígenas con algunas formadas en la época colonial o en las gestas de la Independencia.

La fuerte necesidad de distinguir nuestra personalidad nacional de lo foráneo o lo imperialista hizo que en muchos casos las ideologías que se apoyaron en la tradición lo hicieran entendiéndola como algo desprendido de los procesos sociales que la engendraron y la siguen transformando. En estos casos, generalmente se concibe a la música folclórica -o lo folclórico en general- como un conjunto prioritario y reducido de paisajismos culturales separados de la historia, donde se resalta sólo la descripción de lo gauchesco, el amor al campo y las costumbres rurales.

Los tradicionalistas suelen justificar esta postura con el argumento de que, ante los embates imperialistas, hay un "empalidecimiento de la cultura nuestra" y es necesario que "el espíritu nacional mantenga su identidad, su propio color". [Galasso, 1992: 131].

Obviamente, no negamos que la erosión causada por la influencia permanente del relato hegemónico es real, y también es real el debilitamiento que eso causa en nuestras posibilidades de realización. Pero infinidad de veces, por tener la imperiosa necesidad de preservar un color propio, nos ponemos ciegos frente a la dinámica de la cotidianidad, y esto es aprovechado por aquellas ideologías que operan a favor de la deshistorización de nosotros mismos como consecuencia de una interpretación simplista del proceso de transmisión y recepción de la cultura en general.

La tradición puede ser utilizada como herramienta opresora, pero también esa tradición o esa herencia puede funcionar como verdadera salida a perspectivas liberadoras. En este último caso, aspiramos a que, en la realidad cotidiana, ese legado sirva como apertura a las posibilidades de realización de la gente común. Como dice Arturo Roig, se trata de dar al legado el justo valor

dentro de la determinación del nosotros que se postula, para que sea un nosotros legítimo y no expresión de un discurso ideológico. [Roig, 1981: 46].

La problemática de lo nuestro está indefectiblemente articulada con la dimensión con que se conciba el concepto de cultura. Arturo Roig nos habla de cultura, en su sentido más amplio, como el medio a través del cual una sociedad se autorreconoce e inclusive subsiste, y esto se da en dicha sociedad a través de una transmisión y recepción de bienes, de valores, de sistemas de vida, todos los cuales integran su cultura. [Roig, 1981: 51].

Cultura tiene que ver con participar y participar significa algo más que compartir un determinado acervo simbólico; significa una relación específica y cotidiana con la comunidad y sus procesos de transformación.

Con este marco teórico, vamos a trabajar sobre algunos grupos y solistas de rock argentinos que tienen un impacto inusual en determinado tipo de público. Esa participación tan activa entre músicos y público se exagera en determinadas circunstancias histórico-sociales y provoca lo que llamaremos "espacio de resistencia".

Definiremos 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. Hablamos de resistencia a un poder desmedido que busca normalizar, disciplinar y hasta anular al otro. Ese poder que busca inhibir puede estar representado en una persona, una institución o un sistema de relaciones.

Las posibles vías de canalización que ofrece ese espacio de resistencia serían -desde nuestra perspectiva- la posibilidad de recuperar la voluntad de búsqueda de alguna salida a las realidades acuciantes, o a veces simplemente inundarse por algunos minutos en la satisfacción de escuchar a alguien que dice lo que a veces no sabemos o no podemos decir.

Creemos que cuando una canción se convierte en espacio de resistencia está de alguna manera reflejando pulsiones del legado, identificándose frente a lo otro que no quiere ser, y posiblemente intentando cristalizar un nosotros como sujeto de transformación de un mundo que en ciertas circunstancias se podría presentar como desfavorable para las realizaciones de aquellos involucrados.

El soporte ideológico del naciente rock argentino

Antes que nada, aclaremos que los inicios del rock argentino definitivamente estuvieron acotados a producciones que daban a luz en compañías grabadoras de Capital Federal.

En los últimos años de la década del '60, músicos porteños y rosarinos que adscribían al rock comenzaban a sacar a la luz producciones discográficas que estaban impregnadas de una estética que era el reflejo de un paradigma de pensamiento que se hizo definitivamente explícito en todo el mundo a principios de 1960. Y si nos dieran la posibilidad de definirlo en una sola palabra, diríamos "exploración".

Las obras surgían de un *background* ideológico que podría ilustrarse con premisas tales como: "Las cosas no son lo que son sino lo que alcanzamos a percibir de ellas, y sólo podemos observar una de las innumerables perspectivas con las que podría observarse la misma cosa. No podemos, entonces, arrogarnos la posesión de la verdad sobre algo, ya que sólo tenemos algunas perspectivas". Esta mirada suponía una decisión de vida: tener una actitud de exploración constante de todo lo que nos rodea.

Ese paradigma ya se había posado en el arte años antes y quizás quienes lo explicitaron frontalmente fueron los autodenominados hacedores de la generación beat. En tal sentido, los autoproclamados "beatniks" configuraron un nuevo límite cultural que abarcaba desde el jazz de fines de los '40 hasta los principios del arte pop, influyendo en el discurso y los temas de las nuevas generaciones de escritores. Optaron por una actitud despojada de las falsas moralidades, que mostrara al hombre tal cual es, definido por la sinceridad del discurso.¹

Estos ideales fueron determinantes en los músicos de rock de todo el mundo. Ya desde mediados de 1960 se alcanza a percibir que el músico de rock and roll tiene nuevas pretensiones expresivas: vehiculizar sus ideales de búsqueda incluso prescindiendo de la cualidad otrora principal de esta música, que era el baile y el entretenimiento.

Los músicos de rock and roll empiezan a inquietarse cada vez más. Sus búsquedas empiezan a ser más pretenciosas: "elevar el género a la categoría de arte". Inundados por aquel afán exploratorio, eran permeables a toda expresión musical que les llamara la atención. Con ductilidad para el collage,

surge la necesidad de colorearse y hasta mestizarse con otros géneros musicales en pro de ese status artístico. Viéndolo a la distancia, caemos en la cuenta de que en los comienzos de 1970 el rock and roll plasma su primer cisma. De ahí en adelante se hablará de rock, a secas.

Una teoría, con tintes de leyenda-homenaje, a la que adscriben la mayoría de los músicos de épocas posteriores, sostiene que la etapa de metamorfosis sonora del rock and roll comienza a gestarse alrededor de todo lo que generó The Beatles, fundamentalmente a partir del disco *Sgt. Pepper Lonely Hearts*. Señalando, además, como uno de los principales catalizadores del cambio que empieza a operar en la lírica rockera a las retroalimentaciones creativas que surgieron de los encuentros de Lennon con la lírica de Bob Dylan. Lo interesante es observar cómo la idea de *rock* mensaje/búsqueda empieza a desplazar a la idea de rock & roll=baile/entretenimiento.

En Buenos Aires, a principios de la década de los '70, Luis Alberto Spinetta redactó un manifiesto cuyo primer párrafo nos da pistas de algunas de las urgencias artísticas de aquella época: "Son tantos los matices que comprenden la actitud creativa de la música local -entendiendo que en esa actitud existe un compromiso con el momento cósmico humano-, son tantos los pasos que sucesivamente deforman los proyectos, incluso los más elementales, como ser: mostrar una música, reunir mentes libres en un recital, producir en suma algún sonido entre la maraña complaciente y sobremuda que: EL QUE RECIBE DEBE COMPRENDER DEFINITIVAMENTE QUE LOS PROYECTOS EN MATERIA DE ROCK ARGENTINO NACEN DE UN INSTINTO. (...) El rock es instinto de vivir y en ese descaro y en ese compromiso: si se habla de muerte se habla de muerte, si se habla de vivir, VIDA. [Grinberg, 1993: 149].

El grupo Manal, sobre bases de Rhythm & Blues, proclama un deber ser a través de letras como:

*"No hay que tener un auto
ni relojes de medio millón cuatro
empleos bien pagados
ser un astro de televisión.
No, no, no pibe
Para que alguien te pueda amar
Porque así sólo tendrás
Un negocio más.
"No debes cambiar tu origen*

*ni mentir sobre tu identidad
es muy triste negar de dónde vienes
lo importante es adónde vas.
No, no, no pibe
No lo hagas que eso está mal
Si tu madre te escuchara
Moriría de llorar"*

[Manal, Estrofas 1 y 2 de No pibe, Javier Martínez, 1970,
Manal. Argentina, M&M, TK (34) 16209, 1994].

Si bien durante estos primeros años de la década del '70 el corpus de música rock producida por músicos argentinos -mayoritariamente porteños y rosarinos- aún permanecía lejos de la masividad, ya empezaban a detectarse síntomas de una apropiación -por parte del incipiente público- que rayaba con el fanatismo. En general, no era un tipo de público que va a ver un espectáculo esporádicamente sino que generalmente eran jóvenes que asumían el compromiso de ser seguidores.

Especulamos que estos seguidores incondicionales pertenecían a sectores juveniles, más cercanos a la clase media, por lo general jóvenes estudiantes o *ex estudiantes* que -aún sin resolver de qué manera insertarse en un sistema que habían empezado a repudiar todavía trabajaban de "hijos". Pero -a su vez sienten que el mundo que les ofrecen sus padres, más allá de la contención afectiva y económica, los asfixia culturalmente. En líneas generales no se sienten representados en ninguna de las posiciones asumidas por los adultos.

Estos síntomas -que pueden ser comunes a cualquier activo adolescente en distintos lugares del mundo- es posible que en la Argentina de principios de los '70 se hayan canalizado -muy a grandes rasgos- de dos maneras: un amplio sector juvenil buscaba respuestas en la militancia política, en espacios de discusión donde más allá de adherir a la carta orgánica de talo cual partido político, fundamentalmente se había centrado en idealizar la figura del exiliado general Perón como si se tratara de una especie de Che Guevara que se prepara para retomar el poder y plasmar los cambios que -a sus ojos hacían falta. Por otro lado, otra franja más pequeña de jóvenes, que no veían en la política nada que no fuera una expresión más de un mundo que no querían vivir, canalizaba sus expectativas a través de recreaciones del imaginario "beatnik", en espacios más bien marginales. Y, en líneas generales, las

producciones de los músicos de rock tenían grandes dosis de este último imaginario.

Podemos hablar entonces. de que gran parte de la producción de músicos argentinos de rock, que se expresa en discos, recitales, publicaciones alternativas y esporádicos programas radiales, se convierte en un espacio que -si bien todavía no lo llamaríamos de resistencia- está ejerciendo una contención fuera de lo común, que puede visualizarse a través del compromiso de sus seguidores que empiezan a funcionar en la periferia como pequeños grupos militantes en pro de una serie de ideales específicos.

La conformación de un primer espacio de resistencia

Tras el Cordobazo, en 1969, el poder del dictador general Juan Carlos Onganía se había diezmado. El Ejército, manejado por Alejandro Agustín Lanusse, dispuso su derrocamiento y nombró presidente al ex general Roberto Marcelo Levingston. Eran tiempos de censura, prepotencia, clausuras, incomprensiones y aumentará la represión en todos los órdenes. No es difícil imaginar los permanentes atropellos a las libertades individuales que sufrían los ciudadanos comunes y especialmente quienes tenían cierta incontinencia expresiva, como es el caso de los militantes políticos, los artistas, escritores, poetas y los nuevos músicos de rock.

Las grandes compañías discográficas como Music Hall, RCA, CBS y Phonogram -que ya habían puesto sus ojos en el incipiente pero cada vez más popular rock vernáculo- solamente van a poder grabar canciones que estén autorizadas por el recientemente conformado "Comité Federal de Radiodifusión". Estas prácticas van a ser moneda corriente durante los próximos años.

Es decir que las expresiones del rock en Argentina, que hasta ese momento tenían prácticamente la misma sintomatología que las expresiones juveniles de distintos lugares del mundo, van a encontrarse con problemáticas del contexto histórico-socio-cultural que indefectiblemente terminarán tiñendo esas expresiones con particularidades bien específicas. A partir de ese momento, muchos músicos de rock, autores y compositores, intentarán decir lo que tengan para decir tratando de sortear -lo más creativamente posible- la censura.

El caso del disco *El fantasma de Canterville* es un ejemplo modelo de lo que

ocurría en aquellos tiempos. Como bien lo explica Víctor Pintos en la contratapa de la reedición hecha en CD, Gieco debió retirar algunos temas cuestionados como *La historia ésta, Canción de amor para Francisca y el Tema de los mosquitos*.²

El retorno a la senda democrática con el triunfo de la fórmula Cámpora-Solano Lima y la posterior llegada de Perón en 1973 aparecían como una posibilidad de cambio, pero la repentina muerte de Perón al año siguiente desató una debacle. Con Isabel de Perón y López Rega en el poder, se desencadenó una feroz persecución a militantes comunistas y miembros de la Juventud Peronista a través de la Triple A. Los grupos más radicales de la izquierda y Montoneros de la Juventud Peronista deciden luchar desde la clandestinidad. A su vez, Celestina Rodríguez -ministro de Economía- aplica un fuerte ajuste que termina por acentuar la carga sobre las clases más desposeídas. El clima social en general era de agitación, la violencia gana las calles y con la excusa de mitigar esa violencia -como es sabido-, el 24 de marzo de 1976 se instauró bajo el nombre de Proceso de Reorganización Nacional una nueva y sangrienta dictadura militar.

Gran cantidad de personas, entre ellas jóvenes estudiantes universitarios y militantes políticos, engrosaron las listas de desaparecidos. Sin embargo, en medio de ese clima de temor las producciones de rock van en aumento, al igual que el público asistente a los recitales, que ya aglutina tanto a estudiantes secundarios como a adultos jóvenes universitarios asalariados o desocupados, todos junto al público de la primera hora.

Pablo Vila advierte que era un público que incluso llegó a contener a viejos militantes políticos que alguna vez defenestraron al rock por extranjerizante. "Pasaba que en ese momento no tenía mucho sentido luchar por el rótulo rock, porque la lucha se desplaza hacia aquellos que cuestionan las libertades individuales, ya sea rockero o no rockero. [Vila, 1987].

Es decir que la sola concurrencia a los recitales cumplía funciones de homogeneizar o conciliar a un público que en principio aparecía como heterogéneo. Quizás esto se deba a que era uno de los pocos ámbitos donde -si bien había cierto hostigamiento policial- todavía la represión no se había encarnizado con la virulencia que lo había hecho en los militantes peronistas e intelectuales

de izquierda, a los que definitivamente se buscaba eliminar. En cambio, los recitales todavía eran encuentros medianamente inofensivos para el régimen, y eso hacía que aún se respirara un poco de humanidad y de alguna manera se mitigara la presión que podía estar ejerciendo el contexto. Entonces, no era extraño que cada vez más gente de distintos estratos buscara asistir a esos encuentros y se terminara identificando -más allá de edades y gustos musicales- con una actitud general de estar en la vereda de enfrente de los que están matando. En definitiva era una actitud de resistencia a todo lo que tenga que ver con la degradación humana y el abuso de poder.

En poco tiempo se empezó a cristalizar un repertorio de canciones que era definitivamente reflejo de un determinado contexto, de la historia local, y todo aquello que provenía de las producciones de rock fue escuchado cada vez con más atención. A la luz de este fenómeno empezaron a florecer cada vez más programas de radio y publicaciones que formaron un corpus que comenzó a funcionar -ahora sí- como espacio de resistencia a la opresión de las ideas autoritarias y a la violencia. Quizás desde ese momento el rock argentino adquiriera ese status de nacional, definitivamente una expresión con color propio.

Veamos ejemplos de esta historicidad del rock en algunas estrofas de Charly García:

"Quién sabe Alicia este país no estuvo hecho porque sí

Te vas a ir vas a salir pero te quedas, ¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí sabes el trabalenguas, trabalenguas

El asesino te asesina y es mucho para ti, se acabó ese juego que te hacía feliz".

"No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño se acabó

ya no hay morsas y tortugas

un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket, bajo la luna

Estamos en la tierra de nadie -pero es mía".

[Serú Girán, estrofas 1 y 2 de *Canción de Alicia en el país*, Charly García, 1979, *Bicicleta*, Buenos Aires, Argentina, Interdisc-Polygram Discos, 522528-2, 1994]

"El ángel vigía descubre al ladrón
le corta las manos que quita la voz.
La gente se esconde o apenas existe
se olvida del hombre, se olvida de Dios".

"Miro alrededor heridas que vienen
sospechan que van, y aquí estoy
pensando en el alma que piensa
y por pensar no es alma. Desarma y sangra".

[Serú Girán, estrofas 2 y 3 de *Desarma y sangra*, Charly García, 1979, *Bicicleta*, Buenos Aires, Argentina, Interdisc-Polygram Discos, 522528-2, 1994].

A principios de los '80, la actividad de los músicos de rock se había expandido notablemente pero aún no había ganado un lugar importante en los medios masivos de comunicación. Sin embargo, en 1982, a raíz del conflicto bélico con Inglaterra, se desató -en prácticamente todos los medios del país- un rechazo de todo aquello que tuviera algo de inglés. Los espacios radiales quedaron así a disposición de los intérpretes nacionales, que por primera vez encontraron una amplia acogida.

Si bien el caso Malvinas abrió definitivamente las puertas a las producciones de rock argentino, también provocó un nuevo cisma en el interior del movimiento de músicos. Creemos que el mejor ejemplo de esta división interna está reflejado en algunos fragmentos de una especie de manifiesto que sale publicado en la revista *Humor Registrado* en la segunda quincena de julio de 1982: "Ahora no hay excusas. Las condiciones son altamente provechosas para el surgimiento de un verdadero movimiento de música nacional contemporánea. (...) Basta de encumbrados músicos llorones que declaran en los reportajes que no se gana plata. Basta de solistas o grupos que aprovechan la bolada para grabar álbumes a medio concretar, con arreglos que pudieron haber sido mejores, letras olvidables y poca imaginación compositiva. Basta de incluir bandoneones o sikus ejecutados por novatos en un burdo intento de comprarse al público telúrico. Basta de gloriosos y archiconocidos músicos que en algún momento fueron pioneros de alguna cosa y hoy repiten su fórmula pensando que innovar es arriesgarse demasiado. Basta de grupos de rock que, luego de un fracaso, echan la culpa al manager, al sonidista, al iluminador y al cocacolerero, repar

tiendo responsabilidades inexistentes y amparándose en ellas para justificar la pobreza del material presentado. Basta de periodistas complacientes para los que todo está bien si está dentro del rock. Basta de públicos advenedizos, agresivos e intemperantes. (...) El rock, como elemento de cultura, empieza a formar parte de la sociedad. El que hoy quede afuera del compromiso de esta ronda, tanto músico como oyente, preferimos que se dedique a otra cosa. Vale más una tarjeta roja que seguir enterrando muertos. La cultura exige vivos". [Guerrero, 1995: 27-29]

Pero los músicos casi no tuvieron tiempo para madurar este manifiesto. La realidad del país mostraba giros bruscos rápidamente. La guerra ya se había perdido, y el gobierno militar anunciaba la apertura política partidaria en vistas al retorno democrático. Una nueva generación de músicos trae otros planteas: "Los '70 fueron años oscuros, llenos de guerra y dolor, los '80 deben ser opuestos, debemos dejar de estar atormentados por la muerte. (Federico Moura)". [Ghitta, 1993: 557 -572]

A partir de Malvinas hubo una incesante producción de rock en Argentina y muchos de los nuevos grupos utilizaron como canal sonoro las nuevas tendencias del rock mundial. Por un lado, las influencias del grupo inglés The Police y, por otro, todo el árbol genealógico del reggae, desde el dub al ska. Con esta nueva información en sus oídos, muchos grupos retomaron la propuesta primigenia del rock and roll: la idea de baile/entretenimiento. Y el rock entró en las discotecas resignificando viejas costumbres y con un nuevo apellido: rock popo

De alguna manera este cimbronazo obligó a ciertos reajustes en los antiguos protagonistas. De ahora en más -como está planteada la nueva escena del rock nacional-, los músicos tienen que convivir en un mismo campo pero con distintos intereses. Esta nueva bisagra va a ir desdibujando poco a poco aquella actitud de comunión ideológica que, en los años más oscuros del proceso militar, había hecho funcionar a producciones de las primeras generaciones del rock argentino como espacio de resistencia.

"El mundo ya no está preguntándose tanto adónde vaya quién soy, y estos chicos no tuvieron acceso a nada que los ubicara en cierto autocuestionamiento o en cuestionar a la sociedad. Todo eso nos pasó a nosotros,

nosotros dijimos no a un montón de cosas, y también muchas cosas cambiaron gracias a nuestro no. No creo que hayamos fracasado para nada, y tanto me gusta esa idea como también me gusta la música de los pibes de hoy. Me parece que se divierten (risas). No los veo muy tristes... ¿Si me parece positivo que nadie se pregunte nada?.. No, pero tampoco es positivo endilgar los cuestionamientos propios a quien no los necesita. Ni pretender que un chico de 14 años se pregunte cosas que fueron mis expectativas, y juzgar después a ese chico por mis parámetros. Así tampoco me gusta ver a un tipo de 45 años dando su visión del mundo en el cual yo estoy excluido o donde yo soy su enemigo. No es bueno repetir esa historia. (Charly García, mayo de 1985)". [Guerrero, 1995: 121].

La disolución del primer espacio de resistencia

Al afirmar que Malvinas funcionó como una bisagra en la historia del rock argentino, lo hacemos pensando en que se resquebraja la idea militante y aparece otra característica en el perfil de los músicos de rock, que podríamos llamar 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.

Arbitrariamente le estamos endilgando a la categoría mediático un tinte más superficial y efímero que a la de militante, y podríamos imaginar que un rockero con años de militancia puede a su vez ser mediático o que un grupo de rock que nace en esta nueva etapa más mediática tenga una actitud de compromiso tal con su obra, que nos resuene como algo muy lejos de ser superficial y efímero. La cuestión es observar que en esta nueva etapa un músico de rock, o un grupo, convivía en su cabeza con estas dos categorías y podía darle más peso a una que a otra, e incluso radicalizarse en una sola posición.

Creemos que durante la década del '70 todo el rock argentino era militante, ya que prácticamente no existía en los medios. No había posibilidad de ser mediático. Pero desde 1983, y al entrar a jugar con las leyes del mercado, hay un factor que desequilibra aquella imagen homogénea que tenía el rock pre-Malvinas. De tal manera que muchas veces orientado por la intencionalidad de las

discográficas de capturar públicos, el rock argentino empieza a generar producciones con distintos tipos de objetivos. Entre esos objetivos, la idea de saborear unos minutos de fama empezaban a seducir cada vez más.

Durante unos años las distintas propuestas estarán ocupadas -entonces- en atender a los nuevos mecanismos de producción, que debían ser tenidos en cuenta para aprovechar de la mejor manera posible esta triunfal entrada al mercado discográfico. Desde preocuparse por sacar el disco con por lo menos un videoclip hasta buscar buenos sponsors y asesores de vestuario e imagen. Todo un nuevo repertorio de prácticas debió ser aprendido rápidamente para mantenerse en el nuevo mercado.

En ese panorama, las compañías -desveladas por el fervor popular que despertaba el rock nacional- apostaron más de una vez por fabricar un éxito. En ese afán, muchos grupos (nuevos y viejos) se vieron envueltos y urgidos en componer temas que dejen más satisfecho al productor artístico de la compañía que a sus propios intereses expresivos. Y así hubo grupos que antes de haber experimentado un tiempo en el circuito de recitales y haber probado su material con distintos tipos de público, tuvieron la oportunidad de firmar un contrato por 2 o 3 discos con alguna compañía discográfica grande. Eso trajo como consecuencia que numerosos grupos nuevos tuvieran una vida muy efímera, ya que terminaban enredados entre el primer y segundo disco porque la discográfica -al no ver buenos resultados de venta- les sacaba todo el aparato publicitario y de producción.

En tal sentido, muchos de los viejos músicos militantes se cuestionaban cómo establecer algún tipo de contraste entre las distintas propuestas que el mercado estaba ofreciendo como rock nacional, ya que muchas de ellas aparecían a sus ojos como sustitutos desleídos de un rock nacional que había costado grandes esfuerzos llegar a plasmar. Se alcanzaba a percibir que, tácitamente, el objetivo del músico militante se centraba en cómo hacer notar al nuevo gran público que lo que están queriendo expresar sus propuestas de alguna manera sobrepasa la sola idea de querer ser famoso.

Se empezaba a advertir que en el interior de la comunidad rockera había problemáticas que se traducían en verdaderas luchas por mostrar autenticidad. Una autenticidad que

los militantes o históricos tratan de establecer como un plus de legitimidad que los diferenciaría de los mediáticos.

Al preguntamos qué es lo que establece que algo sea más auténtico en el imaginario de un músico de rock, advertimos que -en primer plano- ese plus de legitimidad está dado por la actitud de poner los ojos compositivos en aquello que está ejerciendo opresión en el contexto donde viven, en ubicarse enfrente de algo o alguien que para ellos está manipulando determinado tipo de poder y disciplinamiento. Esta actitud puede tener distintas gradaciones y si observáramos sus formas más radicales, veríamos que son músicos que buscan reubicarse en el espacio rockero resignificando los sitios *under*, los escenarios marginales, practicando la autogestión y mostrando reticencia a las imposiciones de las compañías discográficas. Tales renovadas características militantes van a estar presentes en una nueva camada de músicos que paradójicamente va a tomar distancia de los -a esta altura- clásicos militantes del '70.

La gestación de un nuevo espacio de resistencia

Tanto Sumo como Los Redonditos de Ricota representaron en aquel momento la ruptura con todo lo que podía aparecer como superficial en el rock de las nuevas épocas. Hoy, a la distancia, podemos reconocer que la aparición de ambos grupos en la escena rockera argentina significó una nueva bisagra.

Luca Prodan murió al poco tiempo, en 1987, Y si bien no acumuló una gran producción, se convirtió en una especie de símbolo de la transgresión. Quizás la siguiente frase represente la actitud que tuvo con Sumo en sus presentaciones: "Queremos ver un mar de cabezas bullendo y no un mar de cuerpos moviéndose. (Luca Prodan)". [Ghitta, 1993: 557-572].

El caso de Los Redonditos de Ricota es mucho más palpable, por haber acumulado una gran producción al margen de los mecanismos de manipulación de las grandes compañías disqueras y hoy en día tener más de 40.000 seguidores.

En las páginas siguientes intentaremos ilustrar, a través de un repaso por la discografía del grupo, lo que pensamos como la gestación de un nuevo espacio de resistencia. No de las mismas presiones que en la década del '70 sino que podríamos hablar de una

resistencia a todo el conjunto de desplazamientos y opresiones que genera la globalización en un país latinoamericano.

La intención testimonial de Los Redonditos de Ricota se manifiesta básicamente en la actitud del grupo y en las letras. La lírica se basa en juegos sonoros, semánticos, rítmicos, y si bien no hay un significado perfecto o acabado en cada letra, podríamos hacer una lectura entre líneas, para desprender el significado que se oculta detrás. A partir, entonces, de la bibliografía específica sobre la obra de Los Redonditos de Ricota (Bruno, Guichet, Piñeiro, Pak: 1999, Gobello: 1999, Boimvaser: 2000), rescataremos algunas ideas axiales para la confección de una radiografía de los intereses ideológicos de Los Redonditos de Ricota.

El primer trabajo discográfico del grupo se llamó *Gulp!* y vio la luz a fines de 1984. Y justamente, la idea que sobrevuela en estos textos parece ser la del rockero militante que de alguna manera se enfrenta a todo lo que tenga que ver con ese nuevo status que pudo haber adquirido el rock argentino luego de Malvinas.

*"Mi héroe es: la gran bestia pop,
que enciende en sueños, la vigilia que
antes que cuente diez: a dormir".*

[Los Redonditos de Ricota, *La Bestia Pop*, Solari/Beilinson, 1985, *Gulp!*, Argentina, Del Cielito Records, CD 50.013, 1990].

Los Redonditos de Ricota van a hacer referencia a este precio que hay que pagar por estar en el mercado y a cierta farandulización del mundo del rock. Tanto en su lírica como en la actitud frente a los medios se van a ir revelando como *outsiders* voluntarios en el marco del nuevo momento del rock nacional.

*"Nena, hay mucho olor a gato
hay mucho vino malicioso y poco vino del
mejor".*

[Los Redonditos de Ricota, *Yo no me caí del cielo*, Solari/Beilinson, 1985, *Gulp!*, Argentina, Del Cielito Records, CD 50.013, 1990].

Y Solari, líder del grupo, aclara: "Hoy en día, un porcentaje muy grande de la prédica de la historieta rockera está sustentada por una enorme estructura de producción, sobre todo técnica. Es el campeonato del rockero, toda esa historia que yo no sé hasta dónde es

inyectar un pesimismo infundado, sino fruto de la realidad objetiva, y -siendo consciente de ello- que cada uno reaccione, despierte.

En el cuarto disco: *¡Bang! ¡Bang!... Estás Liquidado*, el perfil crítico-político instaurado en el disco anterior permanece. La tapa de Rocambole está basada en el cuadro de Francisco de Gaya *Los fusilamientos del 3 de Mayo*.

*"Este mundo, esta empresa, este mundo de hoy
Que te esnifa la cabeza una y otra vez*

*Estás buscando un pequeño infierno para vos
Donde soportar el fuego.*

*Voy cumpliendo como puedo... yo trabajo acá
y te esnifo la cabeza un poquito más
y te esnifan la cabeza y nada ni nadie nos
puede parar".*

[Los Redonditos de Ricota, *Rock para los dientes*, Solari/Beilinson: 1989, *¡Bang! ¡Bang!... Estás liquidado*, Argentina, PR Discos, CD 20.041, 1999].

Da la impresión de ser una pintura más de la maquinaria nefasta, algo así como "quien no elige su muerte muere en manos del sistema". Esto guardaría continuidad con los discos anteriores, en el sentido de denunciar un hábitat malsano.

Esto también se podría ver en el tema *Nuestro amo juega al esclavo*:

*"Nuestro amo juega al esclavo de
esta tierra que es una herida que se
abre todos los días
a pura muerte, a todo gramo*

Violencia es mentir

*Si hace falta hundir la nariz en el plato Lo
vamos a hacer
Por los tipos que huelen a tigre
Tan soberbios y despiadados".*

[Los Redonditos de Ricota, *Nuestro amo juega al esclavo*, Solari/Beilinson: 1989, *¡Bang! ¡Bang!... Estás Liquidado*, Argentina, PR Discos, CD 20.041, 1999].

La frase *Violencia es mentir* fue escrita en las paredes por las bandas callejeras. Tal vez ya la realidad estaba tomando un sentido tan

urgente que obligaba a ser menos herméticos en los versos. Era la época del ocaso alfonsinista. De ahí en adelante esa frase se irá "actualizando" con cada futuro gobernante.

El quinto disco, *La mosca y la sopa*, se podría decir que es un disco explícitamente politizado y con mucha referencia a la realidad del momento: la guerra del Golfo, los atentados de grupos fundamentalistas y demás. Originalmente iba llamarse Nueva Roma, como una especie de metáfora del mundo mediatizado donde nada escapa a ningún control.

La tapa es otra ironía del artista plástico Rocambole, responsable del arte de tapa y diseño de escenario durante toda la carrera del grupo. En la tapa del disco, lo primero que resalta es un chanchito sentado a la mesa con un pescado en la boca y extendiendo el plato pidiendo más. En primer plano unos hombres están disputando una sopa con un gato; a pesar de que la sopa está incomible, porque -como lo señala el título del disco tiene una mosca.

Destacamos el tema *Fusilados por la cruz roja*, donde habría una especie de relatividad de los valores de la posmodernidad -ya que puede "*fusilarnos hasta la cruz roja*"- y de los mecanismos de control: "*...te encanará un robocop sin ley... "*

*"Hay mucho misterio en tus ojos
y mucha chispa aún en tu cerebro pero
estás hundido en tu propia herida*

*Puede fusilarte hasta la Cruz Roja en
esta vieja cultura frita...*

*... Te encanará un robocop sin ley Tu
belleza empieza a abrirse paso"*

[Los Redonditos de Ricota, *Fusilados por la cruz roja*, Solari/Beilinson: 1991, *La mosca y la sopa*, Argentina, PR Discos, CD 40.312, 2000].

En el sexto disco, *Lobo suelto, cordero atado*, los temas tratados siguen siendo básicamente los mismos: las drogas, los marginales, los medios, el rock, el amor, el sistema y demás, pero ahora gobernados por la idea de "lobo suelto cordero atado", que podría ser visto como metáfora básica de las relaciones de poder: estando el lobo suelto y el cordero atado, no hay escapatoria.

Es un disco lleno de retratos tortuosos, historias de marginales, de huidas, de amores

útil para el público y para el músico. Creo que es útil para el intermediario, y que hoy en día casi todo el sistema tiene un serio problema con los intermediarios, aquellos que lucran por administrar la vida. Es difícil que hoy nos comuniquemos de hombre a hombre, de pueblo a pueblo, si no es a través de esa administración gigantesca que hace terratenientes por aquí, corporaciones por allá, en otros lados productores. Y ellos viven esa *vidita*. (Solari, abril de 1984)". [Guerrero, 1995: 78-9].

En el segundo disco de Los Redonditos de Ricota hay una apertura hacia otras temáticas: el tejido que se forma entre la política, el mercado y los medios está mirado con cierto ojo anárquico que homenajea a las revoluciones. El nombre del disco es *Octubre*, como un mes de revoluciones. Esta idea aparece desde la tapa: una multitud de proletarios con banderas rojas y, al fondo, un edificio en llamas. Una especie de evocación a la revolución rusa de 1917.

Aquí, *Divina TV Führer* puede ser el tema señal de una de las ideas que andan circulando por la obra: el impacto de los medios sobre el sujeto, o al menos de su parte más negativa.

*"Me estoy por ahogar, me voy a pique gluglu
Me está por hundir, mi fiel fantasma
bu bu
Si no me protege el empleado mayor
que proyecta todo el tiempo
mi televisor
¡Divina TV führer, mi amor!
(donde quiera que vaya Eveready estará)"* .

[Los Redonditos de Ricota, *Divina TV Führer*, Solari/Bellinson, 1990, *Octubre*, Argentina, Del Cielito Records, CD 50.013, 1990].

Los más observadores desmenuzaron ese eslogan publicitario: "Donde quiera que vaya Eveready estará". Se puede advertir que al descomponerlo queda "ever" (siempre) y "ready" (lista). Por lo que se leería finalmente: "Donde quiere que vaya siempre lista estará" (la TV). [Bruno, Guichet, Piñeiro, Pak, 1999: 57].

Respecto de la idea de mensaje en el rock, es conveniente señalar que esa paradoja de que el cantante o el letrista enmascare el posible mensaje pero a la vez quiera decir algo proviene de aquellas ideas beatniks que

tiñeron a los músicos de rock a fines del '60, que podríamos sintetizar en pocas palabras como: "No crean todo lo que les digan. Vean con sus propios ojos, miren las actitudes de quienes les quieren dar consejos más que los consejos en sí. Si mi actitud te parece interesante, entonces descubriré mi obra, preocúpate por tus propios medios en descifrar mis ideas". Un ejemplo es el tema *Ya nadie va a escuchar tu remera*, que podría leerse como: "El sujeto debe valerse por sí mismo". O, algo más radical, sería: "No delegues nada en nadie".

*"Esto es efímero
ahora efímero
¡Cómo corre el tiempo - po!
Un último secuestro ¡No!
el de tu estado de ánimo ¡No! tu
aliento me va a proteger en este
día y en cada día.
¡Al reloj lo del reloj!
¡Y alrededor del reloj tu estado de ánimo!"*

[Los Redonditos de Ricota, *Ya nadie va a escuchar tu remera*, Solari/Bellinson, 1986, *Octubre*, Argentina, PR Discos, Wormo 1014 "c", Cassette N°9.461, 2000].

En el tercer disco, *Un baión para el ojo idiota*, encontramos que se hace más explícita la presencia del personaje de tipo marginal frente a la realidad. El mensaje (si lo hubiere) se ha politizado y un buen ejemplo es *Vencedores vencidos* (cuyo título ironiza la frase del General Lonardi en el golpe militar del '55 "ni vencedores ni vencidos").

*"En este rollo de, monos de polvo
hemos perdido el rastro, unos minutos un par
de monos más unos terrícolas vencedores
vencidos.
Buena suerte! y más que suerte! sin alarma Me
voy corriendo a ver, que escribe en mi
pared .
la tribu de mi calle, la banda de mi calle".*

[Los Redonditos de Ricota, 5a estrofa de *Vencedores vencidos*, Solari/Bellinson, 1987, *Un baión para el ojo idiota*, Argentina, PR Discos, CD 41.013, 1998].

Es posible que para Solari, en medio de tanto escepticismo y desolación, la verdad se hallara en la calle. Por algún motivo, todo lo escrito en las paredes tiene connotaciones de cosa verdadera.

A veces nos da la impresión de que hay una idea general que parece ser la de no

rotos. A veces aparece la idea del sujeto libertario reivindicando la condición de marginal, ampliamente vinculada a la idea de la huida, de la puesta a salvo del pellejo.

Podríamos interpretar algunos versos de *Yo caníbal* como la de un individuo que se asume como una presa a merced del medio y al mismo tiempo es producto agresivo generado por él.

*"Se amasan fortunas
se cagan los bolsillos
de presa seca, de oro falso de vermouth me
acaban el cerebro a mordiscos bebiendo el
jugo de mi corazón..."*

*"... Me cansé de tanto esperar
cuando el fuego crezca quiero estar allí".*

[Los Redonditos de Ricota, *Yo caníbal*, Solari/Beilinson: 1994, *Lobo suelto, cordero atado*, Argentina, PR Discos, CPR 1067, 2000].

En el séptimo disco, *Luzbelito*, así como las figuras del lobo y el cordero tenían connotaciones humanas y sociales, aquí la figura de *Luzbelito* se abre a la historia de cualquier sujeto cotidiano.

La figura de lo diabólico aparece funcionando en varios sentidos:

. Como actitud resultante del enfrentamiento al sistema (como asumiendo el papel del lobo del disco anterior)

. Como contraposición a una serie de valores morales que son utilizados por las instituciones.

. Como la figura de connotaciones negativas convencionales.

Solari, en un reportaje hecho por el diario *Página 12* del doce de agosto de 1996, dice de este disco lo siguiente:

"*Luzbelito* se encarna en esos pibes de los barrios desangelados, de esos lugares donde entre su circunstancia real y ese mundo que tienen que aprender hay un abismo, y yo creo que es doloroso ese tránsito. Sin embargo? por una característica propia de los Redondos, si uno lee bien la última canción, por ejemplo, hay un cierto optimismo, y yo creo que es el optimismo del guerrero, es el planteo de esperar lo mejor y prepararse para lo peor".

Por ejemplo, en versos del tema *Cruz diablo* hay un posicionamiento típico de Los Redonditos de Ricota: el del hombre situado en un contexto que no es apto para su felicidad.

*"Zippo va camino al infierno cagando leches
no supo repartir sus fichas a tiempo y su cielo
se ennegrece.*

*... El tipo maduró pronto
y se pudrió bien temprano
un barro que asfixia esa anguila es la salvajada
".*

De cualquier manera, aunque estén dadas así las cosas, la peor determinación sería aceptar pasivamente ese destino, y Solari apela al *Martín Fierro*:

*"Si el perro es manso come la bazofia y no dice
nada
le cuentan las costillas con un palo, a
carcajadas..."*

[Los Redonditos de Ricota, *Cruz diablo*, Solari/Beilinson: 1996, *Luzbelito*, Argentina, PR Discos, Cassette N°1.567, 2000].

La canción *Blues de la Libertad* tiene un texto claro y contundente:

*"La libertad ha visto tanto hermano
muerto
tanto amigo enloquecido que ya
no puede soportar
la pendejada de que todo siempre
igual".
es igual..."*

[Los Redonditos de Ricota, *Blues de la Libertad*. Solari/Beilinson: 1996, *Luzbelito*, Argentina, PR Discos, Cassette N°1.567, 2000].

y en el tema *Juguetes perdidos* aparece toda una declaración de principios con una fuerte veta autorreferencial. Es una especie de biografía del camino recorrido por la banda. Como si el grupo les estuviera diciendo a sus seguidores: "¡Escuchen: libertad no es una empresa fácil, para conquistada vas a tener que luchar con algo que es mucho más serio de lo que creían, y que está muy por encima de asistir a un show de los Redondos!". Esa especie de confesión de Solari se puede resumir en el siguiente fragmento:

*"Yo sé que no puedo darte más que un par de
promesas
tics de la revolución, implacable rocanrol
y un par de sienes ardientes que son todo el
tesoro
...Estás cambiando más que yo... asusta un
poco verte así*

*cuanto más alto trepa el monito, así es la vida,
el culito se le ve*

*.. Banderas en tu corazón, yo quiero verlas,
ondeando luzca el solo no banderas rojas
banderas negras de lienzo blanco en tu
corazón".*

*y sobre el final de la letra se "grita" literal-
mente:*

*"Este asunto está ahora y para siempre en tus
manos, nene
por primera vez vas a robar algo más que pura
guita".*

[Los Redonditos de Ricota, *Juguetes perdidos*,
Solari/Beilinson: 1996, *Luzbelito*, Argentina, PR Discos,
Cassette N°1.567, 2000].

En el octavo disco, *Último bondi a Finisterre*, encontramos una especie de metáfora: la humanidad es presentada como un relato de ciencia ficción. Hay una frase en la tapa del disco "...Vale la pena la leyenda del futuro..". La armada Buscapina (representada por el grupo y otros personajes) está dispuesta a enfrentar lo que nos está pudriendo el hígado, y se dirige a finisterre (Fin de la tierra), que es un espacio deseable aunque sea en el "culo" del mundo. (Recordemos que el exilio también forma parte de lo "nuestro"). El mensaje central giraría alrededor de preservar el estado de ánimo, tendiendo por todos los medios a "no aflojar", a seguir resistiendo al "viejazo", a recuperar los anhelos de una vida más digna. Rescatamos un verso del tema *Gualicho* que cierra nuestro recorrido alrededor de las ideas que de alguna manera reflejan los intereses comunicativos del grupo:

*"El Zumba se colgó
del bondi a Finisterre
rajando del 'amor' detrás de
un beso nuevo".*

[Los Redonditos de Ricota, *Gualicho*. Solari/Beilinson:
1998, *rJltimo bondi a finisterre*, Argentina, Estudios Ion,
BMG, CD 51.667].

Reflexiones finales

El rock se expresa no sólo a través de la lírica sino también a nivel escénico-sonoro. También los sonidos se van cargando significativamente y en determinado momento "dicen" sin que uno haya abierto la boca. El sonido de una guitarra distorsionada, un determinado grano de voz y, el volumen de una base de bajo y batería pueden resultar amenazantes, virulentos y provocativos en determinadas circunstancias. No podemos reproducir el sonido de cada canción en este trabajo, pero aclaremos que los fragmentos de letras no son "neutros": no es lo mismo pronunciar palabras que tararearlas o cantadas. No es poesía, donde las palabras valen por sí mismas. En las canciones las palabras "dicen" pero a la vez "suenan" a la par de los instrumentos y, al mismo tiempo, accionan todo un imaginario acumulado alrededor de la actitud e ideología del grupo que se está escuchando y de la gente que está al lado de uno y que escucha lo mismo que uno está escuchando.

Pensamos que ese "poder" de la canción no es intrínseco a ella ni tampoco es exclusivo del rock sino que es algo que se va gestando entre determinada producción expresiva y el contexto histórico-socialcultural donde se ha posado esa producción expresiva, que -ya a esa altura- podemos llamar artística. Nosotros decidimos tratar de señalarlo en el rack nacional porque pensamos que es una de las músicas que tiene un alto grado de cotidianidad, en el sentido de que no nos es extraño "leer" el rock de un lugar como quien lee un periódico con la información de las carencias sistémicas de ese contexto y sus posibles antídotos.

Creemos que todas las músicas pueden funcionar como espacios de contención para alguna persona en determinadas circunstancias, pero nos parece lícito señalar que esa contención tiene distintas gradaciones, puede ser más o menos efímera. Desde esta mirada, cuando observamos que se ha ido acumulado un corpus de obras en algunos grupos y solistas de rock de Argentina que tienen un impacto inusual por su grado de perdurabilidad en la sintonía con determinado tipo de público, exageramos esa idea de contención llamándola espacio de resistencia. Pensamos que en esa participación tan activa con el contexto es donde el rock producido por músicos argentinos se argentiniza definitiva

mente, y lo llamamos sin pruritos rock nacional.

La universalidad que innegablemente tiene el rock empieza a diluirse cuando -llegado un punto de la carrera de determinado grupo o solista- se absorben de una manera tan contundente las circunstancias del contexto, y -prácticamente- termina siendo el público receptor con su alto grado de participación quien dinamiza y redirecciona a cada momento la obra de tales artistas. Pensamos que dadas esas circunstancias, es posible establecer gradaciones, contrastes o diferencias respecto de la identidad de un determinado tipo de música.

Todavía no nos cierra la idea de que todas las producciones que se enrolan en el mercado discográfico como rock nacional tendrían tal status. Hay algo diferente en la obra que ha funcionado en algún momento como articulador de los dos espacios de resistencia que hemos señalado. Y lo que alcanzamos a percibir de diferente radica principalmente en que es obra con rasgos muy marcados de anhelos, luchas, esperanzas y posicionamientos que surgen de una participación muy fluida con un contexto específico. Y al interior de la comunidad de músicos de rock eso se percibe y los mismos músicos les otorgan a esas canciones una argentinidad que a muchos otros tantos temas no les otorgan. Eso se ha trasladado a sectores de la recepción, dándole una perdurabilidad a ese corpus de obras que en mucha gente funciona como un artefacto importante en la construcción de su identidad. Consideran a esas canciones "suyas".

Por eso, al advertir que mucho del rock hecho por argentinos está atravesado por actitudes que traslucen aquella voluntad de búsqueda de respuestas que abriguen la defensa de una vida digna, y atravesado de intentos de afirmación como sujeto de transformación de problemáticas específicas de un lugar determinado, encontramos pertinente señalar tal fenómeno como otra parte más de un "nosotros" tan legítimo como tantos "nosotros" que han ido formando el hojaldre de nuestra identidad. Negarlo sería -quizás una nueva forma más de deshistorizarnos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adell Pitarch, Joan Elies (1995), "La ficción del original" en *Documentos de Trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo*, N°83, Valencia, España.
- Adell Pitarch, Joan Elies (1997), "La música popular y la construcción de sentido", en jeap@fil.urv.es.
- Boimvaser, Jorge (2000), *A brillar, mi amor*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Bruno, Guichet, Piñeiro, Pak (1999), *Mi Banda Dinamita*. Buenos Aires, Nifex SA
- Castrillón, Ernesto (1993), "El rock nacional", en *Diario La Nación. Colección Historia del Rock*, Buenos Aires, Fascículo 20.
- Frith, Simon (1980), *Sociología del Rock*. Madrid, Júcar.
- Fernández Bittar, Marcelo (1997), *Historia del Rock en la Argentina*. Buenos Aires, Distal.
- Galasso, Norberto (1992), *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Argentina, Colihue.
- García Canclini, Néstor/Bonfil, Guillermo/Brunner, José Joaquín/Franco, Jean/Landi Oscar/Miceli, Sergio (1987), *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
- Ghitta, Víctor Hugo (1993), "El rock nacional" en *Diario La Nación. Colección Historia del Rock*, Buenos Aires, Fascículo 46.
- Guerrero, Gloria (1995), *La historia del palo, Diario del Rock Argentino 1981- 1994*. Buenos Aires, De la Urraca.
- Grinberg, Miguel (1984), *La generación de la paz*. Buenos Aires, Galerna
- Lermoud, García, Carmona, Diez, Fernández Bittar, Kleiman, Marchi, Padovani (1996), (1996), *Enciclopedia Rock Nacional 30 años*. Buenos Aires, Mordisco.
- Pintos, Víctor (1993), *Tanguito, la verdadera historia*. Buenos Aires, Planeta.
- Roig, Arturo Andrés (1981), *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Roig, Arturo Andrés y Equipo de Historia de las Ideas del CRICYT (1995), *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en nuestra América*. Argentina, Fundación Universidad de San Juan.
- Ruiz, Hugo Mario (1993), "El rock nacional" en *Diario La Nación. Colección Historia del Rock*, Buenos Aires, Fascículo 41.
- Vila, Pablo (1987), "¿Rock Nacional o música de fusión?", en *Punto de Vista*, N°30.

PÁGINAS WEB

- <http://www.publiapis.com.ar>
- http://members.xoom.com/_XMCM/ferdsc/noticias.htm
- http://members.xoom.com/_XMCM/ferdsella_banda.htm
- http://members.xoom.com/_XMCM/ferdscllas_bandas.htm

DISCOGRAFÍA

La discografía de todos los músicos o grupos que por lo menos grabaron un disco en compañías discográficas de distribución nacional está detallada en la *Enciclopedia Rock Nacional 30 años*, mencionada en la bibliografía.

AUDIOVISUALES

- Lermoud, García, Carmona, Diez, Fernández Bittar, Kleiman, Marchi, Padovani (1996), *Videos Rock Nacional 30 años Vol. 1, 2 y 3*. Buenos Aires, Mordisco.

NOTAS

1 Esta celebración del "individuo" rechaza las posturas políticas por considerarlas opresivas y reacciona contra la cristalización de las ideas sistémicas. Apostando al juego de la espontaneidad como forma de vida y al intento de obtener una respuesta libre de prejuicios sociales. la proclama de William Burroughs, Allen Ginsberg y Jack Kerouac demuestra que es

posible encontrar otros caminos que se aparten del oficial cuando el ser decide imponerse sus propias reglas. [Videla, Mauricio (2001), "Letanía Beat". en Diario Los Andes, suplemento Cultura, 2-3, Domingo 29 de abril de 2001].

2 "A pesar de estas difíciles circunstancias en que apareció, *B fantasma de Canterville* queda como un claro testimonio de aquellos días. Aunque era noche cerrada. Gieco canta en homenaje a Víctor Jara, el folclorista chileno asesinado por la dictadura pinochetista poco después del golpe de 1973 ("allá donde todo aquel setiembre no alcanzó para llevarse la tempestad. allá donde mil poesías gritaron cuando le cortaron al poeta las manos, ay, ay, ay si hasta el cóndor lloró"), y no calla lo que pasa: "juega y juega, torturando, esta historia macabra que nunca termina". Y finalmente, en una zamba deja fotografiada la situación: "El silencio no es una palabra escrita sobre una pared. Es una canción solitaria por el viento... Mientras tanto, bailaba y bailaba la ilusión de que mañana todo fuese mejor". [Pintos: Contratapa de *El fantasma de Canterville*, Argentina, MH, 246579, 1990-1990].