

Libro de viajes y extravíos

Un recorrido
por el Rock Argentino
(1965-1985)

Claudio F. Diaz



NARVAJA EDITOR

De todas las imágenes que conforman lo que se puede llamar el universo de sentido del rock, ninguna resulta tan paradigmática como la del viaje. El viaje es búsqueda espiritual, experiencia psicodélica o estética, recorrido iniciático. Pero por otro lado el viaje es huida, evasión de una realidad percibida como insoportable, itinerario utópico o movimiento continuo del mero sobreviviente. La imagen del viaje permite pensar también, el proceso de la propia investigación, el conjunto de caminos (truncos muchos de ellos), de atajos y merodeos, que constituyeron el acercamiento teórico al rock como objeto de estudio. Este libro es el resultado de esas búsquedas. De allí su mirada plural que permite un acercamiento al rock argentino como práctica social, como campo discursivo atravesado por conflictos estéticos, éticos, ideológicos y políticos, como fenómeno musical anclado en los complejos mecanismos de la cultura de masas o como conjunto de rituales que ponen en escena las especificidades de una cultura. Todo está listo, entonces, para emprender la travesía.

***LIBRO DE VIAJES Y EXTRAVÍOS:
Un recorrido por el rock argentino.***

(1965-1985)

Claudio F. Díaz



Libro de viajes y extravíos por Claudio Díaz se distribuye
bajo una [Licencia Creative Commons](#)

NARVAJA EDITOR

Libros de viajes y extravíos

Claudio F. Diaz

ISBN: 987-530-052-7

Impreso en Argentina (2005)

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito
que establece la Ley 11723.

Narvaja Editor

Calle 2 Bis Los Cigarrales «A»

Unquillo- Argentina

Díaz, F. Claudio

Libro de viajes y extravíos : un recorrido por el rock argentino 1965 1985. - 1a ed. - Unquillo : Narvaja Editor, 2005.
300 p. ; 28x21 cm.

ISBN 987-530-052-7

1. Ensayo. I. Título
CDD A864

Fecha de catalogación: 06/05/2005

*Para vos, Flaca. Por aguantarme,
que no es poco. Y por quererme, que es
demasiado.*

*Andrés, Lupe, Hernán: con ustedes,
por ustedes, para ustedes, a pesar de
ustedes..., escribí este libro.*

AGRADECIMIENTOS

A Silvia Barei, quien me dirigió en la investigación. Por su guía intelectual, y por su inalterable buena onda.

A la Universidad Nacional de Córdoba. Porque sin una Universidad Pública y Gratuita, jamás hubiera podido estudiar.

A mis padres, por apoyarme siempre.

Al CONICOR. Sin su programa de becas, esta investigación no hubiera sido posible.

A quienes hicieron posible la Maestría en Sociosemiótica. Sinceramente, valió la pena.

A mis compañeros de la revista TRAMAS, para leer la literatura argentina, por ayudarme a creer que es posible.

A los integrantes de la cátedra de Sociología de la obra literaria y el Taller de lenguaje II, por generar un estimulante clima de debate intelectual.

A mis alumnos y compañeros de la Dante Alighieri y el Instituto Nuestra Señora, por enseñarme a superar el arraigado prejuicio de los intelectuales contra la escuela media.

A Soledad Boero y Clara Klimovsky, por tener la enorme amabilidad de leer y corregir los manuscritos de este trabajo.

A los innumerables amigos que me prestaron discos, libros, revistas o videos, o que de alguna forma me ayudaron a realizar este trabajo.

Este libro es resultado de una investigación iniciada en el marco del programa de becas de formación de lo que en su momento se denominó CONICOR (Consejo de Investigaciones Científicas de la Provincia de Córdoba), y desarrollada como Tesis en la Maestría en Sociosemiótica del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Como tal fue defendida en diciembre de 2000. Algunas partes fueron publicadas en distintas revistas científicas.

INTRODUCCIÓN

CAMINOS Y RELATOS

De todas las imágenes que conforman lo que se puede llamar el universo de sentido del rock, ninguna resulta tan paradigmática como la del viaje. El viaje es búsqueda espiritual, experiencia psicodélica o estética, recorrido iniciático. Pero también el viaje es huida, evasión de una realidad percibida como insoportable, itinerario utópico o movimiento continuo del mero sobreviviente. La imagen del viaje permite pensar también, el proceso de la propia investigación, el conjunto de caminos (truncos muchos de ellos), de atajos y merodeos, que constituyeron mi acercamiento teórico al rock como objeto de estudio. Pensar el rock argentino como conjunto de textos, abordarlo como género discursivo, objeto semiótico complejo, manifestación musical, parte de la cultura de masas, subcultura, moda, campo de producción, o conjunto de rituales; acercamientos parciales, caminos sinuosos para construir un objeto que siempre termina escapándose y situándose en otra perspectiva. Resulta imposible, por lo tanto, describir en esta introducción un marco teórico compacto, y menos aún un conjunto de resultados definitivos, como punto de llegada de esta búsqueda. Por el contrario, en el propio trabajo se irán desplegando los cambios de perspectiva, las perplejidades y líneas de fuga, que fueron configurando los análisis sucesivos, a veces complementarios, a veces, sencillamente diferentes. No pretendo disimular esas perplejidades y cambios, sino más bien exponerlos. De ahí que, en cierto modo, el texto que se ofrece a continuación, puede leerse a la manera de un relato de viaje.

Cada uno de los capítulos, corresponde, pues, a una etapa, a un recorrido, a la exploración de un fragmento de un vasto territorio. Cada una de ellos tiene una lógica particular, preguntas y perspectivas específicas.

En el primer capítulo, presentaré una cartografía elemental, un conjunto de coordenadas básicas para orientarse en el conjunto de las búsquedas. Este primer capítulo se organiza alrededor de una pregunta general ¿De qué hablamos cuando hablamos del rock en la Argentina? El abordaje, fundamentalmente sociológico, intenta describir las condiciones de emergencia del fenómeno en la Argentina, y el proceso de constitución del rock como un subcampo específico en el marco de la cultura de masas, entre mediados de los 60 y mediados de los 80.

En el segundo capítulo, un cambio del tipo de pregunta supone una perspectiva de abordaje diferente. ¿Se puede hablar de un universo de sentido específicamente rockero? A lo largo del capítulo intento responder a esa pregunta mediante la descripción de un conjunto de tópicos discursivos que han sido recurrentes a lo largo de toda la historia del rock en la Argentina. También presentaré un acercamiento al rock desde el punto de vista de sus características musicales, y los aportes específicos que hace la música en la construcción de ese universo de sentido. El trabajo de análisis se fue realizando en etapas sucesivas a partir de un corpus de 120 discos, que abarcan un período que va de mediados de los sesenta a mediados de los ochenta. Ese corpus se fue ampliando progresivamente con colecciones de revistas, películas, videos y discos posteriores.

En el tercer capítulo, la pregunta apunta más bien a la puesta en escena de ese universo de sentido en el espacio público. Para ello presentaré un análisis del conjunto de rituales que se articulan en el marco de la cultura rockera, incluyendo los usos y concepciones del cuerpo, principalmente en el marco del recital.

Todo está listo, entonces, para emprender la travesía.

PRIMERA PARTE

CARTOGRAFIA ELEMENTAL

Un viaje equívoco, por un territorio extenso y ambiguo, de fronteras inestables y de topografía diversa. El recorrido que propongo por el territorio rockero no puede comenzarse, pues, sin una cartografía elemental. No se trata de un mapa definitivo, ni de una descripción exhaustiva, puesto que en la cultura de masas los fenómenos se caracterizan por cambios de una inusitada velocidad y por una tendencia muy marcada a las mutaciones, a la hibridación, a la reabsorción de unos sistemas en otros, y al regreso de estructuras ya conocidas bajo formas nuevas. Se trata más bien de una cartografía provisoria, un conjunto de conceptos y descripciones básicas que pretenden aportar al lector una guía para orientarse en los recorridos propuestos en los capítulos siguientes. Estas descripciones se refieren sobre todo al sistema de las relaciones sociales que hacen posible pensar el rock en la Argentina como un subcampo específico en el interior de la cultura de masas, y también al sistema de las relaciones semióticas que permiten pensarlo como un cierto tipo de discurso producido según reglas específicas. Ahora bien, esta cartografía estaría incompleta si no se tuviesen en cuenta las sucesivas transformaciones del campo rockero, por lo cual es necesario incorporar algunas observaciones de carácter histórico. En especial, las condiciones vinculadas a la emergencia del fenómeno rockero en la Argentina, las reglas de pertenencia que se establecen en ese momento inaugural, y las transformaciones que se producen en algunos momentos de quiebre, que determinan la demarcación de períodos posteriores. No se trata entonces de esbozar otra "historia del rock", sino de tener en cuenta el aspecto diacrónico en el proceso de constitución del territorio cuya cartografía elemental intento trazar en esta primera parte¹.

¹ Una descripción minuciosa y exhaustiva de cada uno de estos períodos y sus características estéticas, basada fundamentalmente en el análisis del conjunto de discos que constituyó mi corpus inicial, se encuentra desarrollado en los sucesivos informes presentados ante CONICOR, y en algunos de los textos escritos durante el cursado de la Maestría en Sociosemiótica (CEA - UNC). Las ideas expuestas en este capítulo provienen de esos análisis.

Capítulo 1

La estética de los pioneros

Hablar de rock, en principio, implica ya algunas dificultades y una fuerte ambigüedad. ¿Se trata de un estilo musical? ¿De un cierto tipo de ritmo? ¿De una ideología? ¿De un estilo de vida? ¿O de un simple negocio, como tantos otros? Desde el punto de vista adoptado en mi trabajo, no se trata de ninguna de esas cosas, aunque todas ellas están vinculadas a la construcción del objeto. En efecto, cuando hablo de "rock", incluso de "rock nacional", no se trata de designar un género musical, un estilo, una estética claramente definida e idéntica a sí misma a lo largo del tiempo, una subcultura de límites fijos perteneciente a un grupo social o a una generación determinada, y mucho menos una "esencia" de ninguna índole. Se trata más bien de designar un campo específico de la producción cultural, integrado desde el momento histórico de su emergencia a un campo mayor, que puede definirse como el de la producción industrial de bienes simbólicos.

La especificidad del campo del rock, esto es, sus reglas de juego propias, las características de los bienes simbólicos que se producen y consumen, las instancias de consagración internas y el sistema de relaciones establecido entre los actores que lo integran, se ha ido constituyendo históricamente en un proceso en el cual, por una parte se iban desarrollando (mediante diversas estrategias discursivas) los elementos que permitirían distinguir el rock de otros campos de la cultura de masas, y por la otra se iban estableciendo las condiciones y reglas (incluso estéticas) de pertenencia. Las características de este campo sólo pueden comprenderse en relación con el desarrollo global del proceso cultural de la Argentina, principalmente desde los años '60.

En las sociedades contemporáneas, la cultura es una compleja red de interrelaciones en la cual elementos dispares y hasta opuestos, apa-

recen entrecruzados en distintos niveles, siendo, pues, imposible reducirla a un sistema homogéneo y cerrado. Lejos de ser estático, se trata de un proceso dinámico en permanente desarrollo, vinculado con el conjunto de las relaciones sociales. De este modo, las concepciones estéticas de una formación cultural dada, se producen necesariamente en el marco del proceso social global del cual forma parte eso que llamamos "cultura", aún cuando esa estética transgreda, se oponga, polemice, o se proponga como alternativa a la norma canónica y a las instituciones dominantes².

El rock, en la Argentina, emerge desde el principio como parte de la producción de música para el consumo masivo, en el marco de los sistemas industriales. Más aún, la presencia misma de la música rock en nuestro país obedece a una imposición de la industria discográfica, origen muy diferente del que suele reconocerse en el rock norteamericano. En efecto, en los Estados Unidos, el primer estallido del "rock & roll", es producto de la evolución de diversos géneros de la música popular, como el "blues", el "country & Western" etc. En la segunda posguerra aparece un nuevo actor social, una juventud disconforme, que crea códigos pro-

² Esta concepción dinámica y material de la cultura es conceptualizada por Raymond Williams en su lectura de la noción gramsciana de "hegemonía". Un proceso global y dinámico, pero que no pierde de vista las diferencias y la desigualdad, la subalternidad y la dominación. El dinamismo de la cultura, pues, está vinculado a un proceso que es siempre lucha por la imposición del sentido, y al mismo tiempo, resistencia a los valores dominantes. Desde otra perspectiva, la noción de "campo" desarrollada por Pierre Bourdieu, se caracteriza por el mismo dinamismo, puesto que no sólo es necesario estudiar las relaciones internas, que constituyen la especificidad del campo, sino también sus relaciones con los demás campos, y su posición relativa dentro del espacio social global, posición que, claro está, varía históricamente. Ambas nociones, (hegemonía y campo) han sido fecundas para trabajos vinculados a la música rock. Ver, por ejemplo: HEBDIGE, Dick: **Subculture. The meaning of style**; Routledge, Londres, 1997. HALL, Stuart & JEFFERSON, Tony; **Resistance through rituals**; Routledge, Londres, 1996. DE GARAY SANCHEZ, Adrián: **El rock también es cultura**, Universidad Iberoamericana, México, 1993. ALABARCOS, Pablo: **Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina**, Colihue, Bs. As. 1993. Etc.

pios, tiene capacidad adquisitiva y, fundamentalmente, adopta el rock como forma de identificación generacional. Al unirse el nuevo estilo musical con un actor social que lo hace propio, se genera un mercado que es absorbido por la industria discográfica, que le impondrá progresivamente sus mecanismos de producción a la nueva música³.

En nuestro país, el proceso es completamente diferente. No se trata de una evolución de formas preexistentes de la canción popular sino de la difusión por parte de las empresas discográficas (subsidiarias de las grandes empresas monopólicas) del material de los países originarios, en busca de nuevos mercados. Una maniobra comercial cuyo segundo paso ocurre cuando las empresas toman conciencia del desarrollo de un mercado joven más o menos importante y crean la primera camada de ídolos juveniles locales, con todo el apoyo publicitario y siguiendo las pautas de los modelos exitosos en el mundo. Así nacen Sandro y los de fuego, y los integrantes del "Club del Clan", los primeros que cantan música rock en castellano, dando nacimiento a ese negocio exitoso al que se llamó "Nueva ola", y después "Música Beat".

Desde su origen, entonces, el rock argentino forma parte del proyecto de la industria discográfica, y este tipo de producción supone ciertas características, incluso ciertas reglas, que forman parte de sus condiciones específicas. Entre ellas, una cuestión clave es el hecho de que las instancias de selección de lo publicable y de consagración de lo publicado están estrechamente ligadas a quienes poseen la propiedad de los medios de producción y de difusión, y a la representación que ellos tienen del público consumidor y de la rentabilidad de los productos. Cuestión clave

³ Hay una buena cantidad de trabajos que desarrollan las relaciones entre el rock, el mercado, el consumo y la moda. Entre ellos, puedo citar como particularmente interesantes: GOMES CORREA, Tupã: **Rock, nos passos da moda. Mídia, consumo y mercado cultural**. Papyrus editora, Sao Paulo, 1989. MARTINEZ MENDOZA, Ramiro: "El rock nacional y sus contradicciones: Circo criollo dei rocanrol?", en MARGULIS, Mario, **La cultura de la noche**. Espasa Calpe, Bs. As., 1994.

porque esa representación, unida a los intereses de quienes manejan la industria, va cargando la noción de juventud de una serie de connotaciones que quedarán vinculadas al tipo de música que se produce para el consumo masivo de los jóvenes. Esta situación, al igual que ocurre en toda la producción industrial de bienes simbólicos, incide notablemente sobre las condiciones de producción y recepción, como así también sobre las características de los productos que circulan.

El rock que introducen las compañías grabadoras desde fines de los 50 es, pues, un producto de consumo que apunta específicamente a un mercado juvenil en proceso de formación. De ahí la creación de mecanismos de promoción y publicidad, pero también la tendencia a la repetición, a las estructuras fijas, la imitación de modelos exitosos, etc.⁴.

Se pueden resumir así las características de este tipo de música:

En lo musical:

- Alta previsibilidad en todas sus estructuras.
- Gran importancia del estribillo, de melodía fácilmente memorizable.
- Ritmo homogéneo, sin cortes ni cambios de clima que no sean anunciados y esperables. Hay una reducción casi a cero de la experimentación musical.
- Estandarización de los géneros que tienen límites precisos.

⁴ Según Albert Bretón, una de las características centrales de la producción de bienes "culturales", es la inestabilidad de la demanda. A partir de allí se pueden explicar la tendencia a la repetición de modelos exitosos, la estandarización e incluso ciertos mecanismos de distribución que tienden a estabilizar el consumo (como la venta de abonos, por ej.) En un enfoque más amplio, la producción en serie tiene que ver con mecanismos de coerción, de imposición ideológica o de mantenimiento de la hegemonía. Sobre estos temas ver: BRETON, Albert: "Introducción a una economía de la cultura: Un enfoque liberal", En AA. VV.: *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. Unesco, Fondo de Cultura Económica, México/París, 1982. También, BAREI, Silvia y AMMANN, Beatriz: *Literatura e industria cultural*. Alción editora, Córdoba, 1988.

Utilización estricta de los instrumentos, arreglos y efectos correspondientes a cada género, sin espacio para intercambios.

En cuanto al texto:

- Sencillez métrica y estrófica.
- Escasa importancia de los procedimientos formales de textificación.
- Transparencia y linealidad que reducen los niveles de ambigüedad.
- Predominio de lo pragmático y comunicacional, por sobre lo estético.
- Estandarización temática en función de los géneros. En el caso de la música para jóvenes de ese momento la temática casi se reduce a lo "romántico" y a letras picarescas y divertidas.

Ahora bien, todos los relatos que circulan dentro del campo acerca del origen del rock en la Argentina se centran en un fenómeno distinto al producido por las grabadoras, y cuyo punto fundacional sería la edición de "La balsa" de Los Gatos⁵. El "verdadero" rock, en su etapa pionera, habría venido a proponer una concepción estética (tanto a nivel de elaboraciones formales de texto y música como de construcción de códigos ideológicos, recorridos temáticos, modelo de receptor, etc.) que se apartaba de las reglas dominantes en la industria, y en esa medida, desde el

⁵ Esta ubicación del comienzo tiene que ver más bien con la construcción de un "mito de los orígenes", construido en una serie de relatos, a partir de fines de los 60. Estos relatos circularon de distintas maneras, fundamentalmente a través de las revistas especializadas, a la manera de una genealogía que permitiera distinguir al rock de otras formas musicales aledañas. En los hechos, "La balsa" no fue el primer disco, ni Los Gatos, el primer grupo. La bibliografía sobre los orígenes del rock es abundante, tanto como las "historias del rock". Ver por ejemplo: FERNANDEZ BITAR, Marcelo: *Historia del rock en la Argentina*. Edit. Distal, Bs. As. 1993. Y GRIMBERG, Miguel: *Cómo vino la mano*. Edit. Distal, Bs. As., 1993.

comienzo, ocuparía una posición conflictiva. Es que por los mismos medios que difundían al "Club del Clan" se escuchaba también a Los Beatles y Los Rolling Stones, a Bob Dylan y Joan Baez, y a vertientes más experimentales de la música negra. Para algunos músicos jóvenes que se identificaban con esas propuestas por razones generacionales, ya no resultaba imposible componer en base a su influencia pero mixturándolas con otras y cantando en castellano, como lo habían hecho Sandro y el "Club del Clan". Según Emilio del Guercio, entre esos músicos jóvenes se estaba gestando una especie de ideología, en el sentido amplio del término, en base a un complejo mosaico de información. Además de todo el rock, ese mosaico incluía a:

"... Neruda, Cortázar, los pintores de la nueva figuración como Felipe Noé y Rómulo Macció, la revista Planeta, el esoterismo científico, Mercedes Sosa, el jazz, el cine de Godard y Truffaut..."⁶

El núcleo de interés de estos músicos jóvenes, como puede apreciarse en la cita, tenía relación no sólo con las distintas formas de la música popular sino también con un conjunto de experiencias de vanguardia correspondiente a distintas disciplinas estéticas, experiencias que suponían una ideología crítica en relación con lo dominante en la cultura de masas. Como consecuencia de estas influencias, la música de las nuevas bandas que se estaban gestando se diferencia notablemente de la versión creada y difundida desde la industria para el mercado juvenil. Esas diferencias asumirán desde el principio la forma de un enfrentamiento con las reglas de producción dominantes en la cultura de masas, y al mismo tiempo una lucha por obtener legitimidad y reconocimiento pero sin per-

⁶ BERTI, Eduardo: *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Edit. AC, Bs. As., 1990, pág. 13.

der sus diferencias estéticas. A causa de esas diferencias los grupos pioneros (Los Gatos, Manal y Almendra) se encontrarían con toda clase de resistencias. Lito Nebbia lo expresa de esta manera:

En nuestro país la resistencia por parte de las empresas era feroz. Era algo así como que vos no podías escribir tus temas, las canciones se traían de otros países, donde las hacían bien. También había resistencia en parte del público, llegando hasta la tontería de considerarte "mersa" o "cabecita" si cantabas en castellano.⁷

Pero ¿en qué consistían esas diferencias que hacían de los grupos pioneros algo distinto y resistido? Básicamente se trataba de una propuesta que venía a romper los moldes impuestos por la industria, puesto que tenía una fuerza experimental y una concepción global que estaba lejos de lo que se consideraba apto para el mercado. Dicho en otros términos, los grupos pioneros venían a poner en escena una representación no sólo distinta, sino también opuesta a la imagen dominante de la juventud. Era música para jóvenes, hecha por jóvenes, pero no hablaba de amor, no era divertida e incluso, en muchos casos, no se podía bailar⁸. Trataré de resumir, aportando algunos ejemplos, los principales elementos estéticos de ruptura que había en la propuesta de estos grupos:

⁷ NEBBIA, Lito: *Apuntes sobre el rock nacional*. Cuadernos de Crisis N° 32, Bs. As., 1987, pág. 11.

⁸ Cuando se discute acerca del rock en términos de rupturas musicales, no debe dejar de tenerse en cuenta cuáles eran las concepciones dominantes dentro del campo específico de la música masiva para consumo juvenil. Sólo en ese campo puede entenderse el rock como ruptura. En el campo de la música "cultura" contemporánea las relaciones serían diferentes.

En los textos:

Tienen mucha mayor importancia los procedimientos formales de textificación. Mediante estos procedimientos se producen alteraciones del uso habitual de la lengua y se exige un esfuerzo cooperativo por parte del receptor. Dicho en otros términos, se trata de una búsqueda consciente de lo “estético”, o al menos de un acercamiento a ciertas concepciones de “esteticidad” dominantes en campos más legitimados, como el literario. En el caso de Los Gatos, por ejemplo, la letra de su canción más famosa (“La balsa”) está construida como un esquema opositivo entre un ámbito de antivalores (“este mundo abandonado”) y uno de valores (“el lugar que yo más quiera”). La caracterización positiva del espacio de los valores se logra en base a ciertos desplazamientos del significado en las palabras “locura” y “naufragio”, que aparecen aquí vinculados a significados como “libertad”, “alegría”, “ruptura de la rutina”, “vida”, etc.⁹ En el caso de Almendra este fenómeno es mucho más notable todavía, y a menudo hay que buscar en un texto las claves para la comprensión de otro, adquiriendo así las letras un cierto hermetismo. Uno de los casos típicos es el referido al tópico del color. La cuestión aparece ya en “Hoy todo el hielo en la ciudad” donde en base a la oposición hielo vs. cielo se atribuye a la falta de color una valoración negativa. En “Muchacha (ojos de papel)” el enunciador, “roba un color” a la muchacha, mientras construye “un castillo con tu vientre”. En “Color humano” se equiparan color y humanidad:

Somos todos colores
sin saber lo que es hoy
un color.

⁹ Volveré más extensamente sobre estos tópicos rockeros en la segunda parte.

Somos seres humanos
sin saber lo que es hoy
un ser humano.

Así pues, es necesaria una lectura global de las letras para construir el sentido. En Manal, si bien los textos no son tan cuidados, hay también un importante trabajo sobre ellos. Así, en una de sus canciones más conocidas, el “Avellaneda blues”, toda una descripción disfórica de la ciudad (asfalto destrozado, triste descampado, barriles en el polvo, etc.) es trasladada a la época presente mediante una operación lingüística:

Sur
un trozo de este siglo
barrio industrial.

Estos son unos pocos ejemplos que muestran la diferencia en la elaboración de los textos entre estos grupos pioneros y el resto de la música masiva para consumo juvenil.

La elaboración estética de los textos implica la construcción de un modelo de receptor radicalmente distinto al que prevé la canción masiva. El receptor, en principio, necesita una competencia enciclopédica más amplia, especialmente referida a los elementos culturales que forman el mosaico de información del rock naciente. Además, este modo de construcción del receptor no depende sólo de los textos, sino que recibe también un importante aporte de los aspectos icónicos incluidos en el diseño de las portadas. Un buen ejemplo es la tapa del primer álbum de Almendra. Se trata del dibujo del payaso triste, realizado por Spinetta. En la contratapa, en lugar de lo habitual, es decir los nombres de las canciones, figuran sólo los números, acompañados de distintos elementos parciales del dibujo de la tapa. Estos dibujos remiten a un sobre interno donde sí figuran los nombres y las letras, y se convierten en una especie de código

de lectura. De modo que se le está proponiendo al receptor un juego bastante complejo, que no resulta en absoluto indiferente para la construcción del sentido. Durante muchos años la elaboración estética de las portadas será objeto de especiales cuidados, en particular en algunos grupos y corrientes.

A través de todas las estructuras textuales se construye un código ideológico distinto del que proponen las canciones producidas desde la industria. En el caso de Los Gatos, se puede advertir este fenómeno a lo largo de toda su obra. A nivel de estructuras narrativas, se trata siempre de una propuesta de abandono (incluso de huida) de un ámbito de antivalores para acceder al de los valores. Recorrido casi siempre eufórico que genera un Programa Narrativo cuyo sujeto se constituye como un colectivo definido generacionalmente, y opuesto a "la sociedad", el "sistema", la "ley". Es interesante, incluso, observar todo el juego de oposiciones axiológicas que aparece en las canciones en relación con estos dos colectivos y sus ámbitos propios. Así, el ámbito de los valores, correspondiente a la búsqueda de los jóvenes, tiene relación con la pasión y la ruptura de las reglas ("Locura"), la inocencia, lo natural, la paz, la libertad, la autenticidad, el amor (incluso divino), la comprensión, etc., todo esto resumido en la idea de VIVIR. Los antivalores de los adultos, de la sociedad o el sistema, tienen que ver con el respeto de las reglas, la rutina ("Cordura"), lo artificial, la ley, la represión, las apariencias y la hipocresía, la falta de amor, la incompreensión, la tristeza y la infelicidad, todo resumido en la idea de DURAR. En su último disco, este código ideológico que se venía construyendo tiene su expresión más clara en la canción titulada "Fuera de la ley", de la que tomo algunos versos:

Siempre hice todo lo que otros querían
hasta que un día logré despertar
me pregunté qué puedo hacer
no quiero durar, sólo quiero vivir.

Fuera de la ley
fuera de la ley
siempre hasta el final.

En Almendra también está presente este código ideológico, aunque construido en forma quizá más sutil. Sin embargo podemos apreciar el cuestionamiento al modelo de la rutina y la tristeza en "Hoy todo el hielo en la ciudad", "A estos hombres tristes" o "Laura va". La cuestión de la libertad está presente permanentemente en temas como "Hermano perro" o "Camino difícil", como así también en innumerables imágenes referidas al tema del Vuelo, el del Viaje o a diversas formas de búsqueda espiritual. Esas búsquedas, a veces planteadas en términos personales, tienen sin embargo un carácter colectivo y generacional, como puede apreciarse en canciones como "Toma el tren hacia el sur", o la más conocida "Rutas argentinas":

Chicas y muchachos nos esperan allá
llevamos buenas cosas, llevamos buenas cosas
Chicas y muchachos nos esperan allá
pero nadie nos quiere llevar.

Otra cuestión constante en la obra de Almendra es la atención prestada a los débiles y golpeados por la sociedad. Es el caso de "Plegaria para un niño dormido", "Fermín", o la ya mencionada "Hermano perro". En Manal este hecho también es muy notable. Aunque su lenguaje es más directo y crudo, y apunta esencialmente a la problemática urbana, también son conocidas sus canciones sobre la hipocresía social y la denuncia de las apariencias. Tomo como ejemplo algunos versos de "No pibe":

No hay que viajar a Europa
ni estudiar en la Universidad
tener títulos de nobleza
prestigio en la sociedad
no, no, no, no pibe
para que alguien te pueda amar.

Como se puede ver, no sólo hay una elaboración más compleja de los textos, sino que ésta se combina con aspectos ideológicos y axiológicos muy alejados de la música masiva para consumo juvenil que se hacía en la época. En este sentido se puede decir que el rock naciente aporta una actitud inconformista y rebelde, y plantea una ruptura con el estándar de la industria.

En la música:

Ruptura del alto nivel de previsibilidad característico de la canción masiva. Esto no quiere decir que el rock sea completamente imprevisible. Incluso en una composición clásica hay siempre un sistema que permite realizar ciertas previsiones. Pero en la música masiva se trata de reducir al mínimo la posibilidad de sorpresas, de modo que no se exija del oyente un esfuerzo para percibir la coherencia. Además la canción debe ser homogénea desde el punto de vista rítmico, porque está hecha para bailar. El rock pionero viene a romper con esto; muy tímidamente en el caso de *Los Gatos*, y en forma mucho más clara en *Almendra* y *Manal*.

La música de *Manal* estilísticamente está muy alejada de la llamada música beat y se emparenta muy claramente con la música negra norteamericana. El modo de cantar de Javier Martínez, con una voz muy grave y una modulación extraña, en nada se parece a los cantantes de moda. Los frecuentes cambios de ritmo y los períodos improvisados hacen que la mayoría de las canciones no sean aptas para el baile. En *Almendra* la experimentación con ritmos y climas es muy rica. En muchas canciones se percibe el gesto vanguardista de instaurar una norma rítmica sólo para después transgredirla. Pero hay también una transgresión en cuanto a la utilización de instrumentos. Así, introducen instrumentos acústicos que eran impensables en un grupo de rock, como las guitarras criollas o las flautas dulces; pero estos instrumentos conviven en la misma canción con guitarras eléctricas y distorsiones metálicas. En otras canciones, como "Laura va" se pueden escuchar arreglos de cuerda de corte

clásico, o largas improvisaciones con referencias al jazz, como en el caso de "Agnus dei". Una banda que desarrolla particularmente estos procedimientos de transgresión es la primera formación de *Los Abuelos de la Nada*. Arreglos de música barroca con efectos de psicodelia, vocalización de baguala con solos de guitarra distorsionada, etc.¹⁰. Sería largo enumerar todos los elementos de ruptura que introducen estos grupos pioneros. Lo importante es que estas características musicales hacían muy difícil la aceptación de estas bandas por parte de las compañías grabadoras¹¹.

Hay un esfuerzo consciente por conseguir una mayor correspondencia entre estructuras musicales y lingüísticas, en función de una profundización del sentido. Esto se puede apreciar, por ejemplo en "Escúchame, alúmbrame" de *Los Gatos*, canción en la que los arreglos corales y el uso del órgano remiten al canto religioso, o en "Los elefantes" de *Almendra*, en la que hay una correspondencia ajustada entre los climas musicales y las partes del texto.

¹⁰ Sobre las características estéticas de *Los Abuelos de la Nada* ver CARNICER, Lucio y DIAZ, Claudio: "El abuelo: ¿Nieta de quién era?", en Actas del IV congreso latinoamericano IASPM, México, 2002 www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

¹¹ El problema de los aportes musicales de los rockeros argentinos es complejo y da lugar a frecuentes discusiones, porque remite al de la originalidad y la copia. No hay duda, según lo planteado más arriba, de que los criterios estéticos de estos músicos han estado sometidos a la fuerte influencia del rock anglosajón. Es un tópico de la crítica rockera vincular a *Manal* con los *Rolling Stones* y a *Almendra* con *Los Beatles*. En la medida en que el campo rockero argentino va generando sus propios mecanismos e instancias de consagración se puede hablar de un cierto grado de autonomización de los criterios estéticos, y de la introducción de algunos elementos musicales propios. Este hecho incluso es más notable en los textos. Sin embargo, una de las características de este campo es su extrema dependencia con respecto a las modas musicales de los países centrales. De todos modos, la problemática de la dependencia de los campos de producción cultural en relación con los países centrales no es exclusiva del rock, como bien lo observan Altamirano y Sarlo en *Literatura / sociedad*. Sobre el tema de la originalidad del rock argentino, ver CARNICER, Lucio: "Rock Nacional: del mimetismo al estilo propio". En Actas del III Congreso latinoamericano IASPM, Bogotá 2002 www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

Otra característica importante es la búsqueda de un cierto nivel de virtuosismo en el uso de los instrumentos, particularmente en esta primera etapa, de la primera guitarra. Guitarristas como **Claudio Gabis** o **Pappo** marcan notables diferencias de capacidad interpretativa con lo que era habitual en la canción juvenil.

En general, la tendencia a la experimentación y la búsqueda estética hacen la música de los pioneros rica en climas, arreglos, acordes y estructuras rítmicas y melódicas. Esta búsqueda estuvo emparentada desde el principio con la necesidad de no repetirse, de sonar siempre de un modo diferente. Y quizá sea justamente ese el punto más fuerte del conflicto con las grabadoras que, según la lógica de la industria, tratan siempre de repetir un modelo exitoso una vez que lo consiguen. En etapas posteriores, los rockeros (fundamentalmente **Spinetta**) llegaron a teorizar sobre la necesidad de experimentación y ruptura permanente incluso con la propia obra pasada, lo que llevó a muchos músicos a enfrentamientos con su propio público, como le ocurrió reiteradamente a **Lito Nebbia**.

Se puede afirmar entonces que los grupos que después fueron considerados los pioneros del rock argentino, presentaron una estética de ruptura con los moldes de la industria, pero también de enfrentamiento generacional a las reglas e instituciones sociales. Esta ruptura y este enfrentamiento le dan al rock su fisonomía fundacional. Esta actitud también genera las condiciones de su progresiva marginalidad. De hecho si con **Los Gatos** el rock tuvo su primer éxito de ventas, habría que esperar hasta la década del 80 para que se produzcan éxitos similares. El modelo de receptor que los primeros rockeros construyeron generó un público fiel pero exiguo, y durante años la actitud rebelde del primer rock fue sancionada por la industria con la exclusión de la difusión radial y televisiva, con ediciones limitadas y con algo de censura.

Capítulo 2

La emergencia del rock y la crisis de hegemonía en los 60

Habiendo establecido (aunque someramente) algunas características básicas del rock pionero, es necesario vincular este fenómeno con el proceso global de la cultura argentina durante los años 60. La pregunta sería, entonces, bajo qué condiciones de enunciabilidad es posible la emergencia de un discurso estético de esta naturaleza¹².

En la década del 60, en diversos campos vinculados a la producción cultural, ocurre la emergencia simultánea de una serie de discursos con preocupaciones, estructuras o temáticas semejantes. De tal modo, en campos tan alejados entre sí como la producción literaria, la música popular, la historieta, las distintas disciplinas académicas, e incluso en la práctica política, se vuelve común una actitud crítica hacia valores y modos de pensar que anteriormente habían resultado dominantes.

Ya desde el derrocamiento del gobierno peronista en 1955 se venía desarrollando un estado generalizado de debate que, a medida que avanzan los años 60, va ganando en virulencia, a tal punto que se puede hablar de una "crisis de hegemonía". Con esta expresión me refiero por un lado a una serie de reacomodamientos en la estructura interna de los diferentes campos y subcampos¹³, y por otro, a la posición y legitimidad

¹² En este sentido, rechazo la idea según la cual el rock es una mera copia o una simple imposición comercial de las compañías discográficas. Si no hubiera encontrado ciertas condiciones de enunciabilidad que hicieran posible su arraigo, el rock hubiera sido una moda pasajera como tantas otras. Sin embargo, es evidente que no sólo ha permanecido durante más de tres décadas, sino que también ha logrado generar sus propias instancias de consagración, sus propias instituciones y tradiciones.

¹³ Entiendo este concepto en el sentido que le da Pierre Bourdieu al término.

de cada uno de ellos en el espacio social global. Pero también me refiero a la pérdida progresiva de legitimidad de una trama de discursos, y por ende de valores e ideas, de visiones del mundo y de la historia, que habían llegado a convertirse, a lo largo de las luchas simbólicas, en la "doxa" dominante¹⁴.

Entendida de esta manera la crisis de hegemonía puede percibirse en diferentes niveles:

El más evidente de todos es la pérdida de legitimidad de los gobiernos que se habían ido sucediendo desde la Revolución Libertadora. En efecto, si bien el movimiento revolucionario había logrado un amplio marco de adhesión que incluía a todos los sectores que por una causa u otra se oponían al peronismo (desde las élites liberales y los católicos enfrentados al régimen en los últimos años, hasta los intelectuales progresistas que constituirían el núcleo de la "Nueva izquierda"), en los primeros años posteriores al golpe fue quedando clara la orientación liberal, antipopular, y rabiosamente antiperonista del nuevo gobierno. A partir de ahí, y más aún de lo que fue percibido por esos intelectuales progresistas como la "traición" de Frondizi, ya no fue posible para ningún gobierno obtener legitimidad, ya sea porque llegaba a esa instancia por la vía del golpe de estado, o, en el caso de los gobiernos "democráticos", porque todo triunfo electoral se asentaba sobre la base de la exclusión del peronismo. En la medida en que los gobiernos perdían legitimidad y no lograban generar consenso, las distintas formas de oposición se hacían más virulentas y la represión se incrementaba. En ese contexto pueden leerse fenómenos tales como la politización de los debates, las protestas masivas y la aparición de los movimientos guerrilleros.

¹⁴ La noción de "doxa" la tomo aquí en el sentido que le da Roland Barthes, es decir, un conjunto de "verdades" acerca del mundo, de la historia, y las relaciones sociales, que son percibidas como "naturales" y "evidentes". Ver BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*. Edit. Paidós, Barcelona / Bs.As. / México, 1987.

En otro nivel, la crisis de hegemonía se manifiesta en las transformaciones que se producen en las relaciones entre diferentes campos de la producción cultural. En efecto, se inicia un proceso de legitimación de campos hasta el momento considerados inferiores, como ocurre, por ejemplo, con las historietas. Y en ese proceso de legitimación tienen vital importancia algunos intelectuales que en su propio campo están en plena lucha por la legitimidad, como es el caso de Oscar Masotta¹⁵. Esto tiene relación con un replanteo más general de las condiciones de producción de bienes simbólicos en un mercado cada vez más dominado por la llamada "cultura de masas". De tal modo, algunos intelectuales realizan experiencias en ese terreno de la producción¹⁶, al mismo tiempo que en el propio corazón de la industria cultural se produce la emergencia de grupos que adoptan posiciones estéticas y "tics" característicos del arte "consagrado", como las bandas rockeras de las primeras épocas o los grupos de "proyección folklórica". Es decir que diferentes formas de cruces y préstamos van rompiendo la brecha entre arte "popular" y arte "culto", e incluso las propias condiciones de legitimidad cultural se vuelven objeto de discusión.

Por otro lado, en el campo literario, que desde la década del 30 era hegemonizado por el grupo constituido alrededor de la revista *Sur*, se produce un proceso de ampliación y fractura con la emergencia de nuevos grupos, como en el caso de los escritores reunidos alrededor de *Contorno*, no sólo cuestionan la legitimidad de los "consagrados", sino que además constituyen el núcleo de lo que sería la "Nueva izquierda"¹⁷.

¹⁵ Sobre este tema, ver VON SPRECHER, Roberto: "H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta", en revista *TRAMAS*, para leer la literatura argentina, N° 8, Vol. IV, Córdoba, junio de 1998.

¹⁶ Es el caso de la vinculación de David Viñas con el cine, por ejemplo.

¹⁷ Ver: TERAN, Oscar: *Nuestros años sesentas*. Puntosur editores. Buenos Aires, 1991. También SIGAL, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Puntosur editores. Buenos Aires, 1991.

Finalmente, la crisis de hegemonía se puede apreciar también en la pérdida de legitimidad de algunos discursos que en nuestro país habían sido fundamentales en la constitución de una "doxa" en la medida en que las visiones del mundo subyacentes a ellos (y en especial, las visiones del mundo social), eran percibidas como "naturales" y "evidentes", y por lo tanto estaban fuera del debate. Me refiero a esos "mitos" o "ficciones orientadoras" tales como el "crisol de razas" y más adelante el "solar de la raza" del primer nacionalismo, que históricamente habían resultado claves en las disputas por imponer la visión legítima de las divisiones sociales¹⁸. En la década del 60 me parece particularmente interesante la pérdida de unidad de los relatos históricos, y por lo tanto, la intensidad de los debates historiográficos. Con esto no me refiero tanto a un debate epistemológico en el marco de una disciplina, sino más bien a la puesta en discusión de la "verdad" histórica y las percepciones del pasado y el presente que circulaban en la sociedad. Entendido de esta manera, el discurso histórico no se dedica tanto a "dar cuenta" del pasado, sino a construirlo mediante diversos procesos de selección y textificación, y esa "creación" de una verdad histórica tiene enormes implicancias que van más allá del problema puramente histórico y atañen al problema de la "verdad" en general. El debate sobre el pasado, pues, no sólo construye "tradiciones", sino que resulta crucial en las luchas presentes por la legitimidad de las visiones del mundo¹⁹. En la etapa que nos ocupa, o en los años inmediatamente posteriores, películas como *La patagonia rebelde* y *Que-*

¹⁸ Ver: GAZZERA, Carlos: *Poder y ficción. Para una lectura del Centenario*. En revista e.t.c., número 6, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C., otoño de 1995.

¹⁹ Ver, por ej.: BARTHES, Roland: *Op.Cit.* WHITE, Haiden: *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, Barcelona, Bs.As., México; 1992. WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Editorial Península, Barcelona, 1980. BOURDIEU, Pierre: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Akal, Madrid, 1985. CHARTIER, Roger: *El mundo como representación*. Gedisa, Barcelona, 1996.

bracho, novelas como *Hombres de a caballo*, de David Viñas, ensayos como *Las venas abiertas de América latina*, de Eduardo Galeano, trabajos de crítica literaria y textos históricos provenientes tanto del populismo (Jauretche, Hernández Arregui) como de la izquierda, tienden a cuestionar lo que había sido la versión "oficial" de la historia argentina²⁰.

Esto que llamo crisis de hegemonía y que se manifiesta en los diferentes niveles antedichos, se podría pensar, desde el punto de vista discursivo, como una alteración profunda de las condiciones de enunciabilidad en la medida en que el estado de debate generalizado no sólo posibilita, sino que incluso hace "necesaria" la emergencia de discursos que cuestionan los valores dominantes. En este sentido, es bien claro que el debate se centraba en el tema del poder: Poder político y formas de representación; poder económico y formas de propiedad y distribución; poder cultural y formas de imposición de las verdades "construidas". Sin embargo, más allá de ese debate propiamente político, se generan también las condiciones para el cuestionamiento de otras zonas de lo "imaginario social"²¹ hasta entonces fuera de toda discusión: la moral sexual, la familia, la rutina y la "inautenticidad"²² de la vida, los trabajos "alienantes", el modelo machista de relación de pareja, las concepciones del cuerpo, la religiosidad occidental, etc.²³

²⁰ Silvia Sigal habla también de una especie de "Historia argentina" en formato de historieta que publicó la revista *El descamisado*. *Op. Cit.*

²¹ El concepto de "Imaginario social" lo uso en el sentido que le da Cornelius Castoriadis. Ver *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets editores, Buenos Aires, 1993.

²² Sobre nociones como las de "autenticidad", "alienación", etc., hay que recordar, desde el punto de vista de las condiciones de enunciabilidad, la importancia que tuvo, desde la década del 50, la lectura de los trabajos de Sartre.

²³ Esta compleja trama discursiva aparece como en ebullición en la época que nos ocupa, y esa ebullición no está desvinculada, como bien lo señala Terán en el trabajo citado, de la emergencia a nivel mundial de las tendencias "alternativas" y "contestatarias" de la "contracultura", con un tono de optimismo generalizado y de impugnación al *establishment*. *Op. Cit.* Págs. 71-72. Sobre este tema ver también JAMESON, Fredric: *Periodizar los 60*. Alción editora, Córdoba, 1997.

Si hay algo, pues, que resulta característico de estas nuevas condiciones de enunciabilidad, es justamente la pérdida de certezas. Pérdida de legitimidad de las formas consagradas de la literatura, pérdida de adhesión a las versiones "tradicionales" de la historia, pérdida de confianza en la democracia parlamentaria, e incluso pérdida de solidez de los paradigmas teóricos de algunas disciplinas como la crítica literaria, la filosofía o la sociología. Justamente en ese contexto empiezan a adquirir visibilidad las nuevas generaciones de escritores que, de una u otra manera, resultarían signados por la pérdida²⁴. Pero esta pérdida de certezas, efecto de la crisis de hegemonía, es también la que hace posible la emergencia de nuevos valores (tanto políticos como estéticos y morales), nuevas instancias de consagración (las nuevas revistas o instituciones como el Instituto Di Tella) e incluso nuevas editoriales (como la de Jorge Alvarez). Ese mismo contexto también hace posible que se produzca también el inicio de un proceso de legitimación de las historietas, principalmente de las que llevan la marca del Oesterheld de *El eternauta*, del Pratt de *Corto maltés*, del Breccia de *Mort Cinder* y de las adaptaciones de textos literarios²⁵. Es ese mismo marco, finalmente, el que hace posible dentro del ámbito de la música popular, el nacimiento de un rock argentino que, a imagen y semejanza de sus modelos ingleses y norteamericanos, se apropia de los discursos contestatarios de la "contracultura"²⁶.

²⁴ Ver la presentación de *Generaciones Perdidas I*, en TRAMAS para leer la literatura argentina, Número 7, octubre de 1997.

²⁵ En ese proceso hay que tener en cuenta la incidencia del propio Instituto Di Tella.

²⁶ Debe tenerse muy presente la crucial importancia de la editorial de Jorge Alvarez en esos momentos iniciales del rock: esta editorial es la que hace posible la creación del sello Mandioca, que a su vez permitiría el acceso a la grabación de algunas bandas pioneras. Se trata de la misma editorial que, casi simultáneamente, publicaba algunos libros fundamentales de Rodolfo Walsh, como *Los oficios terrestres*, por ejemplo.

Capítulo 3

La especificidad del rock

3.1. Desde la periferia:

El rock, entonces, aparece en la Argentina vinculado al campo de la industria cultural y dentro de él, específicamente a la música joven de consumo masivo. En relación con ese sistema específico - que no se conoce aún como rock, sino que su denominación de conjunto es *música Beat*²⁷ - el rock emergente ocupa una posición periférica, casi marginal. La relación que mantiene con las posiciones centrales del sistema (es decir, los músicos verdaderamente exitosos, y las empresas discográficas) es conflictiva puesto que la estética que viene a proponer, tanto a nivel de desarrollos formales en texto y música, como de construcción de códigos ideológicos, recorridos temáticos, construcción del modelo de receptor, etc., se aparta de las normas de la industria cultural y cuestiona sus reglas de juego. Es necesario, sin embargo, describir con más profundidad ya no las características estéticas, sino el conjunto de relaciones particulares

²⁷ Hay algunos detalles interesantes en relación con esta designación global de la música para jóvenes. En principio «to beat» significa golpear o batir rítmicamente; incluso como sustantivo se puede traducir como pulsación o ritmo, y obviamente, esto hace referencia al aspecto más característico de este tipo de música. Sin embargo, ha tenido otros usos, con un matiz diferente de sentido: fatigado, gastado, agotado, y también desilusionado. De ahí la acepción, a nivel de jerga, donde «beat» pasa a significar bohemio, asocial, rebelde, de donde toma el nombre la «beat generation», la generación perdida y desorientada, pero también rebelde, antisocial y anticonvencional de 1950. Así, por «beatnik» se conocía a los jóvenes rebeldes de la posguerra que protestaban contra los valores convencionales de la sociedad. Evidentemente esta rebeldía generacional podía hacerse extensiva a toda la música «beat» pero sólo como apariencia, como atributo de imagen. Pero el naciente rock se apropia más bien de este sentido, y por eso no es casual que uno de los primeros grupos se llame justamente *Los Beatniks* (allí participa Moris) y que su tema más conocido sea «Rebelde».

que los rockeros van desarrollando en el proceso de su diferenciación dentro del conjunto de la música para jóvenes. Esas relaciones empiezan a hacerse visibles a principios de los 70, en un conjunto de discursos que buscan explícitamente esa diferenciación, y a partir de los cuales los jóvenes integrantes de eso que empieza a llamarse "movimiento", se reconocen y son reconocidos. Para comprender la especificidad del rock, entonces, y tomando palabras de Bourdieu:

habría que analizar toda la red de las relaciones de competencia y complementariedad, de complicidad, dentro de la competencia, que vincula a todos los agentes interesados, compositores e intérpretes, famosos o desconocidos, productores de discos, críticos, locutores de radio, profesores, etcétera, esto es, a todos los que tienen cierto interés por la música, ciertas inversiones - en el sentido económico y psicológico - en la música, que entran en el juego, que se encuentran envueltos en él ²⁸.

En este análisis del campo musical, y dentro de él, del rock, deben tenerse en cuenta, sin embargo, algunas leyes generales que, según esta perspectiva, regulan los enfrentamientos y las alianzas, las negociaciones y rupturas, los posicionamientos y reposicionamientos, y que son comunes a todos los campos. De estas leyes, hay una que me interesa particularmente:

²⁸ BOURDIEU, Pierre: *Sociología y cultura*: Grijalbo. México, 1990, pág. 180.

En cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia²⁹.

En nuestro caso específico, todos los jóvenes representantes de la música «beat» son recién llegados, pero entre ellos sólo los rockeros proponen una estrategia de enfrentamiento con respecto a los sectores dominantes dentro del campo o sistema de la música para consumo masivo. Desde el punto de vista del rock naciente, pues, quedan trazadas desde el principio tres líneas de conflicto relacionadas con la constitución de su identidad: a) Con las instituciones, que se encargan de «consagrar» a los artistas, y por lo tanto, deciden su posicionamiento; b) Con los sistemas musicales aledaños como el tango, el folklore, el bolero, etc; c) Con el resto de la música Beat.

De estas líneas de conflicto las que resultan más evidentes son las dos primeras: al cabo de varios años de lucha, el rock logra una victoria pírrica, puesto que logra hacerse un lugar y legitimar su propuesta, pero el lugar que consigue es claramente marginal³⁰. Pero además, ese lugar, en los primeros años no logra ser realmente distinto del que ocupa el resto de la música Beat. De hecho, los músicos de rock coinciden con los demás en los festivales (como el *Beat Baires*, el *festival Pinap*, etc.), en las revistas especializadas (como el caso de *Pinap*), en los programas de

²⁹ *Ibid.* pág. 135.

³⁰ Para comprender esto hay que tener en cuenta el concepto de Bourdieu según el cual, en cada campo se pone en juego un determinado «capital específico» con valor dentro de dicho campo. En el caso de la música masiva, sin ninguna duda lo que está en juego es el éxito en un doble sentido: éxito de ventas (cuantitativo) y éxito de crítica (cualitativo). La relación que hay entre estos dos aspectos del éxito regula toda una gama de aspectos secundarios que tienden a determinar si el lugar que ocupa un músico está en el centro o en la periferia: reportajes, promoción, horarios de grabación, técnicos de sonido, etc.

radio (el caso de Modart en la noche, donde aparece Almendra) o de televisión (como el Sótano Beat). Incluso algunos músicos aparecen en las películas de la época que tratan el tema de la música joven desde un punto de vista banal y con objetivos casi exclusivamente promocionales: es el caso de la aparición de Litto Nebbia en *El extraño de pelo largo*, junto a Liliana Caldini en el papel protagónico³¹. Otro caso interesante lo constituye la saga de películas protagonizadas por Luis Sandrini: *El profesor hippie*, *El profesor patagónico* y *El profesor tirabombas*, en la que aparecen *Los Shakers*, *La Joven Guardia* y *Piero*, junto a *Los Naufragos*, *Katunga* y *Silvestre*³². Esta convivencia era inevitable, puesto que tenía que ver con las dos primeras líneas de conflicto mencionadas: era una especie de alianza tendiente a legitimar la música joven dentro del campo musical. De todos modos es claro que dentro de ese bloque que era la música joven, el rock (si se tiene en cuenta el éxito como «capital específico») ocupaba un lugar subordinado. El gran éxito de estos primeros tiempos fue «La balsa», que vendió 250.000 ejemplares, pero por lo general 40.000 ejemplares se consideraba una buena venta para un disco de rock³³. En contraposición, y a modo de ejemplo, los simples de

³¹ La estructura general de este tipo de película es reveladora: siempre se articulan como la historia de un muchacho desconocido con una fuerte vocación por la música, que a fuerza de perseverancia y talento logra la consagración. El protagonista (Leonardo Favio, Palito Ortega, Sandro, etc.) a lo largo de la historia interpreta las canciones que aparecen en los discos que se quieren promocionar.

³² La saga del *Profesor hippie* es particularmente interesante, puesto que constituye toda una toma de posición en relación con la disputa por el sentido de la noción de «juventud». En efecto, se presenta el conflicto generacional como una cuestión de enfrentamiento con adultos extremadamente conservadores (siempre un vicerector en ejercicio del poder en ausencia de la autoridad legítima) que se resuelve por la intervención de adultos comprensivos (el profesor hippie). La banalización del conflicto consiste justamente en construir una zona de valores compartidos, legitimados por la moral dominante, del que sólo quedan excluidos quienes practican un conservadurismo extremadamente autoritario.

³³ Ver KREIMER, Juan Carlos (y Ots.): *Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina*. Ed. Galerna, Bs. As., 1970.

Leonardo Favio «Fuiste mía un verano» y «Ella ya me olvidó» (ambos de 1968) vendieron 450.000 y 400.000 ejemplares respectivamente³⁴.

Ahora bien, en los discos del rock pionero hay diferencias notables en cuanto a la propuesta estética, que llevan a un paulatino alejamiento, tanto en músicos como en receptores. Esos discos representan el discurso fundante, constitutivo del rock local; es decir que representa la concepción del arte y del mundo de un determinado grupo de jóvenes y al mismo tiempo lo crea socialmente, lo hace «visible»³⁵. Ya he analizado brevemente las características de ese discurso constitutivo; lo que interesa ahora es que el efecto diferenciador de ese discurso no es inmediato, sino que recién se empieza a notar cuando alrededor de los músicos de rock empiezan a articularse otros fenómenos vinculados a la música. Recién en ese momento se hace evidente (para las grabadoras, los medios de comunicación, la policía, etc.) que el rock es «otra cosa», distinta de la música «beat». Es entonces cuando el rock empieza a definirse como un campo específico.

3.2. El campo del rock:

A principios de los años 70, después de la disolución de los grupos pioneros, se advierte con claridad la aparición de nuevas formas discursivas (más allá de los mismos discos) tendientes a constituir el rock como un fenómeno específico y diferenciado. Esta es una cuestión fundamental, puesto que esas formas discursivas vienen a hacer explícito lo que hasta el momento estaba implícito en los textos del rock en relación a su identidad, y teniendo en cuenta que:

³⁴ *Ibid.* pág. 84.

³⁵ Sobre la capacidad constitutiva del discurso, ver BOURDIEU, Pierre: «Espacio social y génesis de las «clases», en *Sociología y Cultura*. Ed. Grijalbo, México, 1990.

Un grupo, clase, sexo (...) región, nación, no comienza a existir como tal para aquellos que forman parte de él y para los otros, sino cuando es distinguido, según un principio cualquiera, de los otros grupos, es decir a través del conocimiento y del reconocimiento ³⁶.

Solamente en la medida en que las diferencias del rock con respecto a los sistemas aledaños son explicitadas en un discurso, los jóvenes que pertenecen al «movimiento», pueden reconocerse y ser reconocidos. La aparición de esas formas discursivas, tiene que ver además, con la emergencia de formas organizativas e institucionales que cumplirán la función de aglutinar a los músicos (y no músicos) y establecer los límites y condiciones de pertenencia; y en este mismo movimiento se irá generando una suerte de «ortodoxia» rockera, basada en una «tradición». En esa medida se van creando las nuevas reglas de juego que permiten hablar de un campo específico. Veamos entonces cuáles son esas instituciones que aparecen vehiculizando estas nuevas formas discursivas, y cuáles son las características de esos discursos.

3.3. Instituciones rockeras:

Según Raymond Williams, las instituciones cumplen una función clave dentro del proceso social: la de crear y preservar una «tradición». Ahora bien, esa tradición no es una simple supervivencia del pasado, sino que se trata de una «tradición selectiva», es decir:

una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces pode-

³⁶BOURDIEU, Pierre: *Cosas dichas*. GEDISA, Barcelona, 1988, pág. 141.

rosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social³⁷.

Esta capacidad configurativa que tiene la tradición creada por las instituciones hace evidente que ni una ni las otras son estáticas, sino que por el contrario, forman parte de las luchas (fundamentalmente simbólicas) entre los distintos sectores interesados. En esas luchas tienen una importancia capital lo que Williams llama «formaciones», es decir movimientos «conscientes» (literarios, artísticos, filosóficos, científicos) que según su posicionamiento tratan de conservar o de subvertir la tradición y las instituciones³⁸.

En el caso del rock es evidente que, en tanto formación de carácter artístico, está en contradicción con la tradición dominante en el campo específico de la música (y no sólo de la música masiva). Esa tradición consagra determinados conceptos de «calidad», establece cuáles son las combinaciones «aceptables», cuáles son los géneros y las características permitidas en cada género, etc. Por lo tanto la posición del rock es muy desventajosa, siempre desfavorecida por la crítica, y en esa medida sin capacidad para decidir sobre cuestiones importantes en la producción musical, como horarios de grabación, técnicos de sonido, procesos de mezcla, decoración de escenarios, etc³⁹. Tampoco encuentra la forma de acceder a los medios de comunicación de las instituciones dominantes para imponer su punto de vista alternativo. En esta posición, siguiendo a Williams, algunas formaciones alternativas tienden a convertirse en insti-

³⁷ WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Ed. Península, 1980, pág. 137.

³⁸ *Ibid.* Pág. 140.

³⁹ Todos estos elementos son cruciales y tienen una incidencia muy profunda en la forma final de un disco o de un recital, que son los modos de circulación básicos del rock. Sobre este tema ver GARAY SANCHEZ, Adrián de: *El rock también es cultura*. Universidad Iberoamericana. México, 1993.

tuciones en oposición⁴⁰. El rock toma para ello cuatro caminos distintos pero íntimamente relacionados: a) La creación de sellos independientes, b) la edición de revistas especializadas, c) el nacimiento de una crítica con puntos de vista propios y d) la organización independiente de conciertos y festivales. Conviene analizar cada uno de estos caminos en forma separada.

Los sellos independientes: El espacio que ocupan las compañías grabadoras se ha convertido en una cuestión capital desde el momento en que el disco se convierte en el modo privilegiado de circulación de la música. La producción industrializada había tenido ya sus primeras manifestaciones en la impresión y distribución de partituras, que había sido, hasta la aparición de los discos de pasta, la forma principal de comercialización de la música popular. Pero a partir de la aparición de los discos se producen cambios fundamentales en el modo de producción y de recepción de la música. En cuanto a la recepción, hay que tener en cuenta que para escuchar un disco sólo se necesita tener un aparato reproductor; no es necesario leer música ni saber tocar un instrumento; cualquiera puede manejar un aparato sencillo. En cuanto a la producción, cobra una gran importancia la interpretación, puesto que es ésta la que en definitiva llega al público. Pero hay otra cuestión; lo que llega al receptor no es simplemente la interpretación de los músicos. El sonido que reproduce el aparato es resultado de un complejo proceso donde intervienen elementos extramusicales: la tecnología utilizada, la cantidad de canales con que se grabó, la pericia del ingeniero de sonido para lograr las tomas, la capacidad del productor artístico para seleccionar los mejores arreglos, instrumentaciones, etc., para darle originalidad al sonido del grupo, las texturas y planos que se logren en la mezcla, etc. Según Adrián de Garay Sánchez:

⁴⁰ WILLIAMS. Op. Cit., pág. 142.

En conclusión, puede afirmarse que del grupo que llega a los estudios de grabación, al grupo que resulta después de realizada la mezcla de sonido, ocurre un largo y complejo proceso de negociación, de múltiples mediaciones entre músicos, productores, ingenieros de sonido y el equipo de grabación⁴¹.

En ese proceso de negociación se ponen de manifiesto los intereses contrapuestos, las concepciones estéticas, los afanes comerciales, las capacidades profesionales, etc. De hecho, cuando una compañía grabadora tiene verdadero interés en un músico (porque tiene una imagen «vendible», por ej.) dispone para él de sus mejores técnicos y productores, y finalmente logra que el producto suene «realmente» bien independientemente de que el artista sea un virtuoso o un mediocre. Del mismo modo, cuando el interés por un artista es menor, éste se verá en problemas para traducir su propuesta musical a una cinta grabada. Teniendo en cuenta la posición subordinada que tenía el rock en el campo de la música masiva, se comprende entonces que desde un primer momento fuera un problema muy serio no sólo el poder acceder a la grabación de un disco, sino también impedir que el proceso de negociación que ésta constituye desvirtúe completamente la propuesta estética. Sin embargo, es justamente este lugar privilegiado que ocupan las compañías grabadoras lo que explica que se hayan ido desarrollando circuitos de producción más restringida, alrededor de los cuales se articulan los sectores más subordinados del sistema:

El estudio de la producción «restringida», es imprescindible para comprender los procesos y estrategias en los que se desarrolla una constante lucha, tanto de las agrupaciones de rock como de las empresas

⁴¹ GARAY SANCHEZ. Op. Cit., pág. 51.

discográficas, por pertenecer y conseguir legitimidad dentro del campo ⁴².

De ese conflicto nace, en la Argentina, la necesidad de crear sellos independientes que se dediquen específicamente al rock, respetando y compartiendo su propuesta estética y su concepción del mundo. El primer exponente, ya en la etapa pionera, es el sello Mandioca. Existía una importante diferencia de posición entre los músicos que estaban dentro de Mandioca y los que grababan en otros sellos. Esto se traducía en una mayor libertad para la creatividad no sólo en cuanto a lo musical, sino también en las portadas, los afiches para los recitales, etc. Para 1970 el sello Mandioca desaparece, pero Jorge Alvarez (dueño y organizador del sello) coloca a sus artistas en otras compañías (entre las que se cuenta Microfón que trabaja con un nuevo sello independiente: Talent) y pasa a ocupar el lugar (también fundamental) de manager. Alrededor de él se nuclea todo un grupo de músicos y no músicos, que van a cumplir un rol muy importante en el descubrimiento y promoción de nuevos grupos (como el caso de Vox Dei), puesto que su trabajo se realiza «desde dentro» del rock, y vinculado a un importante estudio de grabación: Phonalex:

El llamado «clan Alvarez» aglutinaba todo tipo de proyectos, dado que Billy Bond se había inventado el puesto de «Manager de grabación», reservando muchísimas horas en Phonalex, por lo que llega a grabar gente que de otra manera no hubiera accedido al LP⁴³.

Ahora bien, esta posición que ocupa el grupo de Jorge Alvarez, como encargado de «descubrir» y promocionar grupos, tiene dos

⁴² GARAY SANCHEZ. Ibid pág. 42

⁴³ FERNANDEZ BITAR. Op.Cit., pág. 52.

implicancias muy importantes además de convertirse en alternativa a las grabadoras «oficiales»: por un lado constituye un espacio de poder «dentro» del rock, puesto que el hecho de «hacer grabar» a grupos nuevos implica la capacidad de decidir quién sí y quién no. Por otro lado esa capacidad de decisión está haciendo evidente que dentro del rock ya se han desarrollado criterios propios para juzgar la calidad y la pertinencia de las propuestas musicales, y fundamentalmente su pertenencia al campo del rock. Fernández Bitar cita unas palabras de Billy Bond (que era el líder de La Pesada del rock & roll) acerca de las primeras grabaciones de Sui Generis que merece la pena reproducir aquí:

Lo que hacían estaba bien. Era blando pero decente. Ahí invité a Charlie a tocar el piano con la pesada, porque es un excelente pianista de rock & roll y rythm & blues. Y en los intervalos venía Nito y grabábamos temas de Sui Generis, un poco a las escondidas porque a Jorge aún no le copaban. Independientemente del estilo y de mi gusto, me pareció que podían vender muchísimo, entonces le llevé la cinta a Alvarez y aceptó sacarlo. Hicimos la tapa enseguida y en tres semanas estaba en la calle, primero en ventas con 80.000 unidades y se pasaba todo el día por las radios ⁴⁴.

En esta cita se ven con claridad las competencias que están en juego en el funcionamiento de este grupo: Primero: Sui Generis puede no gustarles, pero lo que hacen es rock (es blando pero decente). Segundo: Se hace evidente la existencia de tendencias distintas y opuestas dentro del rock (blandos vs. duros, o acústicos vs. eléctricos). Tercero: hay

⁴⁴ FERNANDEZ BITAR. Op.Cit., pág. 52.

un control del proceso de producción desde la grabación hasta que el disco está en la calle, en el que participan los músicos. Cuarto: Tiene importancia la perspectiva de ventas, pero también los criterios (construidos dentro del rock) de calidad y pertenencia. Quinto: hay ya una categorización de los géneros y de las capacidades específicas para cada uno. Sexto: hay una oportunidad de que lleguen a grabar grupos que no encontrarían lugar en las grabadoras oficiales.

Todo este funcionamiento tiene relación con el hecho de que el sello Mandioca primero, y el «clan Alvarez», el sello Talent, y los estudios Phonalex después, nacen «dentro» del rock, y por lo tanto comparten no sólo su estética disidente y alternativa sino también ese «código ideológico» que, como vimos en el apartado anterior, abarcaba aspectos generacionales, sociales, políticos y hasta religiosos. En esa medida, estos sellos independientes se constituyen como instituciones alternativas y en oposición. Por el contrario:

las compañías grabadoras continúan caracterizándose por no poder captar los significados sociales del movimiento...⁴⁵

Las grabadoras oficiales, que detentan el poder en el campo de la música, ven al rock desde afuera y no ven en él más que la posibilidad (todavía dudosa) de un negocio. En el mismo libro (que recoge testimonios de 1970) se citan palabras de un directivo de RCA:

Lo mínimo, firmamos contrato por dos años. Si el primer disco no anda, el artista tiene dos años para cambiar de estilo, etc. La elección de conjuntos se hace así: todos los viernes de 14 a 22 se los recibe en el estudio de grabación... A veces tenemos tres o cuatro

⁴⁵ KREIMER, Juan Carlos. Op. Cit. , pág. 13.

cuadras con chicos que quieren probar. Se los elige por su talento, es decir, cuando su talento puede ser aprovechable, es decir vender⁴⁶.

Un contrato de este tipo, unido al hecho de que se negó a utilizar los dos años para «cambiar de estilo», fue lo que impidió que **Tanguito** grabara un disco para Mandioca, y por lo tanto jamás fue conocido fuera de los circuitos subterráneos.

Ahora bien, como ocurrió con Mandioca, el problema más grave que deberán enfrentar los sellos independientes a lo largo de la historia del rock en la Argentina será el de su capacidad financiera. Enfrentarse y competir con las grabadoras oficiales, que manejan las cadenas de distribución, la publicidad, los medios de comunicación y los beneficios de la crítica, es una lucha de David contra Goliat en la que casi nunca se gana. De este modo, si bien los sellos independientes seguirán jugando un rol importantísimo en las distintas etapas del rock desde el punto de vista creativo, casi ninguno tendrá larga vida ni un gran desarrollo económico. Su papel fundamental consistirá en promocionar grupos nuevos, que una vez conocidos serán contratados por las compañías más grandes. En esta etapa que nos ocupa ahora, además, estos sellos al adoptar criterios propios de selección generan una suerte de «ortodoxia», que a su vez derivará en «heterodoxias» que crearán tensiones dentro del campo.

Las revistas de rock: Si los sellos independientes contribuyeron a la promoción de nuevos músicos y fueron creando una «ortodoxia», no menos importante es el papel de las revistas. Pero cabe hacer una diferenciación. El trabajo de los sellos tuvo gran incidencia más que nada en lo estrictamente musical, contribuyendo a una definición del sonido del rock.

⁴⁶ Ibid. Pág. 8.

En cambio las revistas aportaron algo diferente que se puede resumir en tres aspectos: 1-información sobre discos, recitales, trayectorias de músicos, etc., destinada a consumidores; 2-se crea el espacio de expresión para una «crítica» cuyas características trataré separadamente; 3-se crea un espacio para «editorializar», de modo que los temas y las tomas de posición estéticas, filosóficas e ideológicas que circulan entre los que ocupan una posición central dentro del rock, adquieren una forma explícita y alcanzan una difusión mucho mayor. En ese sentido, las revistas contribuyen a la definición de las características y límites del rock.

Esta circulación de información, crítica y «editoriales» hace que se produzca un efecto de expansión en cuanto a la capacidad de acumular «capital cultural» específico de los distintos agentes del campo. De tal modo, las revistas de rock se convierten también en un ámbito de participación para cierta gente vinculada al movimiento, pero que no se dedica a la música: intelectuales, poetas, periodistas, viajeros, etc. Esta característica de las revistas posibilita la ampliación permanente de las fronteras que hacen al rock tan permeable a fenómenos artísticos, literarios, sociales e incluso musicales originalmente exteriores al campo específico. Sin embargo, en el momento que nos ocupa, el interés principal de las revistas es el de diferenciar al rock del resto de la música Beat. Y en ese proceso el lugar central lo tuvo la revista *Pelo*. Muy criticada a lo largo de su historia, *Pelo* aparece a principios de 1970, dirigida por Daniel Ripoll, y es la primera revista distribuida por los canales habituales de circulación masiva hecha desde «dentro» del rock. Los antecedentes de esta revista son de dos tipos: por una parte, revistas subterráneas, hechas artesanalmente y distribuidas de mano en mano, que jamás tuvieron circulación masiva. Un caso típico es *Eco contemporáneo*, en la que participaba Miguel Grimberg a mediados de los 60. Según Fernández Bitar:

Eco Contemporáneo no era una revista popular, pero se distinguía de las demás revistas literarias -...- porque publicaba mucha

literatura beat. El primer número coincidió con las primeras traducciones de obras de Jack Kerouac ⁴⁷.

Las revistas de estas características han sido una constante en la historia del rock, aunque han tenido momentos en los que adquirieron un lugar más central por diversas razones. Así, alrededor de 1973 y hasta mediados de la década, aparecieron numerosas revistas subte cuyo móvil principal no era la música sino las otras disciplinas artísticas en contacto con el rock. Un caso típico es la *Revista del parque*:

En las citas de los domingos se editaba una revista donde cada persona que quería colaborar llevaba su hoja mimeografiada y una resma de papel para hacer las copias del ejemplar que se repartían gratuitamente el sábado siguiente⁴⁸.

Asimismo, hubo otro momento de fuerte desarrollo de las revistas subte hacia fines de la década del 70 y principios de la del 80, pero en esa oportunidad el motivo era diferente: Ante la censura impuesta por la dictadura, era una estrategia para mantener la circulación del discurso del rock.

Por otro lado, el antecedente inmediato de *Pelo* fue la revista *Pinap* nacida en 1968, y muy importante porque fue la primera de circulación masiva en difundir información sobre el rock. Sin embargo esta publicación fue pensada como una forma de capitalizar la existencia de un mercado joven, razón por la cual en sus páginas convivían los músicos de rock con los que no lo eran. Incluso, la revista adoptaba un punto de vista ideológico que no era el del naciente rock:

⁴⁷ FERNANDEZ BITAR. Op. Cit., pág. 9.

⁴⁸ Ibid. Pág. 56.

En abril (del 68) aparece la revista *Pinap*, con información sobre música nueva, pero también con una banal superficialidad que se reflejaba en notas donde describían el duelo entre la moda 'King's Road vs. Carnaby St.'⁴⁹.

Por otra parte, *Pinap* también fue pionera en materia de organización de festivales por parte de una revista, aunque en el Festival *Pinap* de 1969, todavía los grupos estaban mezclados como ocurría en las páginas de la publicación. Sin embargo fue muy importante como experiencia, y sirvió para tomar conciencia del poder convocante que tenía una publicación de este tipo. Esa experiencia fue capitalizada por Daniel Ripoll, que fue secretario de redacción de *Pinap*, en la creación de *Pelo*, y se nota tanto en las características comerciales de la publicación, haciendo de *Pelo* la única revista de rock que se mantuvo mucho tiempo en circulación, como en la iniciativa organizadora que permitió realizar durante tres años seguidos (70, 71 y 72) los festivales conocidos como *B.A. Rock* (Buenos Aires rock).

La crítica de rock: Con la aparición de las primeras revistas independientes se crea el espacio para el desarrollo de una crítica con puntos de vista compatibles con la estética del rock, y este hecho resulta fundamental en el proceso de diferenciación y delimitación del movimiento⁵⁰. Pero antes de avanzar conviene detenerse un momento en el concepto de crítica. En el campo literario hay abierto un debate muy amplio (cuya

⁴⁹ Ibid. Pág. 27.

⁵⁰ Utilizamos la palabra «movimiento», puesto que fue la que se impuso para referirse al «campo» del rock. Los matices de sentido más notables son dos: por un lado la idea de «movimiento» produce un efecto por el cual se incluye no sólo a los artistas, sino también a los receptores. Por otro lado, «movimiento» implica también formas organizativas muy endebles e inestables.

finalización es muy poco probable) acerca del sentido y la función de la crítica. Desde el New criticism y el formalismo ruso, pasando por el estructuralismo y la semiótica, los «recorridos de lectura» de la crítica feminista, o la crítica deconstruccionista, se ha cuestionado la función tradicional de la crítica. Sin embargo es justamente esa función tradicional la que me interesa en este momento. Cuando Raymond Williams analiza el desarrollo histórico del concepto de literatura, advierte que el nacimiento de la crítica está vinculado a un desplazamiento hacia los conceptos de «sensibilidad» y «gusto» como criterios que definen la «calidad» literaria. Por lo tanto:

estas formas que asumen los conceptos de literatura y crítica son, desde la perspectiva del desarrollo social histórico, formas de control y especialización de una clase sobre una práctica social general y de una delimitación de clase sobre las cuestiones que ésta debería elaborar⁵¹.

Dentro de un campo o sistema como el literario (o el del rock) la crítica asume la forma de una institución cuya función es la de consagrar las formas canónicas que pasan a funcionar como «normas» de producción dentro de ese campo. Esas «normas» tienen relación con determinado «gusto» que pasa a ser dominante dentro del campo. Al mismo tiempo, tal como lo señala Bourdieu⁵², ese «gusto» dominante en el campo, resulta un indicador muy nítido acerca de la posición que dicho campo ocupa en el espacio social.

⁵¹ WILLIAMS. Op.Cit. , pág. 64.

⁵² Ver : "El origen y la evolución de las especies de melómanos" en *Sociología y cultura*.

De este modo, la crítica de rock que nace con las revistas produce un doble efecto: hacia adentro, consagra formas canónicas que pasan a funcionar como normas. Como efecto secundario hace que esas normas dominantes sean distinguibles «desde afuera» como el «gusto» característico del rock. Este proceso no es de ninguna manera sencillo, puesto que hasta que un conjunto de normas pasan a ser dominantes se producen una serie de negociaciones y disputas en las que intervienen actores diversos y posturas distintas, de modo que desde el comienzo, dentro del campo del rock hay tensiones, subdivisiones, tomas de posición y debates que, incluso, llegarán a generar en algunos momentos la existencia de varias revistas importantes, representativas de puntos de vista distintos.

Esos puntos de vista en muchos casos se comportan como heterodoxias con respecto a las normas que se van imponiendo como dominantes. Un ejemplo de este tipo de tensiones es la disolución de *Pescado Rabioso*, uno de los grupos más representativos de esta segunda etapa, por parte de Luis A. Spinetta. Según él este hecho ocurre porque «me parecía una deformidad empezar a sacar temas de rock y blues como si fuera la época de Manal»⁵³. Esta era justamente la tendencia que parecía imponerse desde el «Clan Alvarez». También hay que tener en cuenta que en esas luchas que se dan dentro del campo, cada propuesta trata de legitimarse a sí misma, de modo que, por lo general, las estrategias adoptadas tienden a presentarse como expresión «verdadera» del rock.

De todos modos, en la etapa que nos ocupa, hay un conjunto de rasgos coincidentes que son los que le dan su fisonomía al movimiento, que todavía tiene como objetivo principal la diferenciación y legitimación del campo en su conjunto. Una de las estrategias importantes desarrollada por la crítica de rock en ese sentido, es la creación de una «tradición». La tradición, como decía más arriba, es siempre selectiva y actuante en el

⁵³ BERTI. Op.Cit. , pág. 41.

presente. Es decir, se trata de una lectura del pasado que tiende a legitimar las propias posiciones en el presente. En el caso del rock, evidentemente esa tradición debía construirse, dada la corta vida del movimiento. El mecanismo básico de construcción fue el de buscar antecedentes lejanos y cercanos para legitimar las normas que se estaban imponiendo como dominantes dentro del campo, principalmente porque esas normas eran completamente contradictorias con respecto a las que eran dominantes en el campo más global de la música masiva para jóvenes. El libro recopilado por Juan Carlos Kreimer citado anteriormente, resulta ilustrativo del modo en que se desenvuelven estas estrategias de construcción, puesto que recoge una serie de testimonios de músicos y textos escritos en 1970 por gente de la revista *Pelo*, y parte de los intelectuales y críticos nucleados alrededor del rock. A través de textos y testimonios podemos ver el desarrollo de las argumentaciones tendientes a diferenciar y delimitar el campo del rock. Así, en el comienzo del libro, un texto de Miguel Grimberg define genealógicamente al rock:

La aparición del rock and roll en 1953 y su implantación alrededor de los nombres de Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard y Bill Haley inicia un singular período en la música popular joven que una década después produce el fenómeno de Los Beatles...Se trata de una música cosmopolita, un ritmo con la agitación de las grandes ciudades, una cadencia nutrida por el incesante vértigo de las metrópolis y, en consecuencia, un fermento vital ante costumbres mecanicistas⁵⁴.

⁵⁴ KREIMER. Op. Cit., pág. 3.

En este texto, Grimberg realiza tres operaciones discursivas: en primer lugar establece un criterio doble de diferenciación; el rock es música popular, es decir, se contrapone a la música «cultura», pero además es música joven. A pesar de lo ambiguo que resulta el término «joven», lo cierto es que tiene un valor de diferenciación generacional. El efecto inmediato que produce es distinguir el rock de la música popular de la generación anterior (tango, bolero, etc.). En segundo lugar, traza una línea que une los nombres de los fundadores del rock norteamericano con el de Los Beatles. Este recorrido propuesto tiene sin duda una intencionalidad. Los Beatles, para 1970, se habían convertido ya en una imagen simbólica que remitía a conceptos como los de experimentación musical y vital, contracultura, pacifismo, psicodelia, etc. Es decir, el recorrido genealógico que propone Grimberg desecha las versiones más superficiales y banales de la música joven que también pueden reconocer sus orígenes en los nombres fundadores del rock and roll. En tercer lugar, y reforzando esta segunda operación, se le adjudica un contenido concreto al adjetivo «joven», definiendo a esta música como «fermento vital ante costumbres mecanicistas». La función de la música joven es, pues, la de «vitalizar» esas costumbres. O, más profundamente, podemos decir que sólo si cumple esa función, la música será verdaderamente joven.

Se ve, pues, cómo se despliega una estrategia múltiple de diferenciación: con respecto a la música culta, a la música no-joven, y a la música pseudo-joven. Como señalé más arriba, esta última oposición es la que tiende a profundizarse en este momento. En efecto, en otro texto se lee:

Toda música que quiera ser joven debe ser antes que nada: rebeldía. Comunicar sensaciones auténticas. Transmitir y compartir experiencias nuevas. Cuando sólo sirve para reiterar trivialidades, vender buzones bien

pintaditos y hacerse millonario en poco tiempo, entonces es otra cosa ⁵⁵.

En este texto nos encontramos con una modificación importante: la juventud ya no es un simple atributo, una cualidad, algo dado. Por el contrario, ser joven es un programa, una construcción voluntaria. Se agregan así, para la música que quiera ser joven, dos condiciones que vienen a hacer más explícita la diferenciación: rebeldía y autenticidad. Queda, pues, en claro que el atributo «joven» no tiene relación sólo con una cuestión generacional sino con una actitud ante esas «costumbres mecanicistas» (representadas en las canciones aparecen bajo las formas de «mundo abandonado», «hielo», «Gran ciudad», etc.) Ahora bien, evidentemente ni toda la música ni todos los jóvenes tienen esa actitud de oposición:

Algunos de esos jóvenes tienen un poco de conciencia: por ahora aspiran a no entrar jamás en ese sistema que no crearon ni les interesa. Pero el grueso, los que comparten esos ritos, esas noches de rock y gaseosas, terminan integrándose sin oponer grandes reparos y si bien el movimiento que los reúne está dominado por los gustos de la mayoría, lenta, inevitablemente se está desplazando hacia las exigencias de los menos, esos obcecados que creen en la renovación y desconfían de las seguras fórmulas de éxito ⁵⁶.

⁵⁵ Ibid. Pág. 13.

⁵⁶ Ibid. Pág. 8.

Los jóvenes «que tienen un poco de conciencia» (y en esa medida asumen una actitud «verdaderamente joven») constituyen una minoría. La mayoría, «el grueso», se integra sin oponer reparos al «sistema». Sin embargo, esa minoría de los verdaderos jóvenes, dadas sus «exigencias», tiene capacidad para influir en los gustos de los demás, y en ese sentido, constituye una vanguardia pues son los que van más allá de las «fórmulas seguras de éxito», que no son otras que las matrices estereotipadas impuestas por la producción en serie. De este modo se encuentra una vía de legitimidad y una explicación del carácter minoritario del rock: «son pocos -se dice más adelante- nunca las vanguardias han sido mayoría»⁵⁷. El carácter minoritario se relaciona directamente con el nivel de las exigencias estéticas y con la actitud de enfrentamiento a las normas establecidas, y en ese sentido el rock se legitima, aún en su posición subordinada. En efecto, la exigencia de «calidad» se convierte en un atributo decisivo tanto para los músicos como para los receptores, «una reducida pero fiel corriente de público, cada vez más entendida y exigente»⁵⁸. Ahora bien, como decía más arriba el concepto de «calidad» no tiene una validez absoluta. Por el contrario, está relacionado con una compleja red de elaboraciones teóricas construidas dentro del campo, de las que se obtienen normas tanto más rígidas cuanto más desarrollo tenga ese campo y más estables sean sus instituciones. En ese sentido, la exigencia de «calidad» que desarrolla la crítica de rock en su estrategia de legitimación, no coincide con los criterios de calidad dominantes en el campo musical. De hecho no puede coincidir, puesto que desde las instituciones dominantes en ese campo no sólo el rock, sino en general toda la música para consumo masivo, e incluso la mayoría de las formas tradicionales de la música popular, son condenadas. Si miramos el rock desde el punto de vista de un conservatorio debemos decir, por ejemplo, que en sus primeros discos,

⁵⁷ Ibid. Pág. 13.

⁵⁸ Ibid. Pág. 13.

Moris toca la guitarra torpemente, con una técnica defectuosa y con mala digitación, sin contar que además desafina. O que las melodías de Tanguito son erráticas e indefinidas y construidas sobre unos pocos acordes básicos. En un reportaje, Javier Martínez (líder de Manal), dice acerca de su modo de cantar:

Me di cuenta que este género podía cantarse con una voz que tuviera que ver más con la vereda que con el conservatorio. En el folklore o en el tango las voces nunca se animaron a ser tan ásperas. Están impregnadas por las ideas de conservatorio europeo, donde deben ser bien timbradas, suaves, con armónicos, sin asperezas. Los cantantes negros nos liberaron de todo eso, nos enseñaron que podemos cantar con voz de no haber dormido bien⁵⁹.

Es decir, el rock incluso contrapone su estética a los criterios de calidad dominantes en el campo musical. Pero esto no quiere decir que la exigencia de calidad subyacente en la base de la estrategia de legitimación que estoy analizando sea falsa. Por el contrario, se explicitan los criterios de calidad válidos para el rock:

Los verdaderos protagonistas, grupos y solistas que cada vez se desligan más de los moldes extranjeros, están logrando letras en castellano cuyo nivel poético es cada vez más alto. Serios trabajos de exploración en ritmo, arreglos y composición comparten los matices testimoniales (en lo que se refiere a la temática) de sus canciones⁶⁰.

⁵⁹ «Porque mi nombre no soy yo». Entrevista de Osvaldo Baigorria, en revista *La caja*, n°4, junio-julio de 1993. Pág. 11.

⁶⁰ KREIMER. Op.Cit., pág. 13.

Tenemos pues, varios conceptos clave, como «originalidad» y «autenticidad» (desligarse de los moldes extranjeros), «testimonialidad» en las letras (que se opone a la superficialidad y banalidad predominantes en el resto de la música Beat), y también «experimentación» en lo musical. Es decir, los críticos de rock que se nuclean alrededor de las primeras publicaciones especializadas, hacen explícitos los criterios presentes implícitamente en la estética de los pioneros del rock en la Argentina. Esa estética de enfrentamiento a las normas de producción de la industria cultural, pero también a las convenciones sociales y a todo lo consagrado y canonizado (incluyendo ciertas «normas musicales»), al mecanicismo e hipocresía de las formas de vida de las grandes ciudades, a las formas opresivas y represivas del poder, a las injusticias, a las instituciones, etc. Esa estética, explicitada por los críticos, pasa a ser un signo distintivo del rock y en esa medida comienza a funcionar como norma, como requisito a cumplir para pertenecer al campo. Esto explica también que en esta época, después de su dispersión, los grupos representantes de la etapa fundacional empiecen a funcionar como próceres, como mitos y como modelos a imitar. Más aún, funcionan como criterios para juzgar la «calidad» y el «estilo» de los grupos nuevos. Veamos por ejemplo un fragmento de una crítica sobre Vox Dei:

La suya es una música progresiva, que no tiene principio ni fin. Parte del rock cuadrado, ortodoxo, para introducirse en los vericuetos de otros ritmos ⁶¹.

Y más adelante:

Entre ambos está el tempo de Vox Dei, con algo de la fuerza

⁶¹ Ibid. Pág. 64.

de Manal y mucho de la armonía de Almendra ⁶².

Como se puede ver, esta crítica elogiosa de Vox Dei se fundamenta por un lado en el criterio de calidad ligado a la experimentación y a la originalidad, y por el otro en la continuidad del grupo nuevo en relación con la estética de los pioneros. En la medida en que esa estética pionera actúa sobre los grupos nuevos y los críticos, se puede hablar del nacimiento de una «tradición», que con el tiempo se irá enriqueciendo y complejizando, e incluso debatiendo, pero que en el momento que nos ocupa se relaciona con la estrategia de diferenciación y legitimación que le da especificidad al rock. Es por eso que ese público «reducido pero fiel», además de exigente es «entendido»; es decir, para formar parte del rock, aún como receptor, es necesario desarrollar una competencia específica vinculada con esa tradición tanto inmediata como lejana, sin la cual es muy difícil escuchar esta música. Y en este punto cobra importancia la otra función de las revistas de rock: la difusión de información. En la revista *Pelo*, durante años se publicaron informes acerca de las trayectorias de músicos importantes tanto extranjeros como locales, donde figuraban las formaciones de los grupos, discos editados, cantidad de copias vendidas, años de edición, etc. Para las nuevas generaciones que se fueron incorporando al rock, toda esta información es vital, pues junto con las críticas (de recitales y de discos) constituyen una de las formas de circulación del capital cultural que se va acumulando en el campo. Se puede, entonces, esquematizar los atributos que la crítica adjudica al rock, en tanto música «verdaderamente» joven, en oposición con una música «pseudo-joven» de la que se diferencia:

⁶² Ibid. Pág. 65-66.

Música verdaderamente
joven

opuesta al sistema

serios trabajos experimentales
testimonialidad

(coherencia ideológica)

calidad

autenticidad

público reducido, entendido,
exigente

Música pseudo-joven

integrada al sistema

fórmulas seguras de éxito

vs. banalidad

no calidad

inautenticidad

público masivo

A partir de estos atributos, los críticos de rock juzgan los trabajos de los músicos, e incluso seleccionan sus testimonios. Así, en un apartado titulado irónicamente «Confesiones & trapitos», se oponen declaraciones de músicos que ponen en evidencia, siempre desde el punto de vista del rock, el modo de pensar de cada uno:

FRANCIS SMITH: ...advertir las tendencias del público y dar en la tecla con lo que el consumidor quiere escuchar...

TANGUITO: No hay vuelta que darle: uno compone y canta lo que siente, lo que es de veras»⁶³.

Del mismo modo, en los juicios negativos sobre cualquier músico siempre está operando alguno de los atributos enunciados. Por ejemplo, sobre Sandro se dice:

⁶³Ibid. pág. 40.

la gran superficialidad, esa inyección de conformismo que desde siempre neutralizó cualquiera de sus atisbos de originalidad (pág.36)

O sobre Los naufragos:

Ninguno de los naufragos sabe tocar...Son un conjunto pura y exclusivamente para vender discos.

Así pues, esta naciente crítica de rock construye un discurso que desempeña un papel muy importante en el proceso de constitución de la especificidad del rock en la Argentina. La diferenciación que se aprecia ya en los festivales de rock de esta época es en parte consecuencia de esto.

Los festivales: Las actuaciones en vivo, ya sea en forma de recitales individuales o de grandes festivales, constituyen un elemento sumamente importante en la circulación del rock⁶⁴. Por una parte, los conciertos en vivo forman parte de la estrategia de promoción y por esta razón todas las bandas importantes realizan grandes giras de presentación de cada disco. Por otra parte, mirado desde el punto de vista de las pequeñas bandas que ocupan posiciones secundarias, el circuito de los recitales forma una parte necesaria de su estrategia de ascenso, puesto que solamente a través de esas presentaciones logran hacer conocer su propuesta y pueden aspirar a la grabación de un disco. En general:

Es en los conciertos en vivo en donde los grupos se vinculan más directamente con su

⁶⁴ Volveré extensamente sobre la cuestión de los recitales en la tercera parte.

público, es ahí donde pueden probar las potencialidades y limitaciones de su propuesta estético-musical⁶⁵

Pero justamente esta vinculación directa con el público hace que en los conciertos se pongan en juego muchas otras cosas que no están relacionadas con la difusión ni con la venta de discos. Además de los elementos rituales (que forman parte de la teatralidad de los espectáculos y cuyos códigos los asistentes deben conocer para poder participar), en los cuales operan cuestiones psicológicas, sociales, y específicamente religiosas, el recital es el punto de encuentro vital, de reconocimiento e identificación, no sólo del público con los músicos, sino también de los asistentes entre sí. Tanto es así que en algunos momentos históricos, (como ocurrió en la Argentina durante la dictadura del «proceso»), cuando todos los demás canales de comunicación están cortados, el recital funciona como espacio de confirmación de la pertenencia a un grupo⁶⁶. Por eso es muy importante tener en cuenta los códigos gestuales y verbales, e incluso los relacionados con la ropa, peinados, etc. de los músicos y el público en la medida en que funcionan como señales identificatorias.

La situación especial del rock como música de juventud, [hace] que los músicos de rock se muestren mucho menos separados de su auditorio porque parte de su propia imagen reside en la creencia de que expresan los valores de la juventud en general, y no sólo de sí mismos⁶⁷.

⁶⁵ GARAY SANCHEZ. Op.Cit., pág. 68.

⁶⁶ Este tema lo desarrolla en profundidad Pablo Vila en su: "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil" en: *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires, CEAL, 1985.

⁶⁷ GARAY SANCHEZ. Op. Cit., Pag. 37.

Pero no sólo la identidad individual (en el sentido de la pertenencia a un grupo) se pone en juego en la asistencia a un concierto, sino también el lugar que el grupo ocupa en el espacio social. El lugar del concierto, la cantidad de público, la escenografía, los equipos de sonido y de luces, los músicos invitados, la promoción del recital, las empresas patrocinantes, etc. son indicadores en ese sentido.

Por todas estas razones, los grupos sociales con capacidad de organización independiente de conciertos y festivales tienden a construirse un espacio de poder dentro del campo del rock, y se convierten en otra institución importante en su desarrollo.

En el caso que nos ocupa (es decir, el del momento de diferenciación y legitimación del rock en la Argentina), la organización de festivales estuvo ligada desde el principio a los sellos independientes y a las revistas especializadas. En efecto, ya en la época pionera, Mandioca organizaba los conciertos de sus artistas, e incluso tuvo una parte importante en la organización del festival *Beat Baires*. Por su parte la revista *Pinap* organizó uno de los festivales más importantes de la etapa.

¿Qué características tenían esos conciertos y festivales de la etapa pionera? Lo primero que salta a la vista con sólo repasar la lista de los lugares donde tocaban los grupos, es la reducida cantidad de público que convocaban. El espacio prototípico de esa época fundacional lo constituye la cueva, un bar con unas pocas mesas y un pequeño escenario con un equipo de amplificación bastante precario. De características similares son el «boliche» que abre en Mar del Plata el sello Mandioca, y en la misma ciudad *Matoko's*, donde tocaba *Almendra* en el verano del 68 al 69. El *Instituto Di Tella*, que abrió sus puertas a algunos de los grupos pioneros ofrecía un auditorio con capacidad para unas doscientas personas. Otros conciertos se realizaban en pequeños teatros y fuera de los horarios centrales. En todos estos recitales, cuya promoción, organización, sonido, luces, etc. siempre tienen características precarias, la distancia entre músicos y público es prácticamente nula. Por lo general los músicos están tomando algo, mezclados con el público hasta que les llega la hora de

actuar; todos los que asisten a espectáculos de este tipo tienen conciencia de pertenecer a un grupo del cual la música es su forma básica de expresión. Sin embargo las cosas son muy distintas en los festivales que intentan reunir un público masivo. En ellos deben convivir las bandas rockeras con las que no lo son como modo de garantizar la masividad del espectáculo. Tomemos, por ejemplo la programación del festival **Beat Baires**, realizado en 1969, en la que se ve este fenómeno:

- 8 de junio: **Conexión nº5, Piel Tierna, Charlie Levi.**
- 15 de junio: **Litto Nebbia, Los Mentales, Hielo.**
- 22 de junio: **Almendra, Engranaje, Los Abuelos de la Nada**
- 29 de junio: **Manal, Moris, Vox Dei.**
- 6 de julio: **Leonardo Favio.**⁶⁸

Aún con esta diversidad, las reuniones se llevaban a cabo los domingos por la mañana (es decir, muy lejos de un horario central), en el teatro Coliseo, con una asistencia de no más de 1800 personas.

En la segunda etapa las características de los festivales cambian radicalmente. Los recitales individuales siguieron realizándose en bares y pequeños teatros, por lo que en esa materia no se producen grandes cambios. Pero en 1970 se realiza el primer festival exclusivamente de rock, e incluso por primera vez esa palabra se utiliza para titular un festival. Se trata de **B.A. Rock I**, organizado por la revista *Pelo*, en el Velódromo. Acerca de este festival hay dos hechos importantes para destacar. En primer lugar la cuestión del nombre. Ya no se trata de un festival «Beat» (como el **Beat Baires**), ni de «música joven», ni de «nueva canción», etc. Se trata de un festival de rock. Sin dudas esto también forma parte de las estrategias de diferenciación y legitimación que se estaban llevando adelante desde los sellos independientes, las revistas y la crítica. La palabra

⁶⁸ Datos tomados de FERNANDEZ BITAR. Op. Cit., pág. 37. De los músicos mencionados, sólo **Litto Nebbia, Almendra, Los Abuelos de la nada, Manal, Moris y Vox Dei** pertenecían al campo del rock.

«rock», pues, ya no se refiere a un estilo determinado de música, sino a un campo o sistema dentro del cual pueden convivir estilos distintos (acústicos y eléctricos, blues y baladas, etc.) a condición de participar de los criterios generales de «calidad» construidos por la crítica de rock a partir de la estética de los pioneros. En segundo lugar, este festival es organizado por una revista especializada como *Pelo*, cuya circulación de carácter masivo pudo garantizar una promoción que iba más allá de las formas artesanales de la época pionera. Esto sin ninguna duda tuvo alguna incidencia en la masividad del festival, para el que se vendieron un total de 30.000 entradas considerando el ciclo completo. La cifra es impresionante si se tiene en cuenta que en el **B.A. Rock** sólo tocaron bandas pertenecientes al campo. Esta cifra, lógicamente no puede competir con las de los multitudinarios conciertos de **Sandro, Donald, o Palito Ortega**, pero es lo suficientemente importante como para que los organizadores de festivales empiecen a pensar en nuevos circuitos y espacios más amplios para el rock. De hecho, en esta etapa el rock crece, al punto de que **Arco Iris** a fines de 1971 llena por sí solo el teatro Coliseo para la presentación de «Suite Nº1», y por otra parte, comienzan los conciertos en el **Luna Park**.

Pero volviendo al **B.A. Rock**, su éxito, y no sólo en cuanto a la asistencia de público fue tan grande, que el festival adquirió una forma verdaderamente institucional, repitiéndose año tras año hasta 1972, en cuya edición se filmó el documental *Rock hasta que se ponga el sol*, dirigido por Aníbal Uset. El hecho en sí de que se haya filmado esta película es importante. Por una parte, y teniendo en cuenta que los productores del filme son nada menos que **Fernando Ayala y Héctor Olivera**, se hace evidente el interés que empieza a despertar el rock en tanto campo musical y fenómeno social, en otras áreas del campo cultural. Es obvia en la película la intención de reflejar el movimiento, razón por la cual junto a las actuaciones de las diferentes bandas pueden verse los puestos de artesanías que rodean al evento, desplazamientos de público, pequeñas dramatizaciones realizadas por algunos grupos, testimonios de asistentes

y un reportaje a Daniel Ripoll quien explicita el sentido del festival desde el punto de vista de sus organizadores. Por otra parte, y más allá de la intencionalidad de sus autores, el filme constituye un importante documento en el que se pueden observar detalles de organización, características del espacio físico, escenografía, calidad de sonido, distribución del público, etc. Por ahora me interesa detenerme en algunos hechos que tienen relación con la estrategia de diferenciación y legitimación que vengo analizando: a) Tanto Daniel Ripoll, al hablar de Litto Nebbia como «un pilar de la música de rock», como los distintos testimonios de asistentes coinciden en nombrar a los «próceres» del movimiento como fundadores de una tradición. Es decir, al mirar la etapa pionera desde ese presente histórico se separa del conjunto de la música para jóvenes a estas bandas que ya se han vuelto «míticas». Es notable el testimonio de un muchacho que considera a Sandro como algo muy anterior, cuando en realidad su época de mayor éxito es coincidente con la etapa pionera. b) Se ve claramente la concepción del rock como un grupo o movimiento social que tiene a la música como expresión fundamental pero que la trasciende. Por eso algunos asistentes hablan de una «forma de vida», de la experiencia común de la agresión que se sufre en la calle, etc. Daniel Ripoll es más explícito:

Mirá, yo creo que la síntesis de todo esto puede parecer como si fuera una lucha para tratar de imponer un tipo de música; pero más profundamente es la lucha de toda una generación para expresar cómo piensa y lo que quiere del país y de sí misma; creo que eso es lo fundamental, por eso están aquí todos juntos (fragmento de la película)

En realidad, como ya vimos antes, no se trata de toda una generación, sino de una porción minoritaria de ella, pero que ha legitimado su rol generacional adjudicándose una posición como «vanguardia» capaz

de influir en los gustos de los demás. c) También se pueden observar en la película dos detalles que muestran el espacio central ocupado por las nacientes instituciones rockeras dentro del campo: por un lado, dominando el festival se ven dos banderas: una con el logotipo del B.A. Rock, y la otra con el de la revista Pelo. Por el otro, en una toma de Claudio Gabis realizada en estudios, se ve a Billy Bond, «manager de grabación» del «clan Alvarez», manejando la consola de sonido. d) La vigencia de los criterios de «calidad» rockeros (basados en conceptos como «experimentación» y «autenticidad») se puede apreciar en lo que ocurre con la actuación de Litto Nebbia. Es reconocido como «prócer» por los asistentes y organizadores por su participación en Los Gatos. Sin embargo la música que toca en el festival está muy alejada de aquella de características tradicionales. En el B.A. Rock, Nebbia toca con una guitarra acústica, sin más acompañamiento que el de Domingo Cura (notable folklorista) en la percusión. Litto Nebbia a lo largo de toda su carrera ha sido uno de los músicos más coherentes con esa exigencia de permanente renovación implícita en los criterios rockeros de calidad. Pero no el único; de hecho, todos los músicos de la etapa pionera que aparecen en la película presentan propuestas muy alejadas de lo que hacían anteriormente.

La película de Aníbal Uset contribuyó a afirmar el mito del B.A. Rock como una especie de Woodstock local, puesto que siguió exhibiéndose en circuitos underground en años en que esas reuniones multitudinarias eran difíciles de realizar. De este modo aquel festival sirvió como modelo para otros, como el caso de La Falda, que se realizó en Córdoba a fines de los 70 y principios de los 80.

Por último, hay otro aspecto relacionado con los festivales y conciertos de esta época de diferenciación, que ya no tiene que ver con los aspectos institucionales «hacia adentro» del rock, sino más bien con la circulación de su imagen «hacia afuera». El contexto político de la Argentina, desde el comienzo del desarrollo del rock, como he dicho antes, tiene características particulares. La dictadura de Onganía había desarrollado un fuerte esquema represivo, que si bien estaba orientado funda-

mentalmente hacia formas organizativas más politizadas (juventudes políticas, movimiento estudiantil, movimiento obrero, incipientes guerrillas urbanas, etc.) también tenía sus efectos sobre el rock. Y estos efectos se hacían evidentes principalmente en los recitales, donde se producían concentraciones de rockeros que, como suele ocurrir en estos eventos, adoptan actitudes gestuales y vestimentas más claramente identificatorias que lo habitual. En ese contexto se hicieron cada vez más comunes los enfrentamientos entre los asistentes a los conciertos y la policía. Esos disturbios generaron la imagen del rock que circularía en los medios masivos de la época. Spinetta se refiere a este conflicto:

También recuerdo haber tenido conflictos con la policía. Una vez, en un teatro de San Isidro, hartado de que la cana merodeara los ensayos y los recitales, me puse a gritar en medio de una canción: 'Que se vayan, que se vayan', en un acto de pérdida de la razón. Ahora lo analizo y veo que la reacción no era producto de ninguna droga, sino parte de un estado de ánimo que circuló en esa época a través de mucha gente, en especial la juventud⁶⁹.

La reacción que rememora Spinetta, también se relaciona con la identificación entre los músicos y el público, que era quien más sufría las consecuencias de los enfrentamientos. Con ocasión de la visita a nuestro país del grupo Gun's and Roses, un padre que llevó a sus hijos al concierto recuerda su propia experiencia:

Teníamos un poco de miedo, pero llegamos y parecía que iba a tocar Piero por las ondas de paz, ¿viste? Antes sí que había quilombo. En los recitales de Pescado Rabioso siempre nos llevaban en cana⁷⁰

⁶⁹ BERTI. Op. Cit., pág. 33.

⁷⁰ Diario *Página/12*. Domingo 6 de diciembre de 1992, pág. 2.

Esta situación conflictiva hace que la asistencia a los conciertos y las agresiones sufridas refuercen aún más la sensación de pertenencia y de identificación de público y músicos, y de los asistentes entre sí. De estos episodios, el más importante en la etapa que nos ocupa ocurrió en un festival realizado en el Luna Park el 20 de octubre de 1972. Más específicamente durante la actuación de *La pesada del rock and roll*. El hecho cobró notoriedad y fue tratado por la prensa, contribuyendo a la circulación de una imagen negativa y violenta del rock⁷¹. Como bien lo señala Miguel Grimberg⁷², ya habían ocurrido episodios similares, e incluso los enfrentamientos no siempre eran con la policía, puesto que a veces los grupos de jóvenes chocaban entre sí. La particularidad de los hechos del Luna Park reside en que en esta oportunidad la reacción del público fue avalada (para algunos incluso inducida) por Billy Bond desde el escenario, con una frase que desde entonces fue adoptada como una suerte de consigna por muchos rockeros: «Okey, entonces...rompan todo». Como decía antes, esto es una muestra más de la identificación entre los músicos y el público. Veinte años después, en las reflexiones de Billy Bond persiste la misma actitud de identificación:

...Y entonces ves que le están pegando palos en la cabeza a la gente, y que hay sangre, y que hay detenciones, y vos que venís a ser el caudillo de los chicos, ¿Qué hacés?, ¿Te quedás callado? No podés. O te jugás con los chicos o te ponés del lado de la policía⁷³

⁷¹ Ver los titulares del diario *Crónica* del 21 de octubre de 1972, en *Página/12* del domingo 18 de octubre de 1992.

⁷² *Ibid.* Pág. 25.

⁷³ *Ibid.* pág. 25.

Otro hecho que contribuyó a darle características especiales al episodio del Luna Park fue la aparición del tercer L.P. de *La Pesada* titulado «Tontos». Debajo del título, figuraba una inscripción con la fecha de aquel accidentado festival y una cruz. Con esta actitud *La Pesada* refuerza los lazos de identidad al hacerse cargo con posterioridad a los hechos de la reacción violenta del público.

Más allá de estos hechos particulares, lo importante es que ese nivel de conflictividad manifestado en los recitales contribuye a afirmar la imagen negativa del rock que circula en los medios de comunicación. Y esto a su vez reconfirma el lugar más bien marginal que el rock ocupa en el espacio social en este momento de diferenciación.

Capítulo 4

Dictadura y democracia: desarrollos, tensiones, diferencias

4.1. Dictadura y condiciones de enunciabilidad

Entre los últimos tiempos del gobierno peronista y los primeros de la dictadura militar del "Proceso"⁷⁴, se produjo una modificación importante de la posición del campo del rock en el conjunto de la cultura y al mismo tiempo, una reconfiguración del campo mismo. La dictadura militar vino a cambiar drásticamente no sólo el sistema de representación política, las políticas económicas y las formas de distribución, y la vigencia de los derechos individuales de las personas, sino que, al ejercer el monopolio de la palabra pública estableciendo un complejo sistema de censura y prohibiciones, también cambió las condiciones de enunciabilidad, y con ello, las del conjunto de la producción de bienes simbólicos. Mucho se ha escrito sobre las limitaciones de la cultura en los años del "Proceso". Aquí me limitaré a señalar solamente unos pocos aspectos que inciden directamente sobre las características que adquiere el campo del rock en esta etapa y que determinarán los desarrollos posteriores.

Si bien la actitud dominante del rock en ningún momento había sido abiertamente política (en el sentido de participar en forma directa en los debates y disputas por el poder político), su concepción estética implicaba el cuestionamiento de algunas zonas de la "doxa". Zonas específicas

⁷⁴ Después de la muerte del General Perón, en 1974, asumió la presidencia su esposa María Estela Martínez, quien gobernó hasta el 24 de marzo de 1976, cuando se produce el golpe de estado.

de disidencia con los valores dominantes, como el consumismo, la moral sexual, el trabajo alienante, la racionalidad occidental, la concepción y los usos del cuerpo, etc., sin contar que la propia imagen desarrollada por los rockeros, en sí misma generaba rechazo. En función de esa disidencia, ya desde antes de la dictadura habían empezado los problemas del rock con la censura⁷⁵. Pero a partir de 1976 los problemas se agudizaron y el rock, aún sin sufrir la violenta represión que castigó a otros sectores juveniles (juventudes políticas, barriales y sindicales), empezó a resultar sospechoso y a perder lugares para los recitales y espacio (el poco que tenía) en las grabadoras y los medios⁷⁶.

Los problemas con la censura y la prohibición, el achicamiento de las posibilidades de trabajo, y en algunos casos la persecución política lisa y llana, obligó a muchos músicos a exiliarse, y a otros a recluirse. Estas condiciones hicieron muy difícil la aparición de grupos nuevos que alcanzaran difusión. Por esta razón, en la zona central del campo quedó un conjunto pequeño de músicos legitimados en la etapa anterior, y en zonas más periféricas cientos de grupos que se formaban y producían artesanalmente, aunque sin alcanzar nunca un circuito amplio. Esta dificultad para la difusión y la información también se observaba con respecto a los desarrollos del rock en los países centrales, razón por la cual

⁷⁵ El problema de la censura es bastante complejo. En principio, toda producción discursiva implica una serie de opciones estratégicas en el marco de lo enunciable. Es decir, siempre el discurso puede pensarse en algún nivel como eufemización, como un modo de moverse en el marco de una censura de carácter estructural. Pero en determinados casos, como el de la restauración violenta de la hegemonía que se produce durante la dictadura, la censura adopta una modalidad institucional y represiva. Esto se puede apreciar en la distancia que hay entre la modificación de la letra de "La balsa", por acuerdo con la grabadora ("mundo de mierda" por "mundo abandonado"), y la modificación impuesta de las letras del disco "Instituciones" de Sui Generis, en 1974. Sobre este tema ver especialmente: BOURDIEU, Pierre: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Edit. Akal, Madrid, 1985.

⁷⁶ Ver VILA, Pablo. Op. Cit.

algunos cambios importantes en la estética rockera (como el punk) se difundieron en nuestro país tardíamente.

Entre los músicos que se mantuvieron en actividad y en el centro del campo, el problema de la censura al hacer los discos produjo ciertos cambios notables, principalmente en las letras. Dado que una de las exigencias estéticas dominantes era la "testimonialidad", había que hablar justamente de aquello que no se podía nombrar. Las estrategias más desarrolladas fueron la elipsis y la alegoría por una parte (es el caso de Serú Girán), y por otra, la resignificación de los elementos claves del universo simbólico rockero, que, en las nuevas circunstancias adquirirían distintos matices de sentido (es el caso de Invisible y de la Banda Spinetta). En otro nivel, se exacerbó la tendencia experimental en la música (trabajos de fusión, e influencia del jazz - rock), en parte como forma de diferenciación con la música disco y el travoltismo que se imponían desde la industria como modelo juvenil.

La aniquilación o dispersión de sectores que habían sido referentes políticos de la juventud generó un vacío de representatividad que el rock, en parte empujado por las propias circunstancias, fue ocupando progresivamente. En efecto, los músicos con un capital simbólico importante dentro del rock que mantuvieron su actitud disidente, aunque con todas las limitaciones del caso, fueron recibiendo el reconocimiento de otros sectores, en principio ajenos al rock, y asumiendo un papel de portavoces que se fue haciendo cada vez más explícito hasta culminar con el regreso de Almendra y la formación de Serú Girán hacia fines de la década. Este fenómeno fue pensado como una "resistencia" o una "politización" del rock que caracterizó al campo en esta etapa.

Finalmente, la posición ocupada por el campo del rock dentro del conjunto de la música masiva llegó a ser más marginal que nunca. El poco interés de las grabadoras, el achicamiento del mercado y los problemas con la censura caracterizaron la etapa. Al mismo tiempo hubo un trabajo de imposición de un modelo juvenil basado en la banalidad y la falta de compromiso cuyo modelo fue el John Travolta de la película Fie-

bre de sábado por la noche. Fueron los años de la euforia por la música disco, de la cultura de la discoteca y de la desaparición de los grandes festivales de rock.

4.2. La reconstitución del campo

A principios de la década del 80 el campo rockero tenía una posición marginal, pero se había ido legitimando ante sectores cada vez más amplios de la juventud. Entre los años 1982 y 1983 se producen una serie de hechos que vuelven a cambiar completamente tanto la configuración del campo del rock, como su posición en el conjunto de la producción cultural. Describiré esta nueva configuración del campo mencionando brevemente los factores que contribuyen a su modificación:

Es ya un lugar común hablar de la guerra de Malvinas como un hecho clave para la historia del rock en Argentina. La actitud nacionalista desarrollada durante la guerra conduce a la prohibición de pasar música cantada en inglés por las radios, de modo que los programadores se ven obligados a recurrir a la música nacional para cubrir los baches. En la programación destinada a jóvenes el único tipo de música que podía cubrir la falta era el rock, de largo desarrollo y abundante discografía. Por esta razón el rock alcanzó repentinamente una difusión que nunca antes había tenido, y eso no sólo para los discos recientes sino también para los viejos clásicos rockeros. La actitud de los músicos con respecto a la guerra en sí fue algo ambigua⁷⁷, pero en ese contexto salió a la luz toda una

⁷⁷ Hubo una importante discusión acerca de la actitud asumida en el llamado "Festival de la solidaridad latinoamericana". Hay quienes ven en él una suerte de apoyo a la política oficial, y quienes ven una posición a favor de la paz y de ayuda a los chicos que estaban en el frente. La situación, eso está claro, era por demás confusa. Para mucha gente de la cultura e intelectuales, no menos que para el resto de la sociedad, la situación de guerra con un país extranjero era nueva y generaba muchas dudas. En todo caso, lo que puede afirmarse sin lugar a dudas es que, en el caso del rock, la ambigüedad no pasó de ese festival, puesto que toda la producción letrística relacionada con la guerra muestra una actitud crítica (desde "Reina

producción discográfica hostil a la dictadura que contribuyó a consolidar la posición de portavoces que los músicos de rock habían ido construyendo en los años anteriores, y aumentó la convocatoria a recitales y la venta de discos. Esto no pasó desapercibido para las compañías discográficas, que por primera vez empezaron a ver en el rock la posibilidad de un negocio rentable también en la Argentina.

La guerra de Malvinas, que por unos meses logró detener la creciente oposición a la dictadura, marcó al mismo tiempo el comienzo de su fin. El fracaso bélico de los militares agregó un elemento más a las ya numerosas causas del descontento popular. A partir de allí comenzó una verdadera escalada opositora en la que participaron los más diversos sectores sociales, desde los partidos políticos y sindicatos hasta los organismos defensores de los Derechos Humanos y los intelectuales. En este proceso, que a partir del anuncio de elecciones era ya una retirada de la dictadura, las condiciones de enunciabilidad vuelven a cambiar radicalmente en la medida que hay un notable ablandamiento de la censura y las prohibiciones. Discos y canciones que habían circulado de boca en boca desde antes del '76, empezaban a escucharse en las radios y aparecía la posibilidad de decir directamente lo que durante años se había dicho mediante alegorías. Aumenta también la concurrencia a recitales y festivales, ya que disminuye la peligrosidad de la policía. Incluso en algunos festivales (como en La Falda 82 y 83) los enfrentamientos ocurridos más que mostrar una actitud represiva de la policía, muestran que los rockeros ya no están dispuestos a soportar lo que habían tolerado durante años.

Otro factor influyente en la recomposición del campo del rock es el retorno de muchos exiliados, entre ellos, músicos de rock. Algunos de estos regresos, que produjeron grandes fenómenos de masas, como el de

madre" de Raúl Porchetto hasta "Mil horas" de Los Abuelos de la Nada) Sobre las disputas y enfrentamientos en el campo intelectual relacionados con la guerra de Malvinas ver: GUIU, Andrea: "Néstor Perlongher y la cuestión Malvinas: ¿Puede desertar un extranjero?", en TRAMAS para leer la literatura argentina, n° 8, Córdoba, 1998.

Mercedes Sosa, si bien exteriores al campo del rock, generaron expectativas entre los rockeros por lo menos por dos causas. En primer lugar porque los espacios culturales de oposición a la dictadura cada vez más eran compartidos por los rockeros con otros sectores (estudiantes universitarios, juventudes políticas en proceso de recomposición, e incluso otros sectores de la producción cultural como el folklore, etc.). Así, era posible ver que parte del público asistía a los recitales de Serú Girán, pero también a los de Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat o Silvio Rodríguez. Incluso en las revistas de rock empiezan a publicarse notas y hasta letras de canciones de este tipo de músicos. En segundo lugar, en su regreso (altamente simbólico) Mercedes Sosa no sólo incorpora canciones de rockeros a su repertorio, sino que invita a alguno de ellos a compartir el escenario, con lo cual por primera vez una figura consagrada del campo del folklore contribuye a legitimar la producción rockera⁷⁸.

En el momento final de la dictadura, entonces, el llamado "boom" del rock coincide con una politización general de la sociedad, a la que el rock no resulta ajeno. Sin embargo, es importante distinguir este tipo de politización, incluso en lo que se refiere al rock, de la que había caracterizado el principio de los 70. En aquellos años las ideas relativas al cambio se concebían en términos de una gran amplitud, y el cuestionamiento de la "doxa" incluía la posibilidad de cambios sociales muy profundos. El tópico fundamental, omnipresente en el discurso social en esos años era la noción de "revolución", y esa idea revolucionaria en tanto cambio profundo, atraviesa también al rock. Aún en las propuestas de huida y abandono, como la utopía rural, o en el recurso al esoterismo religioso, la idea que funcionaba era la de un cambio total de vida, la de un comienzo de algo nuevo y mejor. Nada de esto ocurre a principios de los 80. En ese

⁷⁸ Habría que señalar como excepciones los trabajos de Domingo Cura con Litto Nebbia a principios de los 70, y el acercamiento de Gustavo Santaolalla al trabajo de Leda Valladares, por la misma época.

período, el tópico fundamental que unifica la oposición contra la dictadura no es ya "revolución" sino "democracia". Si bien es cierto que la idea de democracia se carga de valores positivos que están mucho más allá de la significación que ha tenido en otros momentos históricos, estos valores funcionan básicamente como oposición al conjunto de los antivalores representados por la dictadura. En tanto condensación de toda negatividad, la dictadura se presentaba como enemigo común y proyectaba toda positividad en la idea de democracia. El horror que provocaba la experiencia reciente de la represión por una parte, y por otra, el proceso de debate y de interpretación de ese pasado reciente, que culminaría durante el gobierno de Alfonsín con la legitimación de la llamada "Teoría de los dos demonios", ponía serios límites a las ideas de cambio. La palabra "cambio" se identificaba con la de "recuperación", que no se limitaba a las instituciones de la democracia, sino que se extendía también a los espacios públicos (la calle, la plaza, la cancha), los sitios de la cultura (teatros, cines), e incluso otro tipo de instituciones que se había "perdido", como la escuela y la universidad. Todas estas significaciones se condensaban en la idea de "democracia", como bien lo supo interpretar el alfonsinismo. Pero queda claro que esta condensación unitaria era muy frágil, y muy pronto (al menos en el rock) estallaría una pluralidad de concepciones que en ese momento de politización no se podían apreciar.

Entonces, esto que ha dado en llamarse el "boom" del rock, puede entenderse como un importante reposicionamiento del campo en el marco de la producción cultural y en el espacio social global. De ser un tipo de música producida y consumida en circuitos marginales tanto desde el punto de vista comercial como de su legitimidad en tanto práctica, el rock pasa a ocupar lugares cada vez más centrales. Este proceso se desarrolla sostenidamente desde la época de Malvinas, y se mantiene hasta bien entrados los 80, cuando se puede afirmar ya que el rock pasa a ocupar una posición dominante en el campo de la música masiva para consumo juvenil. Hay una serie de indicadores que muestran este proceso. Me limito aquí a enunciarlos ya que existe abundante bibliografía al respecto:

a) cifras de ventas: las 80.000 placas vendidas por el disco "Vida" de Sui Generis habían sido toda una hazaña a principios de los 70, aunque ni se acercaban a las 200.000 del simple de "La balsa" a fines de los 60. Sin embargo ni la venta de Los Gatos se podían comparar con las de Leonardo Fabio o Palito Ortega. A partir de 1982 las cifras de ventas de los rockeros empiezan a aumentar, sumando discos de oro y platino, hasta llegar a las 450.000 copias de "Rockas vivas" de Miguel Mateos / Zas a mediados de los 80. b) interés de las grabadoras: el surgimiento de los sellos independientes había sido consecuencia de la imposibilidad de acceder a las grandes grabadoras manteniendo la concepción estética rockera. Si bien es cierto que esa tensión siempre se mantuvo, y de hecho esto explica la permanencia de sellos independientes como Melopea, también es cierto que a partir del "boom" las grandes compañías empiezan a contratar a los músicos de rock; ya a mediados de los 80 el catálogo rockero se encuentra repartido entre las empresas más importantes⁷⁹. Simétricamente con este hecho, las ganancias de los músicos aumentaban y las acusaciones de "transa" se multiplicaban. De hecho, en la Argentina comenzaba a insinuarse algo que siempre había ocurrido en Inglaterra y los Estados Unidos: el rock podía ser un camino para volverse rápidamente rico y famoso. c) apertura de los medios: de un silencio casi total en tiempos de la dictadura (con la excepción de programas aislados y casi "heroicos", como Alternativa de Mario Luna, en Radio Universidad, de Córdoba) el rock pasa a ser un elemento importante en la programación de las radios, en particular de las F.M. El punto máximo de este proceso llega con la aparición de "Rock & Pop", la primera radio especializada en rock de la

⁷⁹ Eduardo Berti señala la existencia de tres tipos de compañías: las sucursales de multinacionales (CBS, EMI, Polygram, etc.), las empresas grandes de capital argentino (Interdisc, Music Hall, Microfon) y los sellos independientes (Melopea, Radio Trípoli, etc.). Del predominio de los sellos independientes en la etapa anterior se pasa al predominio de las grandes empresas en los 80. Ver BERTI, Eduardo: *Rockología. Documentos de los '80*. Edit. Beas, Bs. As., 1994.

Argentina. Pero eso no es todo, también las editoriales empiezan a lanzar productos tendientes a capitalizar el mercado de la música joven. De la existencia de sólo dos revistas de circulación nacional durante la dictadura (Pelo y Expreso Imaginario), se pasa a una proliferación de incontables publicaciones que aparecen y desaparecen durante los 80. En este aspecto el fenómeno más importante es la aparición de suplementos especializados en los diarios de gran tirada (como el "Si" de Clarín) Incluso en la T.V. se advierte una presencia cada vez mayor del rock, ya sea en programas de video clips, en la emisión de recitales, o en programas especializados. En esto también tuvo mucha importancia otro fenómeno nuevo: el interés de los "sponsors" en la producción rockera. Muchos eventos claves de la época, como los festivales, hubieran sido imposibles sin el apoyo publicitario, pero esto a su vez ponía al rock en relación con una actividad que los más puristas veían como negativa. d) influencia estética sobre otros campos: tanto en la música de campos aledaños como en otras prácticas culturales, el rock empieza a mostrar una influencia que antes no se había notado, al menos con esa intensidad. En efecto, en campos como el folklore o la música melódica, tanto en cuestiones de imagen como en lo estrictamente musical, se observa la incorporación de la estética rockera (ya sea a nivel de los arreglos, de timbres instrumentales, solos de guitarra o modulación de la voz). Algunos músicos, incluso, asumen esta influencia como parte de su proyecto estético (es el caso del Chango Farías Gómez o Antonio Tarragó Ros, por ejemplo). Por otro lado, tanto en el cine como en la producción de videos (pienso en películas como *Lo que vendrá* de Mosquera R.), aparecen rockeros como musicalizadores o actores, pero además, a nivel de imagen y de narración, empiezan a aparecer recorridos temáticos característicos del rock. Lo mismo ocurre muy visiblemente en la historieta, como es el caso de la revista *Fierro*, y en ciertos escritores, como Guillermo Saccomano o Rodrigo Fresán⁸⁰. Sin pretender encontrar relaciones de causalidad o

⁸⁰ Las relaciones entre literatura, rock e historieta son complejas y múltiples. Se

aproximaciones programáticas, lo cierto es que algunos elementos cruciales de la estética rockera (o para ser más preciso de las estéticas rockeras) empiezan a trascender los límites del campo del rock. e) interés del estado: a partir de los 80 se observa un creciente interés del estado por capitalizar políticamente las manifestaciones del rock. Ya en el último tramo de la dictadura hubo un intento de acercamiento, además del exitoso Festival de la "Solidaridad Latinoamericana"; pero es después de la instalación del gobierno democrático cuando el rock empieza a ganar espacio en la programación cultural del estado. Los apoyos municipales a festivales como el Chateau Rock en Córdoba, o el de las Barrancas de Belgrano en Buenos Aires, ilustran el fenómeno. Esto también generó mucho debate interno, y aquí también aparece el fantasma de la transa. Lo cierto es que, a pesar del apoyo de algunos músicos a la campaña angelocista en el 89⁸¹, el rock ha sido más refractario a los partidos políticos que a las compañías grabadoras y los sponsors.

Todos estos aspectos muestran que el proceso que estoy describiendo no sólo se relacionan con la popularidad del rock, lo que en términos de la industria musical es gravitante en la adquisición de centralidad, sino también con otro tipo de legitimidad. Ésta, que no se construye con la mirada puesta en los rankings, se inscribe en el marco de los múltiples

pueden registrar desde los comienzos del rock: desde la tapa del primer disco de *Aquelarre*, que remite al comic underground norteamericano, hasta la tapa de "Ayúdame a mirar" de Juan Carlos Baglietto, dibujada por El Tomi; sin contar con la proliferación en la historieta de los 80 de rockeros, punks y modernos de toda especie.

⁸¹ Eduardo César Angeloz fue el candidato de la Unión Cívica Radical en las elecciones presidenciales de 1989, después de un período como gobernador de Córdoba. Algunos músicos de Rock, como Luis Alberto Spinetta, Charly García y La Torre, lo apoyaron en la campaña. Angeloz fue derrotado por Carlos Menem. Después de esa derrota gobernó Córdoba otros dos períodos y debió abandonar su tercer mandato de forma anticipada en 1995, en medio de una enorme crisis social y política.

desplazamientos y recomposiciones que tienen lugar en el final de la dictadura y en la transición democrática. La vida cultural entra en estado de ebullición y se produce una avalancha de producciones que intentan pensar los años inmediatamente anteriores. Los rockeros, que habían acumulado capital simbólico a fuerza de mantener una actitud hostil hacia los militares, se encuentran con un reconocimiento cada vez mayor que incluso los desconcierta y ocasiona ciertas crisis internas. Dicho reconocimiento es tan amplio que algunos intelectuales comienzan a ver en el rock un objeto de estudio legítimo. De hecho, a partir de los 80, se empiezan a publicar trabajos que van más allá de las meras "historias del rock", de carácter periodístico, e intentan un abordaje teórico⁸². A estas alturas ya no se le escapaba a nadie que en este fenómeno, capaz de sobrevivir durante más de dos décadas construyendo sus propios mitos y tradiciones, sus ortodoxias y disputas estéticas, había algo más que una moda o una imposición pasajera de la industria cultural.

4.3. Diversidad, diferencia y luchas simbólicas:

A pesar de que siempre hubo tendencias distintas y hasta enfrentadas dentro del rock argentino, en las etapas anteriores siempre hubo también suficientes puntos en común como para que se pudiera hablar de una cierta "homogeneidad". Al principio, las luchas por diferenciar al rock de los campos aledaños y al mismo tiempo legitimar sus concepciones estéticas, llevaba a privilegiar la distinción con el "afuera" por sobre las diferencias internas. Esto no justifica considerar a todo el rock como una unidad sin fisuras, pero sí permite hablar de una estética dominante, aún cuando otras concepciones subordinadas lograban mantenerse dentro de los límites del campo. En la etapa de la dictadura, el repliegue obligado disimulaba también las diferencias internas, pero al mismo tiempo la difi-

⁸² Sobre esta producción, incorporo un apartado especial en la bibliografía.

cultad para la circulación de información potenciaba la dispersión. En efecto, en todas las ciudades importantes y en los barrios, se formaban pequeños grupos, sin demasiada conexión con los demás, que en muchos casos iban generando concepciones diversas (muchas de ellas vinculadas a la adopción de modelos internacionales) que no alcanzaban a hacerse visibles. Incluso la progresiva ampliación de las bases sociales del rock que incluían cada vez más gente, inserta en condiciones materiales diferenciadas (no sólo en relación a su posición en las relaciones de producción, sino también por cuestiones como la localización geográfica o las diferencias generacionales, por ej.) potenciaba la heterogeneidad. Después de Malvinas esas diferencias empezaron a adquirir visibilidad, y en los grandes festivales como La Falda o el B.A. Rock de fines del 82, ya se podía observar una disputa abierta por la legitimidad, y una división muy clara en el público que apoyaba a una u otra propuesta. Lo que parecía sólido y homogéneo mientras el rock ocupó posiciones marginales, estalla en diferencias irreductibles en el momento mismo en que la posición del campo se desplaza hacia el centro de la producción musical. Según Eduardo Berti, ya no se trataba de ser o no ser rockero, sino de qué clase de rockero se era⁸³. Antes de hacer una breve descripción de las propuestas estéticas de los 80, y sus posiciones relativas en el campo, conviene detenerse un momento en el problema teórico de la diferencia y la heterogeneidad.

La preocupación por pensar la heterogeneidad es constante en las ciencias sociales y en las humanidades desde hace un tiempo, en la medida en que las grandes nociones totalizadoras (Razón, Historia, Sujeto) han ido perdiendo sustento. Muchos investigadores se han volcado a los estudios sobre minorías, subculturas, culturas étnicas u otra clase de grupos subordinados. Las modificaciones del capitalismo tardío, tanto los cambios en las relaciones de producción y en el consumo, como la emer-

⁸³ BERTI, Eduardo: *Rockología. Documentos de los '80*.

gencia de nuevas formas de socialidad, también tienen que ver con la valorización de formas nuevas de concebir las relaciones sociales y con el auge de los estudios culturales. Desde estas posiciones la cuestión de la diversidad es pensada como una zona de cruce entre diferencia (entendida como "estilos", "subculturas", vinculadas a etnias, grupos etarios, orientaciones sexuales, etc.) y desigualdad (como distancia de "posiciones", posibilidades diferenciadas de acceso a los consumos, desigualdades de distribución, etc.)⁸⁴. En el desarrollo de este tipo de estudios han tenido alguna importancia los trabajos sobre el rock, pero no concebido como una unidad homogénea ya sea musical, cultural o ideológicamente, sino en tanto conjunto de prácticas sociales concretas, producidas en condiciones materiales específicas y que contribuyen, de un modo muy diverso, a la construcción de identidades⁸⁵. En esta línea de trabajo se inscribe un texto de Fermín Rodríguez, quien sostiene que ante la pregunta ¿Qué es el rock? :

Cada respuesta subcultural produce una flexión, una experiencia rockera diferente: rock'n roll, heavy, punk, pop, etc. La experiencia rockera, en tanto producto de condiciones materiales concretas, se re - define constantemente en el enfrentamiento de concepciones rockeras, en la resolución particular de contradicciones históricas⁸⁶.

⁸⁴ Ver: DELFINO, Silvia (comp): *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Edit. La Marca, Bs.As., 1993. También JAMESON, Fredric y ZIZEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós; Bs. As. Barcelona, México, 1998.

⁸⁵ Pienso en los trabajos ya citados de Dick Hebdige, Stuart Hall o Paul Willis, pero también en Simon Frith, que aporta un enfoque sociológico. En nuestro país, a pesar de ser muy criticado, quien incorpora un enfoque sociológico es Pablo Vila.

⁸⁶ RODRIGUEZ, Fermín: "Rock, identidad y política en la década de 1980", en revista *Osamayor*, año IV, N° 7, invierno de 1993, Universidad de Pittsburgh, pág. 4.

Esto es, no se pueden generalizar categorías abstractas, aplanando las diferencias irreductibles de las distintas experiencias rockeras.

El desarrollo de mi investigación comparte, en términos generales, este punto de vista; sin embargo, creo que para no perder, en la percepción de las diferencias, la desigualdad de posiciones, y por otro lado la ubicación de cada tendencia en el desarrollo histórico global, es necesario recurrir a un punto de vista integrador que puede encontrarse justamente en el desarrollo de Williams de la noción de "hegemonía". En efecto, la mera percepción de la heterogeneidad irreductible del panorama rockero de los 80, no explica la virulencia de las disputas por la legitimidad dentro de un campo que, a pesar de todo, se sigue percibiendo como común; ni tampoco explica la diversidad en sí misma. En tanto campo específico, el rock ocupa una posición determinada dentro del campo cultural, que va variando históricamente en función de su legitimidad. Tal legitimidad varía según la configuración de la hegemonía, tal como se produce a principios de la década, con el fin de la dictadura. Pero además, dentro del campo hay distintas posiciones determinadas por el capital simbólico acumulado internamente según reglas específicas. Como hemos visto en los desarrollos anteriores, las reglas del campo del rock son principalmente estéticas⁸⁷, y fueron construidas en el proceso de diferenciación que llevó a la constitución de un campo específico. En ese sentido hay posiciones dominantes y otras subordinadas en relación con la legitimidad obtenida por las distintas tendencias y concepciones rockeras. Es incorrecto percibir en la estética dominante de un momento dado una "esencia", una "verdad" capaz de definir el "ser" del rock. Pero también es incorrecto no percibir la diferencia entre concepciones que resultan dominantes y las que no lo son. Por otra parte, a medida que fue transcurriendo la historia del campo y en el proceso de legitimación de las estéticas rockeras dominantes, se han ido construyendo mitos y tradiciones que en los momentos

⁸⁷ Principalmente, pero no únicamente. Las hay también de carácter ético, e incluso político. Además, esas reglas son variables.

posteriores operan positivamente en su configuración. De modo que en la experiencia constitutiva de nuevas identidades rockeras, esas tradiciones y mitos funcionan aunque sea para negarlos. Para poder renegar de los pioneros, o de los "héroes" de tiempos de la dictadura, es necesario que existan como tales. Es decir que para no perder la riqueza del análisis, hay que tener en cuenta el proceso histórico, principalmente en un campo que varía con tanta velocidad como la industria de la que forma parte. Este es el punto de vista que opera, pues, en la breve descripción que propongo, para finalizar esta cartografía elemental, de la configuración del campo rockero desde la etapa pos - Malvinas, hasta mediados de la década.

4.4. El centro de la escena

Los 80 son, entonces, los años en los que el rock se desplaza hacia el centro de la escena de la música popular, y en ese mismo movimiento, los años en que la diversidad estalla dentro del campo rockero. Estos fenómenos no están en absoluto desvinculados entre sí. En la medida en que el rock va ocupando posiciones más centrales, las disputas por la legitimidad dentro del campo rockero se vuelven más virulentas y movilizan una serie de intereses: desde el interés para erigirse como representante "verdadero" de una tradición cuyos aportes eran cada vez más reconocidos⁸⁸, hasta la necesidad de ganarse un lugar en el catálogo de las compañías grabadoras. Más aún si se tiene en cuenta que de ese lugar depende no sólo la difusión, sino también el desarrollo del propio proyecto estético. Los intereses de los rockeros, vinculados a la posición de cada uno en el campo, dan lugar a una serie de disputas que se organizan, en los 80, según dos ejes básicos, de gran peso en la tradición rockera: las

⁸⁸ Este proceso de reconocimiento no ha cesado hasta la actualidad y ha tenido hitos importantes: Pedro Aznar dirigiendo una colección de interpretaciones de canciones patrias, rockeros tocando en Cosquín, Lito Vitale, como representante de la Argentina en el "Día del Milenio" o Julio Bocca interpretando "clásicos" del "rock nacional".

relaciones con el aspecto comercial de la producción musical (con sus características acusaciones de "transa") y el desarrollo de nuevas propuestas estéticas y modos de apropiación del mundo rockero, que ponen en crisis ciertos paradigmas vigentes desde la época de diferenciación. El juego de enfrentamientos organizados alrededor de esos dos ejes dará lugar a un conjunto de "formaciones"⁸⁹ que disputarán entre sí, dentro del campo rockero, a mediados de los 80:

Viejos consagrados: después de Malvinas, los rockeros que habían adquirido legitimidad durante la dictadura (aunque venían acumulando capital simbólico dentro del rock desde antes), constituyen todavía los grandes números y son percibidos como un conjunto a pesar de sus diferencias. Los integrantes de Serú Girán, Spinetta Jade, así como León Gieco, Nito Mestre o Raúl Porchetto, son algunos de ellos. En algunos casos hay claras afinidades, como en todo el conjunto que participó en los 70 de la corriente "acústica", e incluso después grabaron juntos y participaron frecuentemente como músicos invitados en los discos de los demás. Aunque después hayan seguido caminos estéticos muy diferentes, son percibidos como un conjunto. Incluso el mismo Spinetta, que siempre siguió una trayectoria muy diferente, es percibido por las nuevas generaciones como parte del conjunto del "rock nacional"⁹⁰. Sin embargo esta afirmación debe ser puesta enseguida entre paréntesis, puesto que ya desde el periodo post - Malvinas, aún dentro de este grupo empiezan a notarse cambios profundos. Por un lado se inicia un proceso en el cual los músicos tratan de correrse del liderazgo y la representatividad política⁹¹.

⁸⁹ Entiendo el concepto en el sentido de Raymond Williams.

⁹⁰ A este respecto es interesante el reconocimiento que hace Fito Páez de las influencias de Charly García "y" de Spinetta. Páez pertenece a una generación que "hereda" esa tradición, que es común, más allá de las diferencias. Ver VARGAS, Horacio: Fito Páez. La vida después de la vida. Edit. Homo sapiens, Rosario, 1994.

⁹¹ "No sé qué hago aquí en el sol"... "nunca me oíste en tiempo", decía Spinetta en

En ese sentido, tanto las temáticas de las letras como la música, empiezan a cambiar. En ese cambio hay dos discos que resultan muy importantes. Por un lado, "Clics modernos" de Charly García, y por otro "Privé", de Spinetta. Son discos clave en la medida en que, tratándose de esos músicos, significa toda una legitimación de la estética de las bandas "pop", del sonido limpio, de los ritmos bailables, del uso de máquinas, etc. De todos modos, algunos músicos de este grupo, todavía se mantuvieron ligados a la estética dominante en la etapa anterior, como es el caso de León Gieco, que seguiría profundizando sus acercamientos al folklore y afirmándose en el campo general de la música llamada popular, aunque perdiendo centralidad en el campo específico del rock.

Viejos consagrados que regresan del exilio: se trata de músicos que antes de la dictadura ocupaba posiciones importantes en el campo y marcharon al exilio, en algunos casos por las persecuciones políticas, en otros por falta de posibilidades de trabajo. Durante los primeros años de la democracia se genera toda una producción cultural relacionada con la historia inmediatamente anterior que ocuparía, por un tiempo, el centro de la escena. En ese marco el regreso de los rockeros exiliados ocurre en medio de ambigüedades y contradicciones. Por un lado, músicos como Miguel Cantilo y Miguel Abuelo, traen propuestas que están muy alejadas de lo que había sido su producción anterior y reciben un inmediato rechazo. En el primer caso, los discos de Pedro y Pablo habían seguido circulando subterráneamente durante la dictadura, con su propuesta politizada, y su imagen hippie. Al regresar, Cantilo trae la propuesta de Punch, una banda con sonido New Wave⁹² e imagen "moderna", en me-

"Los niños que escriben en el cielo", de Jade. "Daría cualquier cosa por poderte dar / más de lo que puedo dar / Pero a la vez quiero decirte que / te encargues de tu vida porque yo / no soy mejor que vos / vos no sos mejor que yo" decía Charly García en "Clics modernos".

⁹² La designación "New Wave" es, como casi todas, muy ambigua. Según Juan Carlos Kreimer, es el nombre que encontró la industria para designar todo lo que surgió a partir de la escena "punk". Ver KREIMER, Juan Carlos: Punk. La muerte joven. Edit. Distal, Bs. As., 1993.

dio de la politización del fin de la dictadura. Ante el rechazo de la crítica y el público, que pedía los viejos temas, el dúo Pedro y Pablo volvió a reunirse, y tuvo un momento de gloria al principio de la democracia. El caso de Miguel Abuelo es distinto, porque ante el rechazo inicial a los nuevos Abuelos de la Nada, mantuvo la propuesta estética hasta convertirse, después del 83, en uno de los referentes de la imagen y el sonido "modernos". El panorama se completa con el regreso de Moris, que al fin de la dictadura volvió a cantar sus viejas canciones, y de otros músicos que, como Piero, habían sido ajenos al campo del rock antes de la dictadura, e ingresan ahora en virtud del fenómeno de confluencia que vengo analizando. En este último caso, también se trató de un lugar central pero transitorio, conseguido sobre la base de las canciones que habían circulado en el período del "aguante" durante la dictadura. En estos casos, la centralidad transitoria puede considerarse un fenómeno "residual", en el sentido de Williams. Elementos de una estética dominante en un período anterior, que operaban todavía en función de circunstancias específicas.

Los nuevos viejos: Durante todo el período de la dictadura fueron muy pocos los grupos nuevos que alcanzaron a desarrollar su propuesta en forma masiva. Pero esto no significa que no hubiera actividad. Por el contrario, fue una época de mucho trabajo artesanal, de recitales producidos en forma independiente, de revistas "subte", etc. El modelo de organización del grupo MIA (músicos independientes asociados), en el que estaban Lito y Liliana Vitale, fue imitado y desarrollado en distintos lugares. Después de Malvinas, algunos músicos que se habían iniciado en ese tipo de experiencias (Baglietto, Fito Páez, Alejandro Lerner, Celeste Carballo, Postdata, de Córdoba, etc.) adquieren visibilidad en la escena rockera. Ahora bien, el hecho de que sean músicos de una nueva generación, no significa que su concepción estética venga a proponer una ruptura con respecto a la dominante. Por el contrario, aún con las diferencias notables entre unos y otros, lo importante es que todos se nutren y de algún modo continúan la tradición dominante del rock argentino, principalmente la de tiempos de la dictadura. Más allá de los reconocimientos

explícitos, esto puede observarse en las formas musicales, en los recorridos temáticos, en las portadas de los discos y en la imagen corporal. Obviamente este análisis no puede ser estático, porque algunos de estos músicos (como Celeste Carballo y Fito Páez) mostrarían rápidos cambios en su producción. Pero en general no vienen a proponer una ruptura con la estética dominante, sino que más bien hay una continuidad.

Grupos emergentes: Hablar de los grupos emergentes que se hacen visibles después de Malvinas es sumamente difícil, pues la característica de toda esta camada que rompe con la estética dominante, es, justamente, la diversidad⁹³. Como una aproximación, se pueden considerar las siguientes formaciones, dentro de las bandas emergentes: a) Pop: las bandas pop son las más rechazadas a comienzos de los 80, puesto que desde los valores dominantes son percibidas como frívolas, faltas de compromiso y, aún peor, bailables. Virus, Los abuelos de la Nada, Los Twist, Zas, Soda Stereo, etc., son algunos de los representantes de esta corriente. Entre el año 1981, cuando sale "Wadu - Wadu", primer disco de Virus, y 1985, cuando el disco "Rocas vivas" de Zas alcanza el récord histórico de ventas para un disco de rock argentino, el cambio de posición de las bandas pop dentro del campo es total. Ese cambio de posición no debe pensarse sólo en función de las cifras de venta; la estética pop alcanza la consagración, entre otras cosas, porque los "raros peinados nuevos" con-

⁹³ La distinción entre lo "emergente" y lo simplemente nuevo dentro de lo dominante, pertenece a Raymond Williams. Es necesaria una aclaración acerca del uso que hago de la noción. Williams piensa en esta oposición en el marco de una configuración total de la hegemonía. En mi caso, no estoy pensando en la configuración total, sino en el juego de posiciones y disputas interior al campo del rock, y sólo teniendo en cuenta esto, considero la posición del conjunto del campo dentro de la configuración global de la hegemonía. De todos modos, la distinción de Williams resulta útil, puesto que permite pensar las diferencias entre las nuevas propuestas. No hay dudas de que en el campo del rock (y en la etapa que nos ocupa) hay una tradición dominante. Las nuevas concepciones se oponen a ella y plantean nuevos significados, valores y prácticas. De modo que se las puede considerar como "emergentes", frente a las bandas "nuevas" que continúan la tradición.

siguen seducir a los artistas consagrados, con capacidad para legitimar, y a la crítica especializada. Así, a fines de 1981, la encuesta de la revista **Pelo** sobre mejores grupos y discos del año era acaparada por **Serú Girán**. En 1982, se repartían los distintos rubros entre **Riff** y **Charly García**. Para 1985, los resultados habían cambiado: Mejor grupo: **Soda Stereo**. Grupo en vivo: **Zas**. Grupo revelación: **Sumo**. Mejor disco: **Rockas vivas**. Mejor tema: **Nada personal**. Personalidad: **Charly García**. Compositor: **Fito Páez**. Estos datos muestran el desplazamiento de las bandas pop dentro del campo, coincidente además con el desplazamiento del campo dentro de la música masiva. A mediados de la década, el rock ya hegemoniza la música masiva para jóvenes y es, a su vez, hegemonizado por el pop. b) Punk: Se trata de un sector claramente minoritario en la Argentina, donde no hubo un fenómeno similar al producido en Inglaterra. Sin embargo ya desde principios de la década, antes del fin de la dictadura, algunos grupos tomaban el modelo de la revuelta inglesa, readaptado a las condiciones que imponía la situación política local. En ese contexto, se desarrolló la actividad del paradigmático grupo **Los Violadores**, cuyo tema "Represión" ya se había hecho conocido mucho antes de que llegaran a editar un disco. Los punks siempre fueron marginales dentro del rock argentino, y en ningún momento alcanzaron mayor legitimidad. Sin embargo diversos elementos de la estética punk fueron incorporados por casi todas las formaciones emergentes de los 80, ya sea a nivel de sonido, de estructura de la canción (corta, pocos tonos, bailable), de temáticas y formas letrísticas, o bien de imagen corporal. Claro que esta incorporación no se realiza a partir de bandas argentinas, sino del punk inglés, ya un tanto readaptado en la "New Wave". En cuanto concepción estética, la mayor cercanía de los punk se da con las bandas underground como **Sumo**, y más adelante, **Todos tus muertos** o **Don Cornelio y la zona**. d) Underground: La definición de lo "underground" es una tarea que, además de dificultosa, es, en realidad, inútil. No se trata de un conjunto de características estéticas homogéneas, sino de una actitud o, como piensa Iván Noble, un estadio en el ascenso de una banda de

rock²⁴. Esto es, toda banda pasa por un estadio underground, desarrollando un circuito de recitales en lugares pequeños, bajo malas condiciones y mostrando una actitud hostil hacia los consagrados, acusándolos de "transar" con la industria; en ese camino se van haciendo conocidas hasta que un día las contrata una grabadora, y se terminó el "under". Esta visión es básicamente correcta, y tiene que ver con la tensión constitutiva del rock en sus relaciones con la industria. Ahora bien, en el período que nos ocupa algunas bandas hacen de lo "underground" una actitud estética permanente. Esa actitud consiste en el rechazo a las actitudes de "estrella", a la distancia con el público y a los modelos pasatistas y banalizados. Los dos grupos más representativos de esta actitud, a mediados de los 80, son **Sumo** y **Los Redonditos de Ricotta**. Aunque emparentados por la actitud "under", hay bastante diferencia entre los dos. **Los Redonditos de Ricotta** tienen una larga historia vinculada a la tradición del rock nacional. Su música se emparenta con el rock duro y con un trabajo muy serio en las letras. El caso de **Sumo** es diferente en la medida que la banda estuvo marcada por la "extranjería". Por un lado su líder, **Luca Prodan**, cantaba en inglés. Pero más allá de eso la misma concepción estética del grupo resulta extranjera. Son conocidas sus posiciones terriblemente críticas hacia toda la tradición del rock nacional, principalmente dirigidas a la actitud de los rockeros de pensarse a sí mismos como "artistas". A pesar de las resistencias, sin embargo, las bandas "under" fueron logrando centralidad desde mediados de la década. e) Heavy metal: en realidad, en este caso, no se puede hablar estrictamente de una estética emergente, puesto que hunde sus raíces en una vertiente con larga tradición en el rock. En efecto, ya desde fines de los 60, músicos como **Jimi Hendrix** o **Janis Joplin** iban sentando las bases de un rock con mucha distorsión,

²⁴ De su artículo, ya citado, ver en especial el capítulo titulado: "Underground: ¿Qué vas a ser cuando seas grande?".

predominio de las guitarras, ritmo violento y voces desgarradas. En los 70 tres bandas clásicas serían las representantes del entonces llamado "Hard-rock" (rock duro): **Led Zeppelin**, **Deep Purple** y **Black Sabbath**. En nuestro país esa vertiente, aunque muy modificada por las tradiciones locales, tuvo sus representantes en **Pappo's blues** (aunque con muchas y claras referencias al clásico blues negro) y **Pescado Rabioso** (aunque mediatizado por el lirismo de **Spinetta**). Durante la dictadura, incluso, bandas como **Plus**, fueron continuadores de esta tradición. Ahora bien, en los 80, y en oposición al pop que se iba imponiendo en todas partes, aparecen un conjunto de bandas nuevas que retoman esa tradición cargándola de más virulencia en el sonido y saturando las puestas escénicas de cuero, metal, alusiones a los géneros literarios e historietísticos menores como la fantasía heroica, el terror y la ciencia ficción, etc. Había nacido el "Heavy-metal" con representantes como **Ac/Dc**, **Iron Maiden**, o **Van Halen**. En la Argentina, todavía durante la dictadura, y en un acto simbólico, se produce un concierto en el que se disuelve **Pappo's Blues** y nace **Riff**, la banda Heavy por excelencia. A pesar del prestigio de **Pappo**, la posición de esta corriente nunca dejó de ser subordinada, y las actitudes violentas tanto del público como de los mismos músicos siempre fueron rechazadas por las demás corrientes. Como bien lo señala **Pablo Vila**⁹⁵, los seguidores de esta corriente pertenecen, en general a sectores más populares y suelen protagonizar enfrentamientos con los seguidores de bandas pop. Otros representantes de esta línea fueron **V8**, y más adelante **Rata Blanca**. Incluso, por el tipo de música, se podría incluir a **La Torre**, aunque con un sonido más cercano al pop, que le permitió ocupar una posición central hacia mediados de la década.

Como puede observarse, el campo del rock se ha complejizado mucho con respecto a lo que era en etapas anteriores. Esto se debe no

⁹⁵ En su texto "Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil" incluido en *Los nuevos movimientos sociales*. CEAL, Bs. As., 1985.

tanto a que haya más variedad de propuestas (si uno analiza todas las bandas de tiempos de la dictadura, se puede encontrar con una diversidad similar), sino a que cada una de estas formaciones se concibe a sí misma como enfrentada a las demás. **Los Violadores**, hablan de "enemigos internos y externos"; **Los Redonditos de Ricota** rezuman desprecio hacia las bandas pop, **Luca Prodan** insulta públicamente a las bandas pop y a toda la tradición del rock nacional; **Gustavo Cerati** también se distancia de esta tradición, pero acusándola de ser mortalmente aburrida. El público se ha ampliado en la medida en el que el rock ganó centralidad; ha invadido terrenos antes totalmente ajenos, como la TV y las discotecas, y en la misma medida se ha diversificado. En la etapa anterior ser rockero era una descripción suficiente de la identidad: "y toda nuestra filosofía / era sólo ser rockeros" cantaban nostálgicamente **Los Enanitos Verdes** a mediados de los 80. En esa época, cuando estalla la diversidad, ser rockero ya no significa nada. La identidad está marcada por la "tribu". Este concepto, el de tribu, se fue incorporando al lenguaje rockero y de allí pasó a las revistas y a la crítica especializada. El fenómeno de las tribus dio lugar, incluso, a otro hecho propio de los '80: las revistas y programas de radio especializados en un solo género. Comunicación para la tribu. Hasta el fin de la dictadura el rock, aún en posición marginal, constituía una identidad "macro", con cierta referencia a una suerte de proyecto utópico. En tanto identidad "macro" muchas prácticas sociales diferenciadas quedaban disimuladas tras el colectivo común, cuyo proceso de construcción llevó varios años. La tribu constituye una identidad "micro", que responde a formas de organización y liderazgo mucho más directas, y en esa misma medida, la relación de cada individuo con los temas y problemas "generales" que incluye la tradición rockera, es mediatizada por la estructura de la tribu. Más aún, la tribu tiende a delimitar más marcadamente los territorios (tanto en sentido simbólico como meramente geográfico), y a llevar abundantes signos de identidad marcados en el cuerpo.

Esta tribalización modifica también la lógica de las relaciones dentro del campo. Hasta la etapa anterior, más allá de las diferencias, hay

un intento común por construir un espacio propio y legítimo, diferenciándolo de campos aledaños. Como esa diferenciación se basa, entre otras cosas, en la construcción de una tradición que legitime, en el presente, las concepciones estéticas desarrolladas por los pioneros, las disputas por la legitimidad remitirán permanentemente a esas estéticas dominantes. Hay algo firme que opera como base de las discusiones: es la tradición común reconocida por todos, aunque esto se complica enormemente en la medida en que esa tradición exige la innovación permanente, la experimentación y la autenticidad. Así, cuando Spinetta lanza el manifiesto "Rock, música dura, la suicidada por la sociedad", que acompañó a su disco "Artaud", los argumentos que esgrime en su disputa con otros rockeros, remiten justamente a esa noción de "autenticidad". En los 80, la dinámica de las tribus modifica esta lógica, porque cada una de ellas, en la disputa por la legitimidad, se ocupará no sólo de renegar de la tradición dominante, sino de construirse una tradición propia, una suerte de genealogía que marque la diferencia. Así pues, Spinetta, en 1987, declara que la parte filosófica de aquel manifiesto sigue vigente, mientras que Fito Páez reconoce la deuda con el rock nacional. Baglietto, por su parte, graba un álbum con clásicos del rock nacional ("Acné"). Mientras tanto, Los Violadores reconocen como único y auténtico origen el punk inglés, y niegan toda filiación nacional. Luca Prodan se ríe diciendo que acá los rockeros se creían que el rock era "El anillo del capitán Beto". Con respecto a esa tradición, Sumo se considera completamente extranjero⁹⁶. Los Ratonés Paranoicos afirman no tener otra filiación que los Rolling Stones, cuya línea reivindican como la única auténticamente rockera. Justamente, la cuestión de la autenticidad se pone en juego en estas disputas. Cada formación intenta definir una cierta forma de autenticidad que la legitime, y muchos críticos y estudiosos caen en esa confusión. Así, desde quienes tratan de ver la autenticidad en tal o cual formación, hasta quienes ven

⁹⁶ Ver POLIMENI, Carlos: Luca. Un ciego guiando a los ciegos. Edit. AC, Bs. As., 1990.

que en determinadas actitudes (por ejemplo la comercialización), el rock traiciona sus "principios", el problema reside en no tener en cuenta que las disputas por la legitimidad se producen dentro de ciertas condiciones constitutivas de las cuales el rock no puede escapar. Tales son las relaciones con la industria y con el consumo. Las acusaciones de "transa" que, en términos generales y casi como una ley, los grupos nuevos lanzan contra los consagrados, deben verse a la luz de esa lógica.

De todos modos, y como un indicador de la crisis del paradigma dominante, en los 80 empiezan a publicarse algunas "historias del rock", de las cuales algunas (como la publicada por la revista *Cantarock*) intentan darle una coherencia global al fenómeno, y otras, (como la de Fernández Bitar), se limitan a una cronología año por año, sin intentar una explicación de la convivencia de fenómenos irreductibles. Por otra parte, en ocasión de los 20 años del lanzamiento de "La balsa", se editan algunas colecciones de discos que recuperan viejos "clásicos", y se emiten algunos programas de radio que recapitulan la historia. En cualquier caso, desde el punto de vista de este trabajo, esta autorreflexividad, que incluso se da en las letras de muchas canciones, habla más de la crisis del paradigma dominante, que de la unicidad de la "historia" del rock.

SEGUNDA PARTE

EL ROCK Y SU UNIVERSO DE SENTIDO

tópicos rockeros

Al desarrollar la cartografía elemental, en el primera parte, he definido una manera de entender el fenómeno del rock en la Argentina. Según esta perspectiva no se trata de designar un género musical, un estilo, una estética claramente definida e idéntica a sí misma a lo largo del tiempo, una subcultura de límites fijos perteneciente a un grupo social o a una generación determinada, y mucho menos una "esencia" de ninguna índole. Se trata de un campo, es decir, un sistema específico de relaciones sociales integrado desde el principio a una zona del campo cultural vinculada con la llamada cultura de masas. He tratado de mostrar las condiciones específicas de emergencia del campo del rock, como así también el proceso de diferenciación en el que se fue construyendo su especificidad por oposición a otros campos aledaños.

Una de las características centrales de este campo, es que está organizado alrededor de la producción, circulación y consumo de una clase determinada de bienes simbólicos: fundamentalmente un tipo de canciones, editadas generalmente en forma de discos⁹⁷. Se trata, por lo tanto, de un tipo particular de producción discursiva (no sólo canciones, sino también artículos periodísticos, crítica de discos y recitales, afiches, tapas de discos, ensayos, biografías de músicos, etc.), que se realiza bajo un conjunto de condiciones sociales específicas y según reglas de enunciación determinadas. Esas reglas de enunciación se han ido formando e imponiendo como dominantes en el desarrollo histórico del campo, en función de su diferenciación y legitimación en relación con otros campos

⁹⁷ Aunque no exclusivamente, porque a lo largo de su historia el rock ha circulado en distintos soportes (discos, cassettes, compactos, internet, partituras, etc.)

dentro de la cultura de masas. Pero no se trata de reglas estables, sino que están en continuo proceso de revisión; cambian al ritmo de las luchas por la legitimidad en la que determinados géneros, estilos o estéticas alcanzan una posición dominante y otros resultan subordinados. En ese desarrollo, sin embargo, se ha ido constituyendo todo un imaginario que se articula alrededor de un conjunto de significaciones nucleares, que, más allá de las disputas por la legitimidad, han alcanzado cierta estabilidad en el discurso rockero.

Dicho en otros términos, a lo largo del desarrollo del campo se ha generado un universo de sentido propiamente rockero, con su paradigma temático, sus tabúes, su fraseología, su retórica, sus fórmulas, e incluso con sus lugares comunes y tropos redundantes⁹⁸. Una exposición completa de todos los elementos que componen ese universo de sentido sería, sin dudas, excesiva. Por eso me propongo desarrollar en este capítulo el análisis de algunos tópicos que han ocupado un lugar central en el universo rockero, y que, con variaciones y miradas diferentes, han sido de una enorme productividad a lo largo de la historia del rock en la argentina

⁹⁸ Marc Angenot utiliza la noción de hegemonía aplicada al discurso social entendido globalmente, de acuerdo con su enfoque teórico. Desde mi punto de vista los elementos que componen esa hegemonía discursiva (tópicos, paradigma temático, tabúes, formas legítimas) pueden pensarse perfectamente en el interior de un campo específico, en el que también se desarrollan posiciones dominantes y subordinadas. Por otra parte, la noción bajtiniana de género discursivo permite pensar este tipo de regularidades en la producción de los enunciados. Ver ANGENOT, Marc: "Intertextualidad, Interdiscursividad, Discurso Social", Rosario, Universidad Nacional de Rosario. (Traducción de Luis Peschiera), 1986. También BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, España, México, Argentina, Colombia, 1990 (cuarta edición).

Grasa de las capitales. La ciudad del rock

Pero me escapé
 Hacia otra ciudad
 Y no sirvió de nada
 Porque todo el tiempo estaba
 Yo en un mismo lugar
 Y bajo la misma piel
 Y en la misma ceremonia

Fito Páez

Se ha afirmado habitualmente que el rock es música urbana. Esta afirmación es, sin dudas, correcta en más de un sentido. El propio discurso rockero, como señalé más arriba, construye una representación del rock como expresión de la agitación de las grandes urbes. Pero es urbano también en otro sentido: ya se lo entienda como música, estética, imagen, moda, subcultura, poesía, cosmovisión, ideología, estilo de vida o lo que fuere, no se puede concebir al rock fuera de la ciudad. Sin recitales, revistas, radios, historietas, televisión, boliches, discos, cines, afiches, pubs, callejones oscuros y patrulleros acechantes; sin el caos apabullante de las megalópolis no hay rock. Y sin embargo el rock no ama a la ciudad, ni siquiera con la húmeda melancolía del tango. Y es que estas aglomeraciones infinitas llamadas ciudades no son, para el rock, simplemente el hábitat prototípico del hombre moderno.

Así como lo urbano estuvo en la génesis de la civilización occidental, y fue el escenario de su desarrollo, estas enormes ciudades salidas de madre son, desde la mirada rockera, su punto de llegada. La ciudad

funciona como una especie de metáfora que remite a algunos de los núcleos de sentido negativo más densos del rock: Soledad, deshumanización, rutina, convenciones sociales absurdas, apatía, artificialidad, hipocresía, injusticia, lucha por el poder, tristeza, persecución, represión de las diferencias. En términos rockeros «el sistema», «la realidad» de nuestro tiempo. La historia de las relaciones contradictorias del rock con la ciudad es la de su ubicación en «el sistema».

El proyecto fundacional, expresado en *La Balsa*, es la huida. Abandonar la ciudad y encaminarse a un lugar utópico simbolizado por la «locura» y el «naufragio». Este mito de la huida, abonado por las lecturas de la Generación Beat, en especial el Jack Kerouac de *En el camino* y *Los vagabundos del dharma* y por películas como «Busco mi destino» de Dennis Hoper, se mantiene a lo largo de los primeros años 70, hasta tomar la forma de un pequeño éxodo real hacia Europa y EEUU, largos viajes iniciáticos a Perú y Brasil, y hasta la formación de algunas comunidades rurales en El Bolsón o San Marcos Sierra. Obviamente el proyecto tenía patas cortas; el rock no puede ir a ninguna parte porque no vive sin la ciudad. Sin industria cultural no hay producción, circulación y consumo de discos. Se puede caminar hasta La Falda o Cosquín con la mochila a cuestas, pero después hay que volver a casa y enchufar el equipo para escuchar la grabación. En la ciudad se vive y se ama. Es el paisaje del rock, el territorio de todas las tribus. «En el mar naufragó/ una balsa que nunca zarpó» decía Spinetta en 1973, y anunciaba: «En un momento vas a ver/ que ya es la hora de volver/ pero trayendo a casa/ todo aquel fulgor». Mucho tiempo después Charly García ironizaba: «No me banco las hormigas/ yo me vuelvo a la ciudad».

Sin embargo, el abandono del proyecto de huida, fundado en esa suerte de utopía rural no implica la resolución de las tensiones en la representación de la ciudad. Si la ciudad representa la vida triste, gris y rutinaria del «sistema», el discurso rockero le opone algo así como una certeza: **La vida no puede ser nada más que esto.** Ya en la etapa de los pioneros, **Los abuelos de la nada** habían instalado en el centro de su producción lo

que en otra parte hemos llamado el “Horror a la *Vida Ordinaria*”⁹⁹, expresión tomada, al igual que el nombre de la banda, de la novela “El banquete de Severo Arcángelo”, de Leopoldo Marechal. En la novela, el protagonista es obligado a contemplar los años que ha pasado sumido en la *Vida ordinaria*, y se espanta ante tanta mediocridad, tanta rutina y tanta resignación. Podría leerse toda la obra de **Miguel Abuelo** como un grito de insatisfacción ante esa limitación de la vida.

Esa insatisfacción básica permanece inalterada en el rock. Una sensación de urgencia, de búsqueda. Una necesidad de vivir rápidamente y en los límites. «No sé lo que quiero pero lo quiero ya» como cantaba **Luca Prodan**, de **Sumo**. De ese sentimiento nace una idea que resulta clave en el rock: quizá «esto» simbolizado por la ciudad, no sea *toda* la realidad. Tal vez haya otra cosa, otro aspecto, otro nivel. Mejor, por cierto; más gratificante, menos angustiante. Así se explica aquel mito de la huida en un contexto más amplio. Ese mundo mejor puede estar en otra parte, pero también en el futuro o en el pasado. Puede tratarse también de *otra* realidad que convive con esta. O al menos de otra *mirada* sobre lo real.

La ciudad occidental, con su privilegio de la razón instrumental por sobre cualquier otra posibilidad cognoscitiva, ha generado un hombre fracturado, dividido, alejado de las cosas. Conocer, «viajar», «volar» hasta la otra cara, la otra orilla de la realidad, permite reconstituir la unidad perdida. Sólo hay que encontrar el camino y saber volver «trayendo a casa todo aquel fulgor»¹⁰⁰. Puede hacerse a través de la meditación, de la fantasía, del arte. También puede ser la búsqueda religiosa y aún la experiencia mística. O las drogas. De ahí la prédica de Aldous Huxley y Thymoty Leary; De ahí la cultura de la marihuana, el ácido, y el peyote. De ahí la

⁹⁹ Ver CARNICER, Lucio y DÍAZ, Claudio, Op. Cit.

¹⁰⁰ Volveré extensamente sobre este aspecto más adelante.

lectura de Castaneda y Jung, de los surrealistas, la Generación Beat y Cortázar, Los Evangelios y Nietzsche. De ahí las historietas underground y la lectura de ciencia - ficción; las espadas, magos y hechiceros del heavy metal y las culturas primitivas rescatadas e idealizadas. De ahí la introducción de cítaras, tablas y estructuras orientales en la música; del budismo, las ropas hindúes y el incienso. Pero también la imagen de la violencia punk o el angustioso hedonismo del pop de los 80, cuando todas las búsquedas anteriores se veían como fracaso.

La realidad, esta, la insoportable, encarnada en la ciudad, adquiere un paradigmático color gris, al igual que su triste habitante. «Natalio Ruiz» (**Sui Generis**), «A estos hombres tristes» (**Almendra**), «Prórroga de la tierra» (**Pastoral**), «Viernes 3 A.M.» (**Serú-Girán**), «Resúmen Portefío» (**Jade**), «La ciudad de la furia» (**Soda stéreo**), «Ciudad de pobres corazones» (**Fito Páez**), «Queso ruso» (**Los redonditos de ricota**); las canciones que describen, aluden o metaforizan esa insoportable realidad de la ciudad son abrumadora mayoría en el rock. Sobre la idea de la otra realidad posible se construye todo un abanico de imágenes: el vuelo, el sueño, la revolución, el cambio personal, la mística, el éxodo, la comunidad, la locura, el ghetto. Y más recientemente, el sobreviviente, el que no tiene donde ir, el que se ha quedado sin referencia utópica alguna pero huye en la ciudad; resiste en la ciudad que sigue siendo insoportable. «No tenemos donde ir» -dice **Soda Stéreo**- «Somos como un área devastada/ Carreteras sin sentido/ Religiones sin motivo/ ¿Cómo podremos sobrevivir?». El artista, el músico de rock, es el que ve. Ve la realidad (la ciudad) y comprueba que es insoportable. Entonces denuncia y lucha (línea atravesada por lo político), busca una alternativa en lo sagrado (versión mística), insulta, escupe y «rompe todo» (diversos modos del punk), se refugia en el sueño y la fantasía (heavy metal), o bien propone el arte, el rock, como transgresión (**Spinetta**) El rockero es el que entiende a Casandra para utilizar la fórmula de **Charly García** en aquella canción de **Sui Generis**: «Les contaste un cuento/ sabiéndolo contar/ y creyeron que tu

alma andaba mal/ La mediocridad/ para algunos es normal/ la locura es poder ver más allá».

¿Pero qué pasa hoy, cuando esa mirada rockera revela que más allá de la ciudad no hay nada? ¿Qué pasa cuando no hay ninguna utopía en la que creer porque en el orden mundial neoabsolutista del mercado, el capital ha colonizado hasta el deseo? Muchos estudios sobre el rock muestran las contradicciones que lo atraviesan desde el momento en que alcanza una posición dominante en el campo de la música para jóvenes. El rock vende miles de discos, utiliza todos los mecanismos de promoción y comercialización, y forma parte del "star system" que critica. De tal manera habría perdido su filo crítico. Sin embargo, puede argumentarse que esas contradicciones no aparecen recientemente, sino que forman parte de sus condiciones materiales desde el momento mismo de su emergencia. En todo caso, esas condiciones se han modificado en la medida en que lo hizo toda la estructura social en los años que nos separan del fin de la dictadura militar. Pero basta escuchar a **Los ratones paranoicos, Los redonditos de ricota, La portuaria, Divididos, Pappo, Spineta, Fito Páez, Charly García o León Gieco; Bersuit Bergarabat, Ataque 77, La Renga o Los Piojos** y tantos otros, para entender que aún sin utopías, aún con desilusión, escepticismo, amargura y desinterés, con tilinguía a veces, y otras con un cinismo mordaz, el rock sigue resistiendo a todo lo que dentro de su universo de sentido representa la ciudad. Aún comprendiendo que definitivamente no hay lugar adonde ir, que es necesario resignarse a esta ciudad omnipresente, el rock sobrevive resistiendo, puesto que esa "resistencia" sigue siendo la marca fundamental que permite construir identidades enfrentadas con algunos aspectos centrales de la cultura dominante.

Capítulo 2

El Viaje, el Vuelo, el Sueño

En un momento vas a ver
Que ya es la hora de volver
Pero trayendo a casa
Todo aquel fulgor
¿Y para quién?
Las almas repudian todo encierro
Las cruces dejaron de llover.

L. A. Spinetta

Según lo expuesto hasta ahora podría decirse que el rock, en la Argentina, nace como un viaje; como una travesía desde un ámbito percibido negativamente, asfixiante, rutinario, sometido a la «Normalidad» y la «Ley», hacia un mundo aludido de modo indirecto por el abandono y la transgresión, por la locura y el naufragio. Esa travesía, que a lo largo del desarrollo del rock toma diversas formas, desde el éxodo hippie hasta la violencia punk, es generalmente un recorrido horizontal, cuya imagen primera es el «mundo abandonado» de la canción «La balsa» de **Los Gatos**. Esa canción y esa banda constituyen no sólo un momento fundacional, sino también una suerte de programa

Estoy muy solo y triste acá
En este mundo abandonado
Tengo la idea ya de irme
Al lugar que yo más quiera

Me falta algo para ir
 Pues caminando yo no puedo
 Construiré una balsa
 Y me iré a naufragar

Este programa de ruptura y abandono de un mundo de antivalores es central en el rock, más allá de los cambios que se producen en el tiempo y de la diversidad de las subculturas rockeras. Del mismo modo, la balsa, como vehículo para la realización de esa ruptura es una metáfora clave de ese gesto fundacional. En el desarrollo del rock, esa metáfora será reemplazada por otras (la ruta, el tren, los camiones, la acción, y todo el imaginario de la carretera que le llega al rock desde la generación beat) que irán marcando diferencias en la construcción del sujeto colectivo del programa de ruptura. Pero ese gesto de resistencia, de enfrentamiento y ruptura constituye una marca de origen.

Sin embargo el viaje rockero no siempre tuvo un sentido horizontal. Ya desde la etapa fundacional algunas estéticas rockeras han planteado el viaje como un vuelo, como un ascenso hacia otra cosa. La experiencia del vuelo (o el sueño) puede escucharse en los primeros **Abuelos de la nada**, en **Arco Iris** o en **Vox Dei**, y a lo largo del tiempo reaparece constantemente en **Soda Estéreo**, en **Fito Páez** y tantos otros. Pero es sin duda en la obra de **Luis Alberto Spinetta**, donde este tópico toma su forma paradigmática. **Spinetta**, que formó parte de **Almendra** como letrista, compositor, guitarrista y cantante, ha sido una figura fundamental, no sólo en la construcción de la estética de los pioneros del rock argentino, sino en el desarrollo y transformación del campo a lo largo de una extensa carrera que sigue vigente hasta hoy. Se trata, pues, de un músico que ha tenido una influencia decisiva, en la medida en que su obra alcanzó un grado importante de visibilidad y legitimidad dentro del campo rockero, constituyéndose en referencia obligada para las sucesivas generaciones de músicos que se fueron incorporando. Me

propongo, en este apartado, examinar, aunque sea brevemente, el modo en que se presenta en su obra el tópico del vuelo.

2.1. Una religiosidad sin dogma; una estética sin doctrina

Fuera del mundo no hay una
 Fuera del mundo no pinta una
 Cielo en blanco, enorme
 Lejísimo.

L.A. Spinetta

Si, como decía más arriba, el rock argentino empieza como un viaje, **Spinetta**, ya muy tempranamente, desde los primeros discos simples de **Almendra**, introduce en ese viaje un sentido vertical: la travesía como ascenso, como vuelo. La imagen se repite, en diferentes formas, en casi todos sus discos. En la canción «Hoy todo el hielo en la ciudad» se presenta una ciudad cubierta de hielo, pálida y gris. Pero la ciudad, como dije en el apartado anterior, es para el rock mucho más que un conglomerado urbano. Es una de las formas de representar el mundo de los antivalores, el espacio que debe abandonarse, con el que se debe romper. Y esa ciudad será el punto de partida del vuelo:

El hielo cubre la ciudad
 El cielo ya no existe aquí
 Un congelado amanecer
 Cubre de blanco hasta mi hogar
 Cuando la luz ya no puede llegar
 La gente en vano se pone a rezar
 No es el diluvio
 No es el infierno
 Voy a perforar el hielo
 Voy a remontarme al cielo
 Para observar
 Hoy todo el hielo en la ciudad

El “hielo” que cubre la ciudad, con sus connotaciones de frialdad y ausencia de color, se opone al “cielo”, fuente de “luz”. El recorrido que se propone, sigue siendo el abandono y la ruptura con el mundo de antivalores, pero se plantea como un viaje, un ascenso hacia la “luz”. Se trata, además, de una acción que tiende hacia el futuro, con lo que, al igual que “la balsa”, constituye una suerte de programa. Sin ninguna duda palabras como “vuelo”, “ascenso”, “viaje” y “luz” están marcadas por profundas connotaciones, muy arraigadas en la cultura occidental. Para los fines de este análisis me interesa señalar tres de ellas: Por un lado, el imaginario religioso, particularmente la mística, en la que el vuelo resulta una metáfora del ascenso del alma, del alejamiento progresivo del mundo, de la búsqueda espiritual. En ese sentido el enunciador de la canción mantiene una relación con lo sagrado opuesta a la que mantiene «la gente». «La gente», atrapada en la ciudad cubierta de hielo, quiere pero no puede conectarse con «el cielo» ausente. Por ello la inutilidad del rezo. Empezar el vuelo es iniciar una búsqueda de la “luz” que resulta imposible en la ciudad. El vuelo es, entonces, una aventura espiritual. Por otro lado el vuelo se relaciona con el imaginario estético, al menos el de ciertas estéticas que se remontan hasta el romanticismo o, ya en el siglo XX, a las vanguardias, en especial el surrealismo. En su conexión con esas estéticas el vuelo está emparentado con el “sueño”, con la reivindicación de lo “irreal” y lo “fantástico”, que alcanza un gran desarrollo en la obra de **Spinetta**¹⁰¹. Por último, desde mediados de los años 60 la imagen del vuelo había adquirido, además, otra connotación más específicamente vinculada al rock: era una de las formas en que se expresaban las experiencias con drogas psicodélicas¹⁰². En el marco de las condiciones de emer-

¹⁰¹ También en la de **Miguel Abuelo**, en sus diferentes etapas.

¹⁰² Sobre este tema, ver **WILLIS**, Paul: *The cultural meaning of drug use*, incluido en **HALL**, Stuart y **JEFFERSON**, Tony: *Resistance through rituals*. Routledge, Londres, 1996.

gencia del rock argentino, en el que juegan la llegada de la psicodelia (fundamentalmente a través de los discos de **Los Beatles** a partir de “revólver”), las traducciones de literatura “beatnik”, y los diversos estallidos contraculturales, esta imagen del vuelo cobra importancia y pasa a formar parte del léxico cotidiano. Lo que tienen en común estas tres connotaciones, es que todas ellas se articulan alrededor de la cuestión de la mirada: el vuelo, el viaje, la travesía, apuntan a la construcción de una mirada diferente, una mirada que se sale de lo normal, transgrede la regla, obtiene otra perspectiva y «ve», por lo tanto, otra cosa. Una mirada «otra» para ver otro aspecto, otra orilla de lo real: esa tensión de una mirada que mediante el vuelo estético-religioso-psicodélico busca un más allá, una otredad que sólo puede aludirse en la «ruptura en imágenes»¹⁰³, constituye uno de los núcleos más densos en toda la estética de **Spinetta**.

La construcción de una mirada “otra” no es, sin embargo, una preocupación exclusiva de **Spinetta**, sino que aparece recurrentemente en distintas bandas y estéticas, desde **Arco Iris** a **Los Redonditos de ricota**. Incluso es una cuestión fundamental en **Charly García**, otro músico clave en la escena del rock argentino, desde la etapa de **Sui Generis**, el dúo que integró hasta 1975 junto a **Nito Mestre**¹⁰⁴. Ahora bien, mientras **Charly García** dirige la mirada rockera hacia los «otros», hacia la exterioridad (de ahí el ataque a las instituciones), **Spinetta** construye la mirada «otra» para dirigirla hacia la interioridad, a la manera de los místicos y hace de la música una expresión de ella. Por eso a lo largo de su obra se repiten las metáforas que aluden a la interioridad, tales como el carozo del durazno (*Durazno sangrando*, **Invisible**, 1975), el diamante

¹⁰³ «Ruptura en imágenes» es la expresión que usa el propio **Spinetta** para referirse a sus procedimientos formales y a lo que puede haber de contracultural en sus canciones. Ver **BERTI**, Eduardo: *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Editora AC, Bs. As., 1990.

¹⁰⁴ Volveré más extensamente sobre este tema en el apartado siguiente.

(Alma de diamante, **Spinetta jade**, 1980), el alba (Pescado 2, **Pescado rabioso**, 1973), el anillo en "El capitán Beto" (El jardín de los presentes **Invisible**, 1976), etc. La travesía, el vuelo, constituyen un viaje hacia la propia interioridad, una búsqueda de sí mismo que encuentra al propio sujeto como principal obstáculo:

Después de todo tú eres
La única muralla
Si no te saltas
Nunca darás un solo paso¹⁰⁵

Tal vez en la etapa que va desde **Invisible** (1974 a 1976) hasta **Spinetta Jade** (1980 a 1985), este aspecto se desarrolla más recurrentemente. En **Invisible**, en principio, hay un trabajo de búsqueda y exploración musical que **Spinetta** definía en estos términos:

Empiezo a orientarme hacia una forma de música, una forma de arte, una forma de vivir que me están dando no sólo de pronto una seguridad existencial, sino que me están acercando a algo que no sé qué es y que en definitiva es aquello por lo que vivo...En **Invisible** quién sabe, haya momentos que no son nada, pero hay una búsqueda concreta de luz¹⁰⁶.

Las palabras del músico remiten directamente a los principios fundacionales de la estética rockera: autenticidad, testimonialidad, expe-

¹⁰⁵ Fragmento de "La búsqueda de la estrella", perteneciente a **Spinettalandia y Compañía**, primer disco solista después de la disolución de **Almendra**. (1972)

¹⁰⁶ Enciclopedia «20 años de rock». Tomo II, pag. 24.

rimentación, tanto en el arte como en la vida. La música de **Invisible** resulta tan nueva que hasta sorprende y decepciona a muchos seguidores, pero se mantiene fiel a los principios estéticos que le exigen ser permanentemente nueva. Y lo mismo pasa con las letras. Los dos discos de **Invisible** constituyen un nuevo despliegue hacia otras zonas, de las búsquedas, lecturas y experiencias que **Spinetta** había emprendido antes. Así como antes había trabajado a partir de la lectura de Artaud en el disco que lleva ese nombre, en esta etapa incorpora otras lecturas, fundamentalmente la de Carl Jung. En especial, en el segundo disco, "Durazno sangrando" aparecen imágenes basadas en el libro «El secreto de la Flor de oro». Además **Spinetta** menciona otros libros, como «Psicología y religión» o «Los símbolos de la transformación». «El secreto de la flor de oro» es un antiguo texto chino traducido por R. Wilhelm, con un trabajo introductorio de Jung. Es en realidad un tratado de meditación que va proponiendo al iniciado una serie de pasos para realizar un «trabajo» sobre sí mismo: la ubicación y preservación del «centro» mediante lo que se llama el «curso circular de la luz». Ese centro, aludido mediante distintas imágenes (la flor de oro, el castillo amarillo, el corazón celestial, la sala purpúrea en la ciudad de Jade) es lo que une al hombre con lo Uno primordial o Tao, donde todos los opuestos (Yín y Yang) están juntos. Todos los pasos del aprendizaje de esta forma de meditación están expresados a través de imágenes, puesto que se trata de un texto esotérico. Incluso algunas de esas imágenes aparecen explicadas para el iniciado, con referencias a las antiguas tradiciones de donde provienen:

El **Libro del Castillo Amarillo** dice: «En el campo de una pulgada, de la casa de un pie, se puede ordenar la vida». La casa de un pie es el rostro. En el rostro, el campo de una pulgada: ¿Qué podría ser sino el Corazón Celestial? En medio de la pulgada cuadrada mora la magnificencia. En la sala purpúrea de la ciudad de jade mora el dios del vacío y la vitalidad extremos. Los confucianistas lo

llaman: centro del vacío; los budistas: terraza de la vitalidad; los taoístas: la tierra de los antepasados o Castillo Amarillo u oscuro desfiladero o espacio del cielo anterior. El Corazón Celestial es igual a la morada, la Luz es el amo de la morada¹⁰⁷

Este método de meditación, explicado por medio de imágenes, propone como fin del trabajo interior el hallazgo de esa morada, de esa luz que el hombre tiene en común con lo Uno, o el Sentido, o Tao. Esa búsqueda del centro interior tiene también una expresión gráfica: los mandalas, de los cuales Jung habla largamente en su introducción.

Para la estética de *Spinetta*, un texto como éste ejerce una doble atracción: por una parte la gran cantidad de imágenes resulta sumamente sugestiva, principalmente cuando muchas de ellas (la Luz, la Búsqueda, el Viaje interior, el tesoro interior como «joya», etc.) ya tienen una presencia en sus trabajos anteriores. A partir de esas imágenes deja abierta la posibilidad de que otras imágenes aparezcan. Pero por otra parte el libro lo pone en contacto con un universo de sentido distinto del que predomina en el Occidente capitalista, y en esas significaciones encuentra coincidencias notables con las que el rock ha venido construyendo y contraponiendo a la doxa oficial. Hay, pues, un interés mucho más profundo, que va más allá de la mera apropiación de imágenes¹⁰⁸. La introducción de Jung, resulta en este sentido muy interesante, puesto que el psicólogo se dedica a explicitar, pensando en un lector occidental, los principios sobre los que descansa este tipo de pensamiento. Jung designa ese pensar fun-

¹⁰⁷ JUNG, C.G. y WILHELM, R.: *El secreto de la Flor de Oro*. Paidós studio, México, 1983. pag.96.

¹⁰⁸ Con respecto a las correspondencias de imágenes entre el libro y los discos de *Invisible*, Eduardo Berti ha hecho un rastreo que figura en su libro «*Spinetta: Crónica e iluminaciones*».

damentalmente analógico, ese sistema de correspondencias que tiene un basamento en los arquetipos simbólicos de lo inconsciente colectivo, como principio de sincronicidad¹⁰⁹. Pero el principio, según sostiene Jung, no se limita al pensamiento chino:

El pensamiento que se edifica sobre el principio de sincronicidad, y que alcanza su máxima cima en el I Ching, es en suma la expresión más pura del pensamiento chino. Entre nosotros este pensamiento desapareció de la historia de la filosofía desde Heráclito, hasta que percibimos de nuevo, con Leibniz, un lejano eco. Pero no estuvo extinguido durante el intervalo, sino que pervivió en la penumbra de la especulación astrológica y todavía hoy, permanece en ese nivel¹¹⁰.

Luis Racionero, analiza toda una tradición underground de pensamiento alternativo no racional en ciertas escuelas literarias, en culturas shamánicas, en formas del misticismo oriental como el sufismo, etc. Los poetas de la *Beat Generation*, buscaron este pensamiento en culturas primitivas tanto como en oriente. El prototipo de esta búsqueda es Gary Snider: antropólogo, estudioso de las culturas indígenas americanas, y monje budista practicando meditación en un monasterio en Japón. La relación de este tipo de pensamiento con la música rock es, pues, muy profunda. Una música que toma elementos primitivos y que busca formas de pensamiento no racional para expresar su disidencia con la sociedad occidental contemporánea simbolizada en la imagen de la "ciudad". Dice Jung:

¹⁰⁹ Esta idea de la sincronicidad no sólo sedujo a *Spinetta*, sino también al grupo inglés *The Police*, cuyo álbum «*Synchronicity*» está basado en el mismo concepto.

¹¹⁰ JUNG, Op.Cit. pag. 17

La gente está saciada de la especialización científica y del intelectualismo racionalista. Quiere oír acerca de una verdad que no estreche sino ensanche, que no oscurezca sino ilumine, que no escurra sobre uno como agua sino que penetre conmovedora hasta la médula de los huesos¹¹²

Esa verdad que ensanche los límites de la conciencia, que carezca de dogmatismos y de hipocresías, que permita el encuentro con uno mismo y con los otros; esa búsqueda de una mirada «otra» que permita ir más allá de la superficie gris de la ciudad; ese planteo de una comunicación más auténtica basada en una mirada reflexiva sobre sí mismo; ese tipo de actitud era lo que estaba presente en los discos anteriores de *Spinetta*, y llega a ser dominante en el rock argentino:

Voy a perforar el hielo
Voy a remontarme al cielo
Para observar
Hoy todo el hielo en la ciudad

(Almendra)

Toma el tren hacia el sur
Que allá te irá bien
Todos habrán volado

(Almendra)

Ya móntate al rayo
para ir

(Almendra)

¹¹¹ Ibid. pag. 17

Bien, el árbol es la verdad

(Pescado rabioso)

Entre la neblina
Las luces primeras
Ya empezaron a desperezar
Gorriones en la luna

(Pescado rabioso)

En un momento vas a ver
Que ya es la hora de volver
Pero trayendo a casa
Todo aquel fulgor

(Artaud)

Todas las hojas son del viento
Menos la luz del sol

(Artaud)

Lo que *Spinetta* encuentra, entonces, en estas lecturas es un universo de sentido colindante con el que el rock había empezado a construir desde la época fundacional. Los elementos que toma de ese mundo se van integrando con los anteriores. No se trata de proponer a los oyentes que se inicien en la práctica de la meditación (cosa que muchos rockeros han hecho, de todos modos) sino de esa actitud de pillaje de sentido, de apropiación de elementos ajenos para incorporarlos al propio mundo, tan característica del rock.

Considerado de este modo, se puede afirmar que hay al menos dos niveles de integración de estas formas de pensamiento oriental en las canciones de *Invisible*. Por un lado, en un nivel más superficial, están las referencias explícitas. En el primer disco, por ejemplo, aparece un tema titulado «La llave del mandala», en el que se escucha:

La llave del mandala es la verdadera
 Primitiva forma del tiempo
 Todo mandala está en el adentro
 Todo mandala está en el afuera

En este caso es evidente la alusión al principio según el cual hay una correspondencia entre el cosmos exterior y la interioridad del hombre concebida como microcosmos. Los mandalas son justamente una representación de dicha correspondencia. Del mismo modo en el disco «Durazno sangrando», hay dos temas titulados «Encadenado al ánima» y «En una lejana playa del ánimos», en obvia alusión a los conceptos Jungianos relacionados con las almas superior (Yang) e inferior (Yin) que aparecen en el texto chino traducidas como «animus» y «anima». La misma imagen del carozo del durazno, remite en forma bastante evidente a la «flor de oro», pero en este caso ya nos encontramos con el segundo nivel, donde se integra esta forma de pensamiento (como después ocurrirá con los textos de Carlos Castaneda, y el relato de su encuentro con culturas shamánicas) con el universo simbólico rockero de **Spinetta**.

En efecto, en el texto chino, la imagen del durazno no corresponde a la «flor de oro», sino a una forma inferior del corazón:

Cuando los hombres se desprenden del cuerpo materno, el espíritu primordial mora en la pulgada cuadrada (entre los ojos), pero el espíritu consciente mora abajo, en el corazón. Este corazón carnal inferior tiene la forma de un gran durazno¹¹²

En la canción de **Invisible** el durazno se relaciona más bien con el cuerpo, en tanto que se establece un sistema de correspondencias entre corazón-carozo-alma-alba-canción (es decir palabra y música):

¹¹² Ibid, pag. 98

Quien canta es tu carozo
 pues tu cuerpo al fin tiene un alma
 Y si tu ser estalla
 Será el corazón el que sangre
 Y la canción que escuchas
 tu cuerpo abrirá con el alba

La imagen del durazno cayendo del árbol remite a otras imágenes anteriores vinculadas al mundo vegetal, en especial el árbol como símbolo opuesto a la ciudad («hermano perro», «dulce tres nocturno», «credulidad», etc.), pero también la caída como representación del tránsito y la contingencia, tal como aparece en «Todas las hojas son del viento». Por otro lado, la relación entre el canto como expresión de la interioridad (el carozo) y el alba como iluminación es una constante desde el primer disco de **Almendra**. Por último, la relación entre el canto como iluminación y el dolor es también una constante, vinculada a la idea de los peligros del viaje o del vuelo:

Y al llegar el alba el carozo cantó
 partiendo al durazno que al río cayó
 Y el durazno partido
 ya sangrando está bajo el agua.

En este nivel más profundo, entonces, los elementos provenientes del texto chino o de las ideas de Jung, se integran completamente en las líneas de sentido que son constantes en la obra de **Spinetta**, y en el universo simbólico rockero. Y este universo simbólico está presente no sólo en las letras sino también en la música. En efecto, sin abandonar las escalas y timbres típicamente rockeros, la música de **Invisible** es menos "corporal" que la de **Pescado rabioso**. Es una música llena de climas que se dirigen más a la «mente», pero no entendida como intelecto separado sino como un todo integrado, como «conciencia». Por eso dice **Spinetta** que hay una búsqueda de «luz». Esto es muy importante en el esfuerzo por encontrar una identidad rockera bien diferenciada del resto de la mú-

sica para jóvenes. El rock se va haciendo cada vez menos «bailable», cada vez más música para «pensar», aunque estando tan marcada por el ritmo y el cuerpo, esas formas de pensamiento nunca serán puramente intelectuales o racionales. El mero bailar y divertirse son percibidos desde el rock, cada vez más, como muestra de superficialidad, de banalidad. El rock se hace más y más «profundo», y justamente por esta diferencia pasará, durante la dictadura, la línea divisoria entre rockeros y «chetos» seguidores de la música disco y John Travolta.

Este modo del “viaje” y del “vuelo”, implica una suerte de “religiosidad” sui generis que no debe ser confundida y que se puede apreciar desde “Hoy todo el hielo en la ciudad”. Lo sagrado, aludido en el «cielo» y la «luz», aparece a la vez afirmado y negado. Afirmado, porque se lo presenta como el fin de la búsqueda: “Voy a remontarme al cielo”. Pero a la vez se niega la trascendencia: «No es el diluvio, no es el infierno». La idea de una instancia trascendente, de un Dios que castigue y garantice el sentido de la búsqueda es rechazada. Este aspecto de la religiosidad de **Spinetta** es fundamental, y se repite constantemente en sus canciones. En “Pescado 2”, de 1973, canta “No tengo más Dios / No tengo más Dios”; en «Tester de violencia» de 1989, se escucha: “Fuera del mundo no hay una / Fuera del mundo no pinta una / Cielo en blanco, enorme, lejísimo”¹¹³; en el primer disco de **Los socios del desierto**, de 1999, reafirma en el tema “Jardín de gente”: “Alguien debió conservar / Y cuidar con amor este jardín de gente / A Dios nunca se le ocurrirá”.

En consecuencia, la travesía no tiene un único sentido; no hay un camino pautado puesto que carece de fundamento último y de garantía metafísica. Se trata, entonces, de un viaje peligroso, de una puesta en riesgo que en el camino hacia el cielo y la luz, o hacia la interioridad y el

¹¹³ Para la comprensión de ese texto es necesario considerar las particularidades de la jerga rockera: fuera del mundo “no hay una”, debe leerse como “no hay nada”. “No pinta una” puede entenderse como “no pasa nada”.

conocimiento puede dar con lo incomprendible, lo ambiguo y lo monstruoso. **Pescado rabioso**, la banda que forma **Spinetta** a principios de los 70 encarna esa posibilidad. De ahí la fascinación con el Rimbaud de «Una temporada en el infierno» y la actitud de sumergirse en el desorden para contemplar incluso la cara monstruosa de lo que hay del otro lado. Aquí el sentido de la travesía sobre el eje vertical se ha invertido: ya no es ascenso sino descenso. Ambos sentidos del viaje aparecen una y otra vez en las canciones de **Spinetta**. En «La bengala perdida», (Tester de violencia) hay una imagen que opera como síntesis: «Sin darme cuenta voy cayendo en cruz/ hacia el cenit».

Esa mirada hacia las profundidades¹¹⁴ se traduce y manifiesta en imágenes simbólicas basadas en estructuras arquetípicas que le dan la característica tan particular al lenguaje de **Pescado rabioso**. La tempestad, como imagen arquetípica del caos, está en el centro de «Desatormentándonos», su primer álbum (1972):

La caridad del universo es falsa
La tempestad se cogerá nidos¹¹⁵

En este sentido, la travesía como viaje peligroso implica una renuncia a cierta noción del orden cósmico que tiene raíces cristianas, y en esto sin dudas tienen gravitación las lecturas de Nietzsche que **Emilio Del Guercio** mencionaba como parte del «mosaico de información» desde la época de **Almendra**. La negación del orden conduce la mirada hacia el caos, la tempestad, lo monstruoso, la locura. El riesgo de la travesía im-

¹¹⁴ Resulta evidente la relación de esa mirada con el “desorden de los sentidos” que postulaba Rimbaud, y que ha caracterizado a buena parte de las búsquedas del arte moderno.

¹¹⁵ «El monstruo de la laguna» de «Desatormentándonos», 1° LP de **Pescado Rabioso**.

plica también la posibilidad de no poder retornar. Y esto no sólo por la posibilidad de quedar atrapado en la locura, (tal vez el gran tema del disco dedicado a Antonin Artaud), sino también por la de ser «cegado» por la luz:

Era una chica que voló
Vio florecer la luz del sol
Y no volvió¹¹⁶

La cuestión del viaje peligroso, de la aceptación del riesgo, de los aspectos monstruosos que puede descubrir la mirada “otra” al atisbar la “otra orilla” de lo real, tiene como contrapartida, en la obra de **Spinetta**, la postulación del regreso como parte de la búsqueda. Uno de los momentos en que más claramente aparece ese postulado es el disco titulado “Artaud”, en homenaje al poeta francés (1973). La lectura de algunos de sus textos, principalmente “Heliogábalo, el anarquista coronado” y “Van Gogh, el suicidado por la sociedad” le muestran un mundo signado por la desesperación, la locura y el sufrimiento. Según sus propias declaraciones, el disco es una especie de antídoto contra un pesimismo que al mismo tiempo fascina y espanta. La respuesta de **Spinetta** es una afirmación de la vida que no renuncia a la búsqueda de la luz, tal como se expresa en la “Cantata de puentes amarillos”. Pero la garantía para el camino de regreso no puede buscarse en ningún dogma y ninguna trascendencia (cosa que sí ocurre en otras estéticas rockeras, como las de **Arco Iris** o **Raúl Porchetto** por ejemplo). El viaje hacia la luz nunca es otra cosa que la búsqueda de sí mismo, de la propia joya interior. En “la sed verdadera”, del mismo disco, podemos escuchar:

Sé muy bien que has oído hablar de mí
Y hoy nos vemos aquí
Pero la paz, en mí nunca la encontrarás
Si no es en vos, en mí nunca la encontrarás.

¹¹⁶ «Que el viento borró tus manos», del primer disco de larga duración de **Almendra**

De modo que el camino de regreso postulado, conduce de vuelta a casa, a la cotidianeidad, al contacto con los otros. El único apoyo, la única guía es, para **Spinetta**, el amor, fundamentalmente en algunas de sus formas: por un lado la amistad, como aparece en “superchería”: “Cuando te das cuenta que es tu amigo quien te da la mano / entonces para vos ya no existe el miedo ni el dolor ni el frío”. Por otro lado la afirmación de la vida en la procreación, que puede verse en diversas canciones, desde “el castillo con tu vientre” de “Muchacha (ojos de papel)” (**Almendra**, 1969) hasta el “Cuida bien al niño” de “Todas las hojas son del viento”. Pero sin lugar a dudas se trata fundamentalmente del amor de pareja, que puede observarse en muchísimas canciones, desde la mencionada “Muchacha...”, en la que el viaje es sueño y contacto, hasta «sexo» (**Los niños que escriben en el cielo**, **Spinetta jade**, 1981), en la que el cuerpo y el amor son las condiciones del «creer»: “Sexo / Amo tu sexo mujer / No creo en nada si no hacemos el amor”¹¹⁷.

Pero, sin embargo, el amor, la relación con los otros no constituye una garantía y mucho menos una trascendencia. Es en la aceptación del riesgo de la travesía, en la aceptación de la falta de un fundamento que garantice el sentido, incluso en la necesidad de eliminación de ese fundamento, donde reside la posibilidad de liberación, de dejar atrás la ciudad helada, la cara gris de la realidad:

¿Cómo hacer que este valle
de huecos
no suba más por mí?
No tengo más Dios
No tengo más Dios¹¹⁸

¹¹⁷ El Amor es un tópico central en el rock de los 60, y tiene en la obra de John Lennon su forma paradigmática.

¹¹⁸ «Cristálida», de «Pescado 2».

Religiosidad, entonces, pero antidogmática y anticlerical. No se trata de imponer (ni de aceptar) las tablas de la ley, sino de buscar algo más allá de lo que nos informan los sentidos. Pero esa búsqueda, por definición no puede tener ni reglas (excepto la de negarse a las reglas) ni punto de llegada. De ahí la imagen del guerrero que no detiene jamás su marcha, que Spinetta toma de los libros de Carlos Castaneda y es tan característica de la etapa de Jade.

2.2. Otras escaleras al cielo

Pero la búsqueda religiosa toma también otras formas en el campo del rock, y en buena medida se entrecruza con otras búsquedas vinculadas con lo social y lo específicamente político. Particularmente en la etapa de diferenciación y construcción de los límites y reglas de pertenencia al campo estos cruces adquieren relevancia en la constitución de identidades. En algún sentido, puede hablarse de que la adhesión al rock propone una suerte de estructura de conversión. No se trata simplemente de adoptar una música o una moda. Se propone la adhesión a ciertos valores estéticos, pero también éticos, filosóficos y políticos. Todo ese conjunto de valores constituye una suerte de nueva «Fe», a la que se alude con las imágenes acerca de la «iluminación» y el «despertar». Esta actitud está presente, aunque sea como desmitificación, incluso en aquellas bandas más volcadas a la temática político-social,¹¹⁹ y puede observarse aún en la actualidad hasta en Los Piojos, Babasónicos o Los ronditos de ricotta.

Esta presencia fuerte de una religiosidad sui generis no es un fenómeno local, ni limitado a un único período, sino que responde, entre

¹¹⁹ Hay algunos estudios que advierten acerca de una estructura de tipo religioso en el discurso de grupos políticos de los 70, incluso aquellos que encararon en algún momento la lucha armada. Ver por ej. VERON, Eliseo y SIGAL, Silvia: *Perón o muerte*: Ed. Legasa. Bs.As. 1986.

otras cosas a la gran influencia que tuvieron fenómenos como el hippismo y la contracultura de los 60 en el nacimiento del rock en el mundo. Hay, incluso, quienes conciben al hippismo básicamente como una suerte de nueva iglesia de carácter sincrético, con su centro litúrgico en las experiencias de tipo místico inducidas mediante el consumo de las llamadas «drogas psicodélicas» (básicamente el L.S.D. y la mescalina)¹²⁰. De hecho, Thymoty Leary, iniciador del movimiento en los EEUU, después de ser expulsado de la universidad por sus investigaciones con las drogas, llegó a registrar legalmente un culto nuevo, aunque ese episodio institucional no da cuenta de toda la extensión social ni de la complejidad que llegó a alcanzar el fenómeno. Esa complejidad se debe a una actitud libre y sincrética, que no duda en echar mano de ciertos aspectos del cristianismo, de las enseñanzas de maestros hindúes, de los shamanes de las culturas aborígenes, o hasta de los mitos griegos (es el caso de *The Doors*) En ese marco, el consumo de drogas ha sido, sin duda, una experiencia central. La estética psicodélica tanto en lo icónico como en la utilización de las luces en los escenarios y discotecas, e incluso en la propia música, refleja de algún modo esa experiencia. Según Luis Racionero:

Se produjo en esta década de los sesenta un fenómeno de enormes consecuencias: el descubrimiento de realidades alternativas, la aceptación de la existencia de otros ámbitos mentales, superando la noción de realidad positivista que sólo admite lo percibido por los cinco sentidos. Se han abierto -en frase de Huxley- las puertas de la percepción y por ellas han entrado otros mundos, que están en éste, aludidos por las ciencias, religiones, mitologías, místicos y artistas de todos los

¹²⁰ Ver LANCELOT, Michel: *Los Hippies*: EMECE, Bs. As. 1969.

El cine registra estas búsquedas en películas como «Busco mi destino», de Dennis Hopper o «Estados alterados» de Ken Russell. Pero hay otra película que, a pesar de haber sido acusada de «banalizar» este complejo fenómeno religioso, ha sido la que más contribuyó a difundirlo en los primeros años de la década del 70: «Jesucristo Superstar». Este film, versión cinematográfica de la ópera rock, estuvo durante años prohibido en la Argentina, pero se exhibía en Uruguay, por lo que de todos modos llegó a tener una gran difusión.

Lo cierto es que el rock argentino no permaneció ajeno a este clima mundial de búsqueda espiritual y política entre los jóvenes, que marcó profundamente su universo de sentido desde el momento de su emergencia. Más aún, en el nivel local hay que agregar a esto la influencia de ciertos sectores renovadores de la iglesia, como el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, que tienen una participación gravitante en los conflictos sociales de los años anteriores a la dictadura militar. En el análisis de los discos de los diferentes períodos se pueden diferenciar distintas formas de presencia de esta religiosidad sincrética.

El revisionismo cristiano: Un cristianismo revisitado ha sido una constante en la historia del rock argentino. En ese marco, «La Biblia» de Vox Dei no sólo es uno de los discos más importantes de la etapa de diferenciación y constitución del campo, sino que constituye un clásico en la historia del rock nacional. El álbum tiene algunas particularidades. Por una parte se ha constituido en modelo de lo que se considera un «álbum conceptual» en el que todos los temas constituyen partes de un todo cuyo sentido sólo se logra con una audición global. Además de esto, a pesar de

¹²¹ RACIONERO, Luis: *El mediterráneo y los bárbaros del norte*: Plaza & Janes editores. Barcelona. 1985. Pag. 74-75.

ser Vox Dei uno de los representantes de la línea de «rock duro» apoyada por el «Clan Alvarez», el disco está integrado por largas partes instrumentales muy elaboradas, aún con el lugar privilegiado que en esta línea siempre tiene la improvisación. Por otra parte el disco tuvo que superar escollos vinculados a la censura por haber tomado textos bíblicos: las letras debieron ser aprobadas por la Iglesia. Por último cabe destacar que poco tiempo después de la primera versión de este disco, se hizo una segunda, producida por el «clan Alvarez», en la que participaron todos los músicos más importantes del momento, con los arreglos orquestales realizados por Gustavo Beytelman y ejecutados por el Ensemble Musical de Buenos Aires.

«La Biblia» consiste en una lectura de algunos aspectos del Libro Sagrado, que implica ciertos corrimientos, ciertos cambios de sentido, logrados a partir de una selección realizada entre los muchos textos que lo componen y su ubicación en contextos muy diferentes de los originales. En primer lugar, la música de Vox Dei constituye en sí misma un contexto no habitual para esos textos. Un sonido que desde el principio pone al oyente en contacto con un universo de sentido: el rock duro, el Rythm & blues primitivo, con todo lo que eso implica¹²². Ningún oyente puede confundir «La Biblia» con las canciones de grupos parroquiales (aún cuando con el tiempo fueron adoptadas por muchos de ellos) En el momento de su edición, el público sabía que había que pensar las canciones desde el universo simbólico del rock, y en ese sentido es que hablamos de «revisionismo». La otra cuestión decisiva es la selección temática de entre la enorme cantidad de textos que componen la Biblia. Lo primero que llama la atención es que de los ocho temas que componen el álbum, sólo tres se refieren al Nuevo Testamento, de los cuales uno (instrumental) se refiere al Apocalipsis. El resto trata sobre el Antiguo testamento. Esto en principio llama la atención puesto que, desde el punto de vista

¹²² Volveré sobre este tema más adelante.

rockero, la figura de Cristo es habitualmente lo que se rescata como aporte básico del cristianismo a la nueva forma de religiosidad. Sin embargo, observando más detenidamente las canciones referidas al Antiguo Testamento, se puede percibir cómo opera la perspectiva rockera. De toda la larga historia de Moisés, por ejemplo, se toman tres momentos: La salvación, cuando niño, de las aguas del Nilo; el llamado divino por el que se le encomienda la transmisión de un mensaje a la gente; y la travesía por el desierto. Quedan excluidas cuestiones tan importantes como la esclavitud de Israel en Egipto, el cruce del mar Rojo, el Maná y principalmente, la entrega de las Tablas de la Ley. La selección es reveladora: desde el punto de vista del rock, no importa tanto la entrega de las Tablas de la Ley (el aspecto dogmático de la religión), como la búsqueda de Dios:

Sol
que quiero verte
que quiero verte
y te voy a buscar

La salvación del niño se relaciona con el rescate de la niñez que desde la etapa pionera es uno de los símbolos que se le oponen a la ciudad gris; y la transmisión del «mensaje» pertenece a las imágenes relativas al «despertar», fundamental en la constitución del colectivo rockero. La travesía por el desierto, por su parte, puede leerse como otra forma del viaje, la huída, el abandono de los antivalores. Esto también se observa en la segunda parte de los «Libros sapienciales», en la oposición entre el «no sé mirar» de la primera estrofa y estos versos de la segunda:

Sé que en algún lugar
Alguien me espera hoy
Sé que ahora tengo yo
Alguien a quien buscar
Es quizás que ahora sé mirar
Cuánto, cuánto hay a mi alrededor

La búsqueda, el amor como garantía y la constitución de una mirada otra se enlazan en esta estrofa. Además, la cuestión de la iluminación está presente en los temas referidos a Cristo. En «Cristo y nacimiento» también se pueden observar versos que relacionan la prédica de Jesús con la exigencia de autenticidad del rock:

Escucha mis palabras
reconcíliate con vos

Del mismo modo, en «Las guerras», un episodio se refiere a la conquista de la «Tierra prometida»; esto tiene interés puesto que se relaciona con el programa de abandono de la ciudad, presente en el rock justamente en la figura del éxodo. El otro episodio, referido a la lucha de David y Goliat, constituye en realidad un alegato pacifista:

¿Cómo estar tan equivocado?
¿Para qué armas en la mano?

Dicho alegato se refiere al tiempo bíblico, pero se hace extensivo al presente:

Esta historia
no ha terminado
No, no, no, no, no

Ese alegato pacifista se observa también en las «Profecías», y constituye todo un eje en el resto de la obra de Vox Dei.

Todos estos elementos de un cristianismo revisado desde el punto de vista de la estética rockera, impregnan los demás discos de Vox Dei, y en mayor o menor medida se encuentran en otras bandas representativas de distintas épocas del rock, por lo que se trata de la forma más difundida en que se expresa la búsqueda religiosa.

Lo crístico: Como decía más arriba, la figura de Cristo es uno de los elementos más importantes en esta búsqueda religiosa generacional. Sabemos además que lo crístico es una forma arquetípica que aparece en otras religiones, además del cristianismo. La estructura de esa forma arquetípica puede resumirse de este modo: se trata de un representante o enviado del plano superior que adopta la forma humana para redimir a los hombres. En el caso del cristianismo, además de este aspecto de redentor, representado por el sufrimiento y la muerte en la cruz, hay otro aspecto importante que es el de Maestro, sobre la base de cuyas enseñanzas, recogidas por los evangelios, se construye la nueva doctrina. La presencia de lo crístico (no siempre encarnado en el Jesús de los Evangelios) en el rock de esta etapa tiene que ver con esos dos aspectos, aunque se producen también importantes corrimientos de sentido.

En cuanto al primer aspecto, el Cristo muere crucificado para redimir al hombre. La sangre de Cristo es capaz de lavar los pecados de la humanidad. A partir de su crucifixión se abre una nueva posibilidad para todo el que siga sus enseñanzas. Por lo tanto su muerte sólo tiene sentido en función de su resurrección, que conforma el aspecto glorioso, luminoso, de su paso por la tierra. En el rock la figura crística aparece en el momento del padecimiento, pero casi nunca en el de la gloria. Hay cristos perseguidos, cristos sufrientes, pero no resucitados. Tiene más presencia el martirio que la redención. En algunas canciones, incluso, la muerte aparece como sufrimiento inútil. Así, en «Post-crucifixión» de Pescado rabioso se escucha:

Abrázame
madre del dolor
nunca estuve tan solo
en este mundo

Y en «Salmo a Cristo», de Arco Iris:

Baja los brazos, Cristo
Tu cansancio de siglos
no conmueve a las gentes
y está duro el madero
y están los clavos fríos

La gente le ha vuelto la espalda, su sacrificio ha sido vano. Su imagen, en la mega – ciudad capitalista, se ha convertido en un mero adorno para colgar en la pared. En “Cristo Rock”, Raúl Porchetto lleva esta actitud crítica casi hasta la «blasfemia». El enunciador asume la primera persona y se coloca en el lugar de Cristo para observar la sociedad actual y denunciar que su figura ha devenido mera mercancía:

Libros que venden
En cuotas mi amor.
La paz y la cruz
En un medallón.
Pero dónde estoy Yo.
Dónde estoy Yo.

Esto hace que lo crístico pueda proyectarse sobre otros mártires inútiles, mártires del siglo XX que mueren perseguidos sin que nadie tome conciencia. Una canción de Pedro y Pablo dice:

Hay manos elegantes...
que clavan en los mapas
sus uñas distinguidas
y sacrifican vidas...
Manos que se lavan
en desentendimiento
Pilatos de escritorio
los cristos al combate

y otra de Alma y Vida:

Que nadie se lave las manos
 Salven a Sebastián
 Sus brazos están en cruz
 luchar con uñas y dientes
 ahogado en el siglo XX
 respirando gas de neón.

Sin embargo esta figura proyectada a todos los perseguidos no redime. De hecho, la búsqueda de salvación presente en esta religiosidad sincrética del rock apunta hacia adelante y no hacia atrás. Una nueva era, un nuevo hombre, una nueva religión. La redención es una tarea pendiente. En el final del «Salmo a Cristo» se escucha:

Tal vez Tu ausencia traiga
 la añoranza de luz
 y al quedar desnudos
 se alce mudo el asombro
 se sienta el desamparo
 y se te busque
 Dios

Esa nueva búsqueda es el núcleo de la religiosidad del rock. Y como hemos visto los caminos de esa búsqueda son múltiples, y las enseñanzas de Cristo no parecen siquiera el camino privilegiado, exceptuando quizás a **Vox dei** y **Raúl Porchetto**. Pero aún en el caso de **Porchetto**, es tan fuerte la crítica hacia la burocracia institucional, que ha despojado a la figura de Cristo de su potencial redentor, que la tarea espiritual queda planteada en una clara tensión hacia el futuro. Sin embargo, el aspecto de Maestro, propio de la figura crística, aparece también en el rock. El Jeremías de **Vox dei** aparece predicando, al igual que el Sebastián de **Alma y vida**, o su Quijote, también cruzado por la persecución y el martirio. La misma figura del enunciador, representativa del colectivo rockero, aparece repetidamente en la actitud del que predica. Pero la prédica no coincide exactamente con las enseñanzas del Cristo bíblico. Sebastián predica

«que la igualdad es la razón»; Jeremías convoca a su lado a los que quieren «vivir en libertad», y sus ojos «ven más allá del objeto ideal»; el Quijote canta «sus canciones de amor y paz», el Cristo de **Porchetto** convoca a “abrir las mentes”, etc. Es decir, lo que predica coincide con lo que constituye el discurso religioso del propio rock. De todos modos, a pesar del acento cambiado, la figura de Cristo siguió siendo el principal ícono religioso del rock argentino en diferentes momentos. La pérdida de centralidad de su figura, a partir de los 80, se vincula fundamentalmente con la crisis de un paradigma en el que lo utópico pierde trascendencia, no sólo en su aspecto religioso, sino también en sus manifestaciones políticas y sociales.

Caminos esotéricos: Arco Iris: Además de los aspectos religiosos señalados hasta ahora, en los primeros años 70 se difunde un gran interés por las disciplinas esotéricas, como parte de la búsqueda espiritual de los jóvenes. Por lo general ese interés no pasaba de una moda, una práctica superficial, una forma de consumo masivo de espiritualidad, equiparable a una buena cantidad de hechos que en la actualidad se relacionan a la llamada «New Age». Sin embargo, en el ámbito del rock (tanto internacional como local) este interés resultó en muchos casos más serio y perdurable, como se puede comprobar leyendo revistas como «El Expreso Imaginario», que marcó toda una época, o la «Mutantia» de Miguel Grimberg. Entre las bandas, fue **Arco Iris** la que más consecuentemente transitó ese camino, no sólo como recorrido temático de sus discos, sino también como una práctica de vida. Durante años llevaron una vida comunitaria dirigidos por **Dana**, una ex modelo de origen ucraniano que aceptaron como guía espiritual. Desde el principio este aspecto de la banda ha sido tan llamativo como las particularidades de su música, puesto que toda la imagen del grupo ha girado alrededor de esta forma de espiritualidad. En un artículo publicado en el libro recopilado por Kreimer se puede observar este interés:

Fue ella (Dana) quien los inició en el yoga -una disciplina que practican sin snobismo- y los orienta por todos los senderos de la vida. Este sacrificio (Oficio sacro) de la marginalidad es su peregrinaje. Así crecen sanamente en Ciudad Jardín del Palomar sin probar carne ni beber gaseosas. Así intentan dominar sus reacciones... Advertencia: si su música parece que se eleva y permite elevarse (¿Una música over-ground?) es porque el cielo está dentro de ellos y porque ellos se sienten capaces de hacer salir el sol por cualquiera de sus sentidos¹²³

Siguiendo la exigencia de autenticidad, que el rock pionero había impuesto como norma, música y práctica de vida se relacionan estrechamente. El mismo logotipo de la banda remite inmediatamente a los símbolos esotéricos, al igual que sus puestas en escena y el arte de todas las portadas de sus discos.

En cuanto a los tópicos rockeros, nos interesa señalar aquí dos aspectos. Hay un núcleo central, que tiene que ver con prácticas como el yoga, el vegetarianismo, o la meditación, cuyo eje es la búsqueda de sí mismo, del verdadero ser interior. Esta búsqueda angustiosa está presente en el «Blues de Dana», canción fundacional de Arco Iris:

La noche cae fría
mojando mi ciudad
Mi alma busca el día
Mis manos buscan paz

La búsqueda del alma se orienta hacia la interioridad:

Y busco ese recuerdo
vivencia de otro tiempo

¹²³ KREIMER, Op.Cit, Pag.69-70

Tal vez esté oculto
dentro de mi cerebro

Ahora bien, a partir de ese núcleo central de búsqueda interior, este grupo desarrolla una de las formas más claras de sincretismo religioso del rock argentino. Me interesa señalar aquí dos derivaciones temáticas relacionadas con ese sincretismo. En primer lugar hay una serie de referencias muy complejas a las culturas precolombinas, en especial la incaica. Discos como la cantata «Sudamérica (el regreso de la aurora)» o «Inti-Raymi» desarrollan esa cuestión. Por un lado se reivindica la sabiduría ancestral de esta cultura en la medida en que hay allí un tesoro de conocimientos que occidente ha perdido. Ese conocimiento está unido a los ciclos naturales, a la tierra y al desplazamiento de los astros, tomando la forma de un culto solar (de ahí el título del álbum «Inti-Raymi»). Por otro lado, el concepto de la «Nueva era» que mencionábamos antes, se relaciona, en Arco Iris, a la posibilidad de retomar aquel camino abandonado desde la conquista. Es lo que se expresa en «Sudamérica»:

Seamos los nuevos Incas
quizás la nueva luz
La tierra prometida
pronto va a despertar

Consecuentemente, el grupo comienza por incorporar a su música una serie de elementos provenientes de aquella cultura, o al menos de la representación que estos músicos rockeros tiene de ella. Es muy notable la diferencia que hay entre los primeros simples del grupo, que contienen blues como el que mencionamos o temas folk-rock como «Mañana campestre», y los discos en los cuales se incorporan instrumentos, ritmos y melodías provenientes del folklore del altiplano. Según Fernandez Bitar, Gustavo Santaolalla conoció en esa época a Leda Valladares quien lo impulsó a realizar un viaje por el norte del país. De hecho, estas investigaciones de Arco Iris constituyen el primer ejemplo de música de fusión (en

este caso con el folklore) que posteriormente sería toda una línea con muchas e interesantes exploraciones. En el caso de *Arco Iris*, esa búsqueda musical está fuertemente relacionada con el sentido global de su propuesta estética, puesto que los elementos folklóricos están sacados de su contexto habitual y puestos en una relación subordinada con respecto a los elementos propiamente rockeros. Otros grupos posteriores como *Los Jaivas* u *Horizonte*, invertirán la relación. Pero la tendencia a la fusión con elementos folklóricos, o con el rescate de elementos de las culturas precolombinas irán construyendo progresivamente toda una tradición dentro del rock argentino: *Atonal*, *Roque Narvaja*, *León Gieco*; y más recientemente *Divididos* y, muy a su manera, *Todos tus muertos* y *A.N.I.M.A.L.*, son algunos ejemplos de esa tradición.

En segundo lugar, hay también referencias que incluyen en la cosmovisión de *Arco Iris* el concepto de vida extraterrestre. Esta derivación se desarrolla principalmente en su disco doble «*Agitor Lucens V*». Originalmente fue la música compuesta para un audiovisual sobre el fenómeno *Ovni* que nunca llegó a terminarse, por lo que terminó tomando la forma de una obra conceptual. En la Portada del disco se ve la foto de un plato volador, y en el sobre interno, en un lugar destacado, se lee un texto bíblico: «En la casa de mi padre hay muchas moradas». Ese texto, además de ser otra muestra de sincretismo religioso (como el «Salmo a Cristo» incluido en el disco) sitúa el punto de vista central de la obra:

No creas, no
que todo lo que está brillando
de noche en el cielo
son puras estrellas

Eso que brilla en el cielo, esos «discos de fuego dorado», son mensajeros. Traen un mensaje de «los dioses», «el señor», «el príncipe del alba», «Aquel que Es», etc. La forma diversa de nombrar a esa entidad celeste se vincula con el sincretismo, puesto que todos los «Testimonios de razas y tiempos», para *Arco Iris*, muestran un aspecto de la verdad.

Entre estos testimonios sigue siendo privilegiado el de la cultura andina («*Lucero andino*», «*sendero de Marcahuasi*» etc.) El mensaje estelar no es otro que el anuncio de la «Era de oro», el advenimiento de un nuevo tiempo, de un paraíso cósmico para el hombre:

Super caballeros del espacio
en sus discos luminosos
pronto nos transportarán
al planeta del encuentro
a la estrella elegida
de la luz universal

Paraíso sideral
Paraíso sideral

A partir de ese planteo central, la mirada se vuelve a una serie de símbolos culturales y religiosos, para descifrarlos desde esta perspectiva, incluso la figura de Cristo.

Esta concepción religiosa de *Arco Iris*, si bien no tuvo una gran expansión entre otras bandas de rock (incluso provocó el rechazo de músicos como el propio *Spinetta*), tuvo buena acogida por parte del público rockero de la época, siempre abierto a toda forma de búsqueda. Aunque en el caso de *Arco Iris* tal vez se trate de una forma extrema, lo cierto es que esta recuperación de elementos esotéricos de un profundo sincretismo en el que se combinan los extraterrestres con las culturas andinas, las disciplinas orientales con la comida macrobiótica y la vida sana con las religiones shamánicas, ha tenido un largo desarrollo entre los rockeros argentinos.

Desmitificaciones: Pero quizás el aspecto más desarrollado de la religiosidad rockera sea su actitud crítica hacia la religiosidad oficial. Este costado anticlerical, antidogmático y anti-institucional que se desarrolló en el campo del rock, tuvo su expresión más clara en una actitud corrosiva y desmitificadora principalmente con respecto a la Iglesia Católica.

Hay momentos de esta actitud en casi todas las bandas, pero en algunas de ellas se convierte en un eje permanente. Tomemos como ejemplo a **Pedro y Pablo** y **Alma y vida**, ambas de principios de los 70. No quiero decir que la actitud de estos grupos sea puramente negativa con respecto al espíritu religioso. Por el contrario, ambas participan de esa corriente general de religiosidad sincrética que caracteriza al rock. En ambos hay un cuestionamiento al materialismo del modo de vida moderno y una reivindicación de lo espiritual. Sin embargo hay ciertos aspectos de la religión que funcionan como un enmascaramiento, un ocultamiento de formas de injusticia, e incluso como represión sobre lo individual, como decía **Spinetta**. Esos enmascaramientos, esa faz hipócrita de lo religioso-institucional es el blanco privilegiado de los ataques de las bandas de rock. Así también los falsos mitos impuestos, la forma esclerosada de pensar, de aceptar sumisamente verdades supuestamente reveladas, la falta de valentía para mirar desde un punto de vista diferente al del rebaño. En una canción de su primer disco, dicen **Pedro y Pablo**:

Yo voy por los caminos
que no sigue nadie
y sin embargo soy feliz

...

Y creo en Dios
porque sólo El me entiende

Desde esta forma de Fe individualista y anárquica es desde donde se cuestiona y se asume la actitud desmitificadora. En el caso de **Pedro y Pablo**, la crítica a la falsa religiosidad aparece en muchas canciones, mediante desplazamientos de sentido en algunas frases hechas vinculadas al ámbito religioso. En «Padre Francisco» escuchamos:

Padre Francisco
le han agregado un nuevo clavo
al crucifijo
para olvidarlo en la pared.

El crucifijo como mero adorno, como ícono desprovisto de sentido, es la imagen de la pura costumbre (cuando no del “merchandising” religioso) que ocupa el lugar de la Fe. Pero la crítica no se refiere sólo a los fieles, sino también al vaciamiento de sentido, a la pura abstracción en la que ha caído el lenguaje religioso, en particular el de la Iglesia:

Pan y trabajo
De qué milagros habla usted

Habrá que multiplicar panes
para el pueblo
de lo contrario no habrá Dios

Ya no podemos darle al Cesar
lo del Cesar
pues se lo lleva sin pedir

El discurso religioso tradicional aparece así desprovisto de sentido ante una realidad que exige definiciones. De nada sirve hablar del milagro de la multiplicación de los panes si el pueblo no tiene qué comer, y ya no se puede seguir separando lo que se le da a Dios de lo que se le da al estado. Entonces se exigen definiciones, se pide a la Iglesia (el Padre Francisco) que tome posición y se arriesgue:

No le preocupe que lo llamen
comunista

Salga por Cristo a predicar
una justicia más audaz

Se necesita tanta Fe
Sea usted capaz

Está claro que en esta concepción se filtra el discurso de los sectores tercermundistas de la Iglesia, que en aquellos años participaron activamente en diversas luchas sociales provocando un profundo debate acerca del compromiso y el rol eclesial. Por parte de Pedro y Pablo incluso la oración fundamental del catolicismo, el Padrenuestro, es sometido a esta revisión desmitificadora. «Pueblo nuestro que estás en la tierra», es un tema que sufrió largamente la censura a causa de su inversión de algunos aspectos fundamentales de aquella oración. Desde el título se percibe esta inversión: el destinatario no es el Padre, sino el pueblo, y es su reino aquel cuyo advenimiento se espera. El «hágase tu voluntad», pues, cambia radicalmente de sentido convirtiéndose en una incitación a la rebelión:

Hágase tu voluntad
así en la oración
como en la rebelión

Esta rebelión se dirige contra aquellos que impiden que se realice la voluntad popular:

El pan nuestro de cada barriga
cóbratelo hoy
cóbrale a tus deudores
los explotadores del pan popular

No es difícil ver que en esa recuperación crítica del Padrenuestro, se cruzan otros textos: los discursos políticos relativos a la dictadura de Onganía, la proscripción del peronismo, etc. Esto tiene que ver con la crisis general de la hegemonía que hasta la instauración de la dictadura militar produce una saturación política de los discursos, e introduce en el rock ciertas ideas dominantes en la lucha política. Incluso hay todavía otro texto que aparece releído en el contexto de la canción: el relato acerca de la revolución de Mayo:

Millones de vidas unidas en pie
repitiendo la frase a grito y mensaje
garganta y pared:
«El pueblo quiere saber
de qué se trata esta vez»

Sin embargo la inversión operada al cambiar el destinatario no es absoluta, y en cierto momento la Fe religiosa retoma su lugar, aunque tiene ya un sentido diferente:

Dios, no lo dejes caer
Dios, no lo dejes estar
mas líbralo de perder su libertad

La inversión, entonces, es relativa, la oración retoma el sentido de ruego, aunque el «mal» abstracto del que se pide ser librado en la oración tradicional, es definido como pérdida de la libertad.

En el mismo sentido toma Alma y Vida otra historia tradicional del catolicismo: la de los Reyes Magos. Sin embargo la «Fantasía de los Reyes Magos» no se basa tanto en los textos bíblicos, como en la costumbre tradicional de pedirles regalos. Esta costumbre, está fundada en el relato mítico acerca de los «dones» que recibe el «Elegido». Los Reyes representan una instancia superior, de carácter mágico, que tiene la capacidad de conceder esos regalos. La canción también está estructurada como un pedido de dones, y el carácter de lo que se pide es revelador de la actitud del solicitante. En forma diferenciada aparece lo que el enunciador le pide a cada uno de los Reyes:

A Melchor: Un hogar con muchos niños y mujer
A Gaspar: Sitio donde trabajar con dignidad y respeto por mi ser
A Baltasar: Paz y justicia social

No se trata, entonces, de un pedido de bienes materiales, de privilegios, de cosas excepcionales. Por el contrario, lo que se pide es aquello que a cualquier hombre le pertenece por derecho. Por lo tanto la carencia de esos bienes (evidenciada por el pedido) está mostrando una situación de injusticia. Esta situación de injusticia es «la realidad», ante la cual el mito de los Reyes Magos se presenta como fantasía:

Hoy descubrí fantasías que hay en mí
Los Reyes ya no vendrán

A esta fantasía que se revela como impotente para transformar la realidad, se le opone la lucha, es decir, la convicción de que en materia de bienes sociales no puede haber «dones»:

Ya sé que debo luchar
para tener un hogar
sitio donde trabajar y libertad
ya sé que debo luchar

Esta oposición de realidad y fantasía, aparentemente es contradictoria con el lugar privilegiado que la fantasía tiene en el universo del rock. En la propia obra de *Alma y vida* hay otras canciones en las que la fantasía aparece reivindicada, como el caso de «Cadenet», o «Don Quijote de barba y gabán». Lo que ocurre es que así como se cuestiona el costado dogmático e institucional de la religión, también se cuestiona la fantasía en cuanto enmascaramiento, en cuanto ocultamiento de la realidad. La imaginación sólo vale si cumple un rol liberador, revelador de aspectos nuevos de lo real. Cuando sirve para ocultar, forma parte de «Los encapuchados de un mundo viejo» de los que hablaba Spinetta.

Toda esta corriente apunta justamente a desmitificar en este sentido. Esta mirada crítica sobre la religiosidad oficial es quizás la más desarrollada a lo largo de la historia del rock, en la medida en que forma parte

del conjunto del mundo de antivalores, del “sistema” que metafóricamente encarna la ciudad:

Sólo le pido a Dios
Que lo injusto no me sea indiferente
Que no me abofeteen la otra mejilla
Después que una garra me arañó esta suerte
León Gieco

El siente culpa, el vive torturado
El no es tan inteligente
El nunca avanza, camina de costado
El tiene miedo a su mente
Es parte de la religión

Charly García

La religión es un antivalor cuando enmascara la injusticia, cuando coarta la libertad o cuando obstaculiza la búsqueda. Ante esa limitación, la rebelión es legítima. Podría ilustrarse este concepto con la canción “San Francisco y el lobo”, de *Serú girán*, en la que, pese a la conversión que produce en el lobo la prédica del santo, termina por rebelarse ante la injusticia de los hombres. Esta apuesta por la rebelión, ante cualquier dogma que limite la libertad puede incluso traducirse en ciertos juegos al límite de lo herético. Pienso, por ejemplo en el disco “Luzbelito”, de *Los redonditos de ricota*, que recupera una vieja tradición reivindicativa de la figura del ángel rebelde de la mitología judeo-cristiana.

Pero hay otro costado de esta actitud crítica frente a la religiosidad oficial que resulta necesario destacar. La reinterpretación del cristianismo que se produce en el marco del universo de sentido rockero supone la recuperación de un conjunto de valores éticos y políticos, tales como la tolerancia, la paz, la sinceridad y la hermandad entre los hombres. Justamente una de las formas más recurrentes de la crítica contra “el

sistema”, contra la “ciudad”, apunta a esos valores que la sociedad y la religiosidad oficial predicán pero no practican. Este tipo de crítica puede observarse en grupos tan diferentes como **Los Gatos**, **Sui Generis**, **Pastoral** o **Vivencia**; pero también en **Fito Páez**, **Los Abuelos de la nada** y hasta **V8**. Esto no significa que los rockeros propongan una doctrina ni un dogma, sino que en el universo de sentido del rock la autenticidad de las búsquedas se ha convertido en una exigencia ética.

Capítulo 3

Las políticas del rock

Otra de las cuestiones que recurrentemente se han planteado a lo largo de la historia del rock, y no solamente en la Argentina, es la pregunta por su sentido político. Si alrededor del rock se han construido identidades duraderas; si a lo largo del tiempo se fue articulando un conjunto de tradiciones discursivas; si miles de jóvenes, pertenecientes a generaciones sucesivas, han encontrado en el rock un mecanismo de socialización a partir del cual tomaron contacto con la política, con la estética y con la ética; si la tradición estética dominante en el “movimiento” plantea a los rockeros una exigencia de testimonialidad y autenticidad que ha mantenido tanto a los músicos como a los críticos, periodistas y público en una actitud de atención permanente a la realidad social y política; entonces la pregunta por la politicidad rockera se vuelve crucial. Trabajos ya clásicos en los estudios acerca de las culturas juveniles, tales como los de los culturalistas ingleses, han indagado sobre las relaciones entre las subculturas rockeras y las clases sociales, los géneros o las etnias¹²⁴. En el caso del rock argentino hay también estudios interesantes que han abordado la cuestión¹²⁵.

Sin embargo, la politicidad rockera ofrece una profunda complejidad, fundada en varias razones diferentes. Por una parte, la inserción del rock en el campo de la cultura de masas genera permanentes contradicciones entre un discurso crítico en relación con el “sistema” y las necesidades e imposiciones que implica la pertenencia al “sistema” que se cri-

¹²⁴ Ver HEBDIGE, Dick, Op. Cit. También HALL, Stuart y JEFFERSON, Tony, Op. Cit.

¹²⁵ Ver MARGULIS, Mario (Comp.): **La cultura de la noche**. Espasa Hoy, Bs. As. 1994. También VILA, Pablo, Op. Cit.

tica. Por otra parte, como puede observarse en lo que vengo desarrollando a lo largo de este capítulo, el discurso rockero es sumamente heterogéneo, sincrético y falto de sistematicidad. Esta "informalidad" del rock, que según Alejandro Rozitchner es una de sus características centrales¹²⁶, tiene relación con el hecho de que nunca se hayan generado formas organizativas, ni doctrinarias, más allá de los sellos independientes, revistas y festivales. De tal manera, resulta imposible reducir la politicidad rockera a un conjunto más o menos cerrado de principios que se hayan mantenido estables en el tiempo. Por último, en el largo desarrollo que ha tenido el movimiento de rock en la Argentina, se ha encontrado con profundas alteraciones en las condiciones sociales y políticas, y por lo tanto en las condiciones generales de enunciabilidad, tal como lo dejé planteado en la primera parte. Esto explica que las relaciones entre el rock y la política no se hayan mantenido estables, y que el discurso rockero se haya ido modificando junto con la posición relativa del campo del rock en el conjunto de las relaciones sociales.

Aún así, la pregunta por la relación entre el rock y la política sigue siendo un desafío interesante. Sin pretender dar una respuesta abarcadora, me propongo desarrollar algunos aspectos de esa politicidad que a lo largo del tiempo han sido recurrentes.

3.1. El rock y el lugar de la utopía.

Esta es la gente del futuro
Y este presente tan, tan duro
Es el material
Con que edificaremos un mañana total

Pedro y Pablo

¹²⁶ Ver ROZITCHNER, Alejandro: *Conciencia rockera*. Ed. De la flor, Bs.As., 1993.

Si, como sostiene Fredric Jameson, el posmodernismo es la lógica cultural del capitalismo tardío¹²⁷, el rock ha sido su banda de sonido. A pesar de las profundas diferencias entre las distintas descripciones de la sociedad "posmoderna", "posindustrial" o "de la información", existe una amplia coincidencia, desde Lyotard a Antonio Negri y Michael Hardt¹²⁸, en asignar un lugar central en dicha sociedad a la irrupción abrumadora de la "cultura de masas". El rock, desde sus comienzos, ha sido muy importante en el desarrollo de la industria discográfica, en sus conexiones con la radio, la TV y el cine. También desde sus comienzos, y de un modo constitutivo, ha estado marcado por la hibridización y por la ruptura de los límites entre lo culto y lo popular, y, justamente por eso, ha ejercido una gran seducción sobre sucesivas generaciones de intelectuales. De modo que puede afirmarse que el rock se ha desarrollado en la bisagra entre dos momentos del desarrollo capitalista. En el momento exacto en que el "modernismo" dominante empieza a resquebrajarse, a fines de los 50 y principios de los 60. De ahí que se pueda ver en la época de Los Beatles, un momento de culminación "moderna" en la historia del rock, en la que se puede apreciar con claridad una recuperación de algunos elementos estéticos, éticos y políticos de los "modernismos superiores", en el corazón de la cultura de masas¹²⁹.

El aspecto utópico del rock de esos años es uno de los elementos sustanciales que lo constituyen, y que determinan su naturaleza "moderna". Según el análisis de Lyotard, los «grandes relatos» proveyeron de un sentido de la historia al hombre moderno. Y ese sentido consistía esencialmente en una promesa de emancipación, de liberación individual y

¹²⁷ JAMESON, Frederic: *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires 1991.

¹²⁸ Ver LYOTARD, Jean Francois: *La condición posmoderna*. Ed. Cátedra, colección Teorema; Madrid, 1986. También, HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Imperio*. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2002.

¹²⁹ Volveré mas extensamente sobre este problema.

social, ya sea que esta se alcance a través del progreso y el avance de la ciencia, de las instituciones democráticas, o de la revolución proletaria. Esa utopía se resolvía en el presente en una crítica a la sociedad tal cual es. El rock lleva consigo esa carga de crítica y utopía, desde el momento mismo de su nacimiento. En efecto, las corrientes musicales que lo constituyen dan cuenta de la experiencia de la pobreza y el abandono, de la segregación y la marginalidad. Pero es recién a partir de los años 60, cuando la crítica y la utopía ocupan un lugar central entre los recorridos temáticos y constituyen uno de los tópicos rockeros. Son los tiempos del Mayo Francés, la primavera de Praga, el triunfo de la revolución cubana, la muerte del Che Guevara y la intervención norteamericana en Vietnam. El campo del rock fue muy receptivo con respecto a todos estos acontecimientos, aunque los incorporó a su propuesta mixturados con otros elementos constitutivos de su universo de sentido: las búsquedas filosóficas y religiosas, la idealización de lo primitivo y de las prácticas artesanales premodernas, los conflictos generacionales, las rupturas y experimentaciones estéticas. De manera que la utopía en el campo del rock tiene una forma bastante anárquica. El hedonismo exacerbado, la búsqueda del placer y de los límites de la experiencia, se mezcla con un individualismo de corte romántico y el culto de las diferencias; pero al mismo tiempo hay una fascinación por las multitudes, espacios de construcción de la identidad, junto a una desconfianza absoluta ante cualquier forma organizativa o doctrinaria. La identidad colectiva rockera, jamás pudo tomar la forma de un "partido". A lo sumo un ambiguo «movimiento» en su etapa más ambiciosa. Pero por lo general la identidad se resuelve en el espacio de la «tribu» urbana. Utopía, entonces, pero atravesada por la cultura de masas y el fragmentarismo. En algunas de sus expresiones, como fue el caso de los hippies, se trata incluso de una negación más o menos radical de la propia modernidad.

Todo este entrecruzamiento de elementos dispares que atraviesan el aspecto utópico del rock aparece con claridad en su versión argentina desde la etapa de los pioneros. Sin embargo, las circunstancias históricas

específicas de nuestro país potencian el desarrollo del costado político y utópico aún cuando, bien entrados los 70, este perdía centralidad en EEUU y Europa. En efecto, el rock pionero se desarrolla bajo la dictadura de Onganía, y por sus propias características transgresoras es muy receptivo con respecto a discursos contrahegemónicos más claramente políticos. En la medida en que el proceso político argentino toma virulencia, ese aspecto adquiere más centralidad: ejemplos claros son **Pedro y Pablo**, **Piero**, **Alma y Vida**, **Roque Narvaja**, el **Sui Generis** de «Instituciones», el **Raúl Porchetto** de «Cristo rock» y hasta **La Pesada del rock & roll** que tocaba en los actos de la Juventud Peronista.

Después del golpe de 1976 toda esta corriente fue desarticulada por el exilio y la censura, pero los grupos de rock sobrevivientes se convirtieron en el centro de lo que se ha considerado una de las formas claves de resistencia juvenil. **Serú-Girán** fue la banda emblemática de esos años en que la utopía tenía la forma de una exigencia del regreso de la democracia expresada en el clásico: «Se va a acabar, la dictadura militar». Alrededor de la Guerra de Malvinas hay otro momento fuerte de politización utópica protagonizado principalmente por músicos que vuelven del exilio. Recién a mediados de los 80, con el advenimiento del Pop, se advierte en la Argentina la pérdida de centralidad de lo utópico, que en los países centrales se había registrado desde diez años antes, tras la revuelta punk y la New Wave, que Jameson considera expresiones estéticas "posmodernas".

Sin embargo, esta pérdida del aspecto utópico no implica el fin de la crítica, ni del filo político del rock. Por el contrario, la heterogeneidad de tendencias que se desarrollan dentro del campo, y la complejidad del proceso político que se abre después de la dictadura, hacen emerger nuevos objetos y nuevas formas de politización en los que de algún modo, la utopía, aunque transformada, sigue estando presente: la necesidad de desmarcarse de los "usos" políticos que los partidos tradicionales intentan darle al rock, la emergencia de las luchas de las minorías sexuales, la larga lucha por los derechos humanos, etc. Incluso después de los aconte-

cimientos de Semana Santa de 1987, que muchos coinciden en señalar como un momento de un profundo quiebre, el filo crítico de los rockeros parece profundizarse, aunque sea cada vez menos utópico, particularmente en las tendencias vinculadas al circuito "underground". Y esta tendencia ha vuelto a desarrollarse con una fuerte intensidad durante la década menemista, como puede observarse en bandas tan dispares como **Los caballeros de la Quema**, **Los redonditos de ricota**, **Los Fabulosos Cadillacs**, o **Bersuit Vergarabat**. Incluso en las producciones de los viejos héroes sobrevivientes, como **Charly García** o **León Gieco**, la crítica política vuelve a hacerse virulenta. Es que aun estando cada vez mas lejos de aquellas utopías modernas, el rock ha seguido construyendo formas alternativas de politicidad y resistencia.

3.2. El Aguante del rock, o la marca de la dictadura

Este es el aguante
Esto es rocanrol.

Charly García.

Desde el período fundacional, el rock argentino se desarrolla en el marco de condiciones objetivas vinculadas a una singular crisis de hegemonía, que, según lo analizado en la primera parte, se hace patente desde la caída del peronismo y atraviesa los años 60 y 70. En ese marco, el universo de sentido que el rock va construyendo a partir de las exigencias de "testimonialidad" y "experimentación", forma parte del conjunto de discursos sociales que de un modo u otro interpelan y cuestionan algunas zonas centrales de la doxa. Debe decirse entonces que la mirada rockera no siempre postula como programa el abandono del mundo de los antivalores, sino que en más de un sentido desarrolla un filo crítico contra buena parte de las instituciones sociales. Una parte importante de la producción rockera anterior a la dictadura militar retoma y desarrolla tópicos discursivos que en ese momento circulan profusamente por el espacio

social, vinculados a las diferentes formas del pensamiento "revolucionario", aunque siempre reinterpretados en el marco del universo de sentido específicamente rockero. De modo tal que la crítica social, el discurso politizado, la referencia a las luchas populares, constituyen todo un recorrido, que resulta definitorio desde los comienzos del rock. Pero no se trata de un fenómeno aislado del rock local. Durante toda la segunda mitad de la década del 60 y la primera de la del 70 el mundo del rock fue muy receptivo, también en los países centrales, con respecto a la serie de hechos de gran importancia política a la que me he referido antes. En términos generales el campo del rock se mantuvo solidario con todas estas luchas, y fue protagonista de algunas de ellas, como la oposición a la intervención norteamericana en Vietnam. Dentro del campo del folk en particular, se desarrolló una corrientemente fuertemente politizada, representada principalmente por **Joan Baez** y **Bob Dylan**, que asumió directamente una suerte de militancia de corte izquierdista. En las demás corrientes, aún sin producirse una toma de partido clara como en ese caso, los planteos religiosos, las propuestas estéticas, el consumo de drogas, la práctica del sexo libre, etc. producen un acercamiento notable a las posiciones de quienes tienen un discurso politizado en un sentido más tradicional.

En la Argentina, la situación tiene particularidades muy notables. El proceso político que va desde la finalización de la dictadura de Onganía hasta la caída del gobierno peronista en 1976, es de una virulencia tal que el discurso político (y filosófico-político) atraviesa y opaca a todos los demás. El aumento de la actitud represiva de los militares, la aparición de las guerrillas urbanas, las luchas por el regreso de Perón, el desarrollo de liderazgos de izquierda dentro del sindicalismo, la politización de sectores de la iglesia por un lado, y gente de la cultura e intelectuales por otro, marca el tono de la época. La Revolución, cualquiera sea el significado que se le atribuyera a dicha palabra, era un concepto utópico convocante, y el rock no se mantuvo ajeno a su influjo.

Sin embargo, la permeabilidad del rock a esta politización de la sociedad tiene su especificidad. La revolución, el cambio social, aparece en el universo simbólico rockero como una posibilidad, pero no la única, ni siquiera privilegiada. Por el contrario, según lo expuesto más arriba, son las figuras del éxodo y del cambio interior, la búsqueda espiritual, el viaje y el vuelo, las más difundidas. En cuanto a las particularidades de la politización del rock, hay dos que me interesa destacar. En primer lugar, si bien en los discos de rock de la época aparecen frecuentemente llamadas a la lucha, críticas a las instituciones y a los grupos de poder, etc., éstas se realizan siempre desde fuera de cualquier estructura partidaria u organizativa de ninguna índole. El costado anárquico, anti-institucional y antidogmático del rock tiende a complicar cualquier estructura que vaya más allá de la organización de un festival. Es conocido que algunos músicos de rock adhirieron a determinados partidos políticos. Pero esa adhesión no iba más allá de una cuestión personal, y por lo general no adquiría el carácter de una militancia disciplinada. Un ejemplo ilustrativo es el de **Billy Bond**, de conocidas simpatías con el peronismo, a punto tal de presentar a la *Pesada* en un acto de la Juventud Peronista:

Antes de subir -recuerda Billy Bond- un tipo me dijo que gritara Viva Evita cuando subiera al palco. Bueno, está bien. Al minuto llegó otro que me dice que ni se me ocurra hablar de Evita, sino que nombrara a Isabelita. Y otro me pide que menciones a Cámpora. ¡Ese día me confundieron tanto que terminé yéndome a Brasil a los pocos días!¹³⁰

La militancia política, mirada de cerca, espanta rápidamente a los rockeros. Esta característica de exterioridad con respecto a los partidos y

¹³⁰ FERNANDEZ BITAR, Op.Cit. Pag.59

organizaciones se mantiene en los años posteriores, aún en otro período de franca politización de la sociedad como es el que marca el fin de la dictadura del «Proceso», a pesar del apoyo aislado de algunos músicos en alguna campaña electoral. La otra particularidad que distingue al rock, es la centralidad del tópico de la «Paz». La «lucha» a la que convoca el rock, es siempre un enfrentamiento no-violento, al menos en el discurso. Este es un problema muy interesante en el campo del rock puesto que esta postura «pacifista» es contradictoria con la carga de violencia física y sexual que contiene la música, al menos en sus versiones más duras. Hemos visto también que la represión permanente sobre los rockeros generaba a veces explosiones de violencia que alcanzaron su expresión simbólica en el «rompan todo» de **Billy Bond**, en la etapa de diferenciación, y que en años posteriores llegaron a constituir una forma «normal» de relación entre los rockeros y la policía. Sin embargo esos estallidos de violencia y la tensión básica que existe en la música rock, nunca constituyeron un programa político, aun en sus versiones «punk» y «metálica» de años posteriores. Todo lo contrario, las canciones, en la etapa anterior a la dictadura, repetían una y otra vez que la «lucha» que proponían no era violenta y tenía la paz como objetivo:

Bronca sin fusiles
y sin bombas

(Pedro y Pablo)

Voy a unirme a una gran sociedad
que lleva por nombre amor y paz

(Alma y vida)

Cantaré
con todos los que han caído
para que nadie
vuelva a caer

(Arco Iris)

Vamos a triunfar
juntos, todos juntos
pedirán la paz

(Vox Dei)

Revolución, mi amor
Sueño del trabajador

(Roque Narvaja)

Puede llamar la atención esta postura pacifista en el rock nacional en un momento en que la violencia política crecía y se generalizaba, e incluso un sector importante de las organizaciones juveniles adoptaba la lucha armada como programa político. La explicación sin duda se encuentra nuevamente en el universo simbólico del rock. Lo político se presenta en las canciones permanentemente cruzado con discursos de otros orígenes, entre los cuales se destacan las diferentes formas de la religiosidad rockera. En la caracterización del espacio de antivalores que hace el rock, la violencia en todas sus formas aparece como característica central. Naturalmente la alternativa a esa vorágine violenta que es la ciudad, incluye la paz (y no sólo en el sentido de ausencia de guerra) como uno de sus valores fundamentales. Ese es el sentido del programa de abandono en sus distintas formas, desde la utopía rural a las búsquedas interiores. Por otra parte, también en este tema hay que tener en cuenta la relación del rock nacional con la corriente rockera mundial. El pacifismo era uno de los elementos centrales en el concepto del «Flower power» difundido por los hippies, puesto que significaba un cuestionamiento muy profundo a una sociedad que se había expandido mundialmente a través de la guerra. Además era el elemento aglutinante en la oposición a la intervención norteamericana en Vietnam. La preocupación de los rockeros norteamericanos tenía un sentido concreto e inmediato, puesto que cualquiera de ellos podía ser uno de los que morían en la guerra. De ahí nace el cuestionamiento al hecho mismo de la guerra como algo absurdo, sin

sentido. Lo cierto es que este pacifismo se difunde y se convierte en una condena general a los métodos violentos, la guerra, el militarismo. En la Argentina, además, la situación política durante la emergencia del rock está marcada por la dictadura de Onganía y, años después, por la dictadura del «Proceso», con lo cual el antimilitarismo desarrolla sentidos específicos.

De ahí que las referencias que aparecen más nítidamente en las canciones de esta época sean las que tienen una relación directa con la situación local:

Con esta sangre alrededor
no sé qué puedo yo mirar
la sangre ríe idiota
como esta canción.

(Spinetta)

Apremios ilegales
Abusos criminales
Mecánica moderna
De martirizar

(Pedro y Pablo)

Ahora bien, a partir del comienzo de la dictadura del 76, las condiciones de enunciabilidad cambian abruptamente, puesto que junto con el despliegue de una represión generalizada, los militares establecen un férreo monopolio sobre la palabra pública. En esta situación, los rockeros desarrollan un conjunto de estrategias para seguir hablando cuando no se podía. Esas estrategias discursivas no sólo permitieron la legitimación de muchos músicos en el espacio social global, sino que quedaron incorporadas como elementos centrales del universo de sentido rockero. Analizaré, aunque sea brevemente, algunas de ellas.

De la mirada de Casandra a la mirada de Alicia:

Un río de cabezas
Aplastadas por el mismo pie
Juegan cricket bajo la luna

Serú Girán

En el desarrollo de las estrategias discursivas que me propongo analizar, es central el trabajo letrístico de Charly García, en las diferentes bandas que integró en aquellos años: *La máquina de hacer pájaros* y *Serú Girán*. Sin embargo, tomando en cuenta que el punto de vista que me interesa aquí es el de la relación del rock con las condiciones de enunciabilidad y el estado de la guerra de los lenguajes durante la dictadura, es necesario empezar este recorrido a partir del último disco de *Sui Generis*: «Pequeñas anécdotas sobre las instituciones». Musicalmente, este álbum tiene importancia porque marca el alejamiento de Charly García de la corriente acústica, y por tanto, su toma de distancia con respecto al enfrentamiento entre «acústicos» y «eléctricos». Empieza a experimentar con los sintetizadores y electrifica el sonido, dándole una base compacta de bajo y batería que no había en los primeros discos. A pesar de eso, se nota todavía el sonido acústico en algunos temas como «Para quién canto yo entonces», tal vez por influencia de Nito Mestre, que seguirá en esa línea con su banda *Los Desconocidos de Siempre*.

Pero lo más importante ocurre en el nivel de las letras. El álbum, grabado en 1974, fue uno de los más censurados (tal vez junto a «El fantasma de Canterville» de León Gieco), en la historia del rock. Marcelo Fernández Bitar reconstruye con exactitud todo lo que debió ser modificado, o incluso eliminado del disco, que finalmente quedó casi irreconocible¹³¹. Esto se comprende si se tiene en cuenta que el discurso disidente

¹³¹ FERNANDEZ BITAR, Op.Cit. Págs. 64-65.

era muy fuerte en la versión original. Tanto es así que Claudia Kozak considera a «Instituciones» como uno de los representantes característicos de la figura que denomina «oposiciones»:

Pareciera que Charly García, al menos en su primera época, no hace más que inventariar un ataque a todas las instituciones posibles: la educativa, la judicial, la de calificación moral, etc.¹³².

Música que se electrifica y «endurece», letras que atacan a instituciones de fuerte carga simbólica para la doxa, y censura, son los tres elementos que se articulan alrededor del último disco de *Sui Generis*. Pero hay un cuarto elemento a tener en cuenta, que me interesa particularmente en este momento, y que aparece expresado de modo muy claro en el tema «El tuerto y los ciegos»: el lugar, el punto de vista desde donde se «ataca» a las instituciones. El actor central de la canción es Casandra, y en relación con ella (y sus relaciones simbólicas) se posiciona el enunciador. Casandra, en la mitología griega, era hija de Príamo, rey de Troya, y recibió de Apolo el don de la profecía. El dios, enamorado de ella, le ofreció el don a cambio de que accediese a entregarse a él. Ella aceptó, pero una vez obtenido el don, rehusó entregarse. Entonces Apolo le escupió en la boca retirándole, no el don profético, sino la capacidad de persuasión. Casandra, entonces, era quien podía «ver», pero estaba condenada a que nadie le creyera¹³³. En la tapa del disco de *Sui Generis* aparece un dibujo de Juan O. Gatti con explícitas referencias a ese marco griego. Casandra es, pues, una imagen arquetípica de la mirada «otra», de la mirada no-racional, que busca la «otra orilla» de lo real:

¹³² KOZAK, Claudia: *Rock en letras*. Libros del Quirquincho, Bs. As., 1990.

¹³³ Ver GRIMAL, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Ed. Labor, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro, México, Montevideo, 3ª edición.

Desnuda de frío
 Y hermosa como ayer
 Tan exacta como dos
 Y dos son tres
 Ella llegó a mí
 Apenas la pude ver
 Aprendí a disimular
 Mi estupidez.

El enunciador es «apenas» capaz de verla, de recibir su llegada, obstruida por la estupidez, pero aún así le da la bienvenida:

Bienvenida Casandra
 Bienvenida al sol y mi niñez
 Sigue y sigue bailando alrededor
 Aunque siempre seamos pocos
 Los que aún te podamos ver.

Cassandra es sueño, sol, niñez, baile: todas imágenes claramente rockeras en relación a las cuales se define la identidad. «Los que aún te podamos ver», el Tuerto, los rockeros, que son (y siempre serán, al menos en su autorrepresentación de ese momento) pocos, se oponen a los otros, los Ciegos, los que no pueden ver, aquellos a los que:

Les contaste un cuento
 Sabiéndolo contar
 Y creyeron que tu alma andaba mal
 La mediocridad
 Para algunos es normal
 La locura es poder ver más allá.

La mediocridad, la ceguera de los otros, es la normalidad. La “Vida Ordinaria”, que Miguel Abuelo criticara, siguiendo a Marechal. A ella se le opone la locura, la mirada de Casandra, la diferencia. Es desde esa diferencia afirmada, esa mirada alterada, desde donde se miran las instituciones y se las ataca en tanto lugares de homogeneización y regulación:

No sólo del hombre vive el pan
 Cuando tenga ganas iré a trabajar.

(“Pequeñas delicias de la vida conyugal”)

Oye hijo las cosas están de este modo
 Una radio en mi cuarto me lo dice todo
 No preguntes más.

(“Instituciones”)

Alguna gente que conozco
 Vive metida en un baúl.

(“Tango en segunda”)

Yo crecí con sonrisas de casa
 Cielos claros y verde el jardín
 ¿Y qué estoy haciendo
 Acá en esta calle con hambre?
 ¿Cuántas veces
 tendré que morir para ser siempre yo?

(“El show de los muertos”)

Todo el disco gira alrededor de la afirmación de esta mirada diferente, disidente y crítica; disidencia claramente colectiva, puesto que el músico que adopta la mirada de Casandra no es más que un portavoz (Yo canto para esta gente/ porque también soy uno de ellos); disidencia tan distanciada de la «normalidad» de los otros que llega a ser consciente de la exclusión:

Los intolerantes no entendían nada
 Ellos decían «guerra», yo decía «no gracias».

Amar a la patria bien nos exigieron
Si ellos son la patria yo soy extranjero¹³⁴.

Como se puede ver en este somero recorrido por las letras de «Instituciones», la estética de **Sui Generis**, si bien tiene fuertes puntos de contacto con la tradición que describía en el apartado anterior, presenta también una divergencia sumamente importante: mientras **Spinetta** construye la mirada «otra» para dirigirla hacia la interioridad y hace de la música expresión de ella, **Charly García** dirige la mirada de Casandra hacia los «otros», hacia la exterioridad (de ahí el ataque a las instituciones). La diferencia disidente, en esta estética, es como un espejo que devuelve una imagen deformada de la sociedad «normal» y excluyente: la imagen del excluido, del «extranjero». Así están las cosas en 1976 cuando se produce el golpe de estado.

La **Máquina de Hacer Pájaros**, primer grupo del que participa **García** durante la dictadura, todavía pertenece al mundo de Casandra. Musicalmente, se desprende totalmente de los resabios «acústicos» y se afianza la experimentación con teclados (que se profundiza con la presencia de **Carlos Cutaia**). La elaboración musical es mucho más compleja, y esto sin duda es un rasgo bastante generalizado en la producción de ese período. Pero en este caso el sonido es completamente diferente debido al predominio de los teclados. En cuanto a las letras, en el primer disco de **La Máquina** el aspecto crítico es mucho menos marcado (lo que no quiere decir que no aparezca) e incluso hay una suerte de rechazo de la realidad relacionado con un primer momento de desconcierto que dejó perplejo al rock a comienzos de la dictadura:

¹³⁴ Esta estrofa pertenece al tema «Botas locas», que debió ser excluido del disco, pero que **Sui Generis** cantaba en los recitales. Incluso una parte aparece en el disco doble grabado en vivo en los recitales de despedida.

Háblame sólo
De nubes y sol
No quiero saber nada
Con la miseria del mundo hoy.

Sin embargo en los temas más conocidos está presente esa afirmación de la mirada disidente que pretende ir más allá de la realidad gris:

Buen vino dulce montañas de miel
Desoxidémonos para crecer.

(“Rock”)

Dama de colores
Lávame la cara y llévame
Tan alto como para ver
Todo mi mal.

(“Bubulina”)

Marte no cede al poder del sol
Venus nos enamora
La luna sabe de su atracción
Mientras nosotros morimos aquí
Con los ojos cerrados
No vemos más que nuestra nariz

(“Cómo mata el viento norte”)

La mirada de Casandra sigue afirmándose; todavía se busca ver más allá de la nariz, todavía se sueña con la libertad para crecer. Pero ya en el segundo álbum de **La Máquina**, titulado «Películas» y grabado en 1977, la mirada de Casandra dirigida hacia la exterioridad empieza a hacerse cargo de que las cosas han cambiado. Con el régimen dictatorial no sólo se han transformado las condiciones de enunciabilidad, sino que la propia «normalidad» que la mirada disidente denunciaba ha cobrado otros rasgos y otro sentido. En las nuevas circunstancias, caracterizadas por la

violencia sobre los discursos (censura y monopolio de la palabra pública) y sobre los cuerpos (represión), la imagen del diferente, del «loco», del «extranjero», del rockero, se ha vuelto sospechosa. En la reseña sobre *La Máquina* publicada en la enciclopedia «20 años de rock nacional» se lee:

Era tal la represión que no existía ninguna expresión cultural, y la gente tenía que conformarse con ir al cine a ver los pocos productos que pasaban la censura: «¿Qué se puede hacer, salvo ver películas?», preguntaba un tema compuesto con Cutaia. (Tomo II. pag.11)

La actitud, que antes había sido crítica y ofensiva en el ataque a las instituciones¹³⁵, se vuelve defensiva y apunta a la autopreservación en dos sentidos: por un lado, tanto en la música (que también en este caso se aleja cada vez más de la música masiva para jóvenes) como en las letras se trata de mantener la identidad, es decir, la mirada de Casandra. Por el otro lado se trata, lisa y llanamente de conservarse con vida:

No te dejes desanimar
No te dejes matar
Quedan tantas mañanas por andar.

El punto de vista del diferente empieza a mostrar, pues, una de las sensaciones que más caracterizaría a la etapa que estaba comenzando: el miedo, que en el lenguaje rockero se expresaría en un término cada vez

¹³⁵ Esa actitud acusadora está firmemente enraizada en los planteos del rock en su etapa de diferenciación y legitimación. Ser «verdaderamente» joven, implicaba ser rebelde. Pero además, en ese momento (entre el 71 y el 75) había todavía una sensación de confianza que no sólo tiene que ver con el movimiento de rock, sino también con otras disidencias que en esos años parecían fortalecerse. Esa confianza se expresa entre otras cosas en las invitaciones de corte proselitista a sumarse al rock y también, claro, en la virulencia de algunos ataques a la doxa dominante. Todo esto contrasta nítidamente con la actitud defensiva que aparece bajo la dictadura.

más difundido: la paranoia («la paranoia es quizás nuestro peor enemigo», dice el «Hipercondombe»). El sueño de Casandra, aquel viaje que poco tiempo atrás parecía posible, aquel naufragio de los fundadores, parece ahora algo lejano y lo único que queda es tratar de sobrevivir conservando la identidad.

Ese es el mundo de **Serú Girán**. La banda, integrada además por **David Lebón** en guitarra y voz, **Pedro Aznar** en bajo y **Oscar Moro** en batería, debuta en 1978, y en los siguientes tres años se convierte en la más popular del rock argentino hasta el momento. El primer disco produce un shock tan fuerte que muchos seguidores e incluso algunos críticos tardan en asimilar. Se trata de un esfuerzo muy grande por empezar a reconstruir un sentido desde cero allí donde el sentido parece sucumbir. El tema central del disco, que lleva el nombre de la banda, es una composición con importantes arreglos orquestales y mucho despliegue de virtuosismo instrumental por parte del cuarteto, además de una particularidad muy llamativa. La letra está compuesta sobre la base de un idioma completamente inventado:

Cosmigonón
Gisofanía
Serú girán
Seminare
Paralía, etc.

En el sobre interno del disco hay una serie de fotografías a cada una de las cuales le corresponde alguna de estas palabras inventadas. De modo que se propone al receptor una especie de juego en el que tiene que relacionar palabras e imágenes. Pero además, algunos de los otros temas llevan como título algunas de estas palabras («Eiti leda», «Seminare», etc.) con lo cual el sentido de esas canciones debe también incorporarse al juego de relaciones. Evidentemente, el sistema de relaciones que puede construirse es muy amplio. Pero hay algo que está siempre presente: se trata de un desafío al lector para que participe en un juego de construc-

ción del sentido. Músicos y público se hacen cómplices en este juego, se afianza el nosotros y la identidad rockera. Esta forma de apelación al oyente remite a esa tradición rockera que se remonta hasta la mítica tapa del álbum debut de Almendra. El movimiento de Serú Girán es, si se quiere, aún más radical, puesto que se trata de reconstruir el sentido mediante un lenguaje inexistente pero preñado de relaciones, en una situación política en la que la palabra disidente está excluida. Algunas de esas relaciones apuntan claramente a las oposiciones que el rock sigue manteniendo: en «Seminare» se alude a los jóvenes ganados por la moda de John Travolta, la música disco y las motos importadas:

Esas motos que van a mil
Sólo el viento te harán sentir
Nada más, nada más.

En «Autos, jets, aviones, barcos» aparece el tema del exilio:

Autos, jets, aviones, barcos
Se está yendo todo el mundo...
Por el ecuador y el trópico el sol
Saluda a nuevos vagabundos.

en «Eiti Leda» aparece una vez más el tópico de la ciudad:

Y tus piernas cada vez más largas
Saben que no puedo volver atrás
La ciudad se nos mea de risa
Nena.¹³⁶

¹³⁶ Esta canción pertenece a la época de Sui Generis, sin embargo fue incluida en el primer álbum de Serú Girán.

En la música, además, se produce una apertura comparable a la de la Banda Spinetta, aunque con resultados muy diferentes. Si bien el centro de la música de Serú Girán nunca dejó de ser la canción, su elaboración se hizo mucho más compleja. Cada uno de los integrantes era un buen instrumentista, pero con formaciones e influencias diferentes. Principalmente sobresalen los aportes de Charly García, que después de tres años de experimentación tiene un manejo muy fluido de los teclados electrónicos, y Pedro Aznar, cuyo virtuosismo en el bajo es muy marcado, pero además incorpora al sonido del grupo la influencia del jazz-rock, fundamentalmente de Jaco Pastorius, bajista de Weather Report. Por contraste, la primera guitarra de David Lebón, tanto como la batería de Oscar Moro son netamente rockeros, con lo que se logra ese complejo equilibrio entre sutileza y fuerza que caracteriza a la banda. En el primer disco este equilibrio es particularmente notable en el tema que le da nombre y en «Eiti Leda». De modo que en este álbum están puestos en juego todos los sistemas semióticos de la estética rockera (música, imagen, letras) en función de la construcción de un sentido, de un lenguaje, de una forma de hablar desde la diferencia, allí donde toda diferencia se ha vuelto más que nunca «extranjera». En el segundo disco, ese lenguaje disidente aparece completamente construido y adquiere una virulencia (comparable a la de «Instituciones») que va desde el sarcasmo de la portada (que se burla de la revista Gente, de la música de moda y de las mismas estrellas de rock) hasta distintas formas de la más negra depresión. La elaboración musical alcanza el punto más alto en la trayectoria del grupo, y la correspondencia con el sentido de las letras es muy fuerte. Hay dos ejemplos muy claros de esta correspondencia. Uno es el tema «Noche de perros», en el que la conjunción entre la tristeza de la letra, la voz de David Lebón cantando casi siempre en falsete y sus solos aullantes de guitarra eléctrica producen un efecto agobiante. El otro es «La grasa de las capitales». Este tema tiene detalles de correspondencia de una gran sutileza. Por ejemplo la parodia musical a la música disco (también letrística: «Don't stop dancing») es precedida por un pasaje de un gran virtuosismo instrumental

(incluye un fragmento de «tango en segunda», tema del disco «Instituciones»), que remarca la diferencia; y esa diferencia se corresponde con la que, en el nivel de la letra marca el «No transes más»:

Con la cantina, con la cantora
 Con la televisión gastadora
 Con esas chicas bien decoradas
 Con esas viejas todas quemadas
 Gente re-vista, gente careta
 La grasa inunda cual fugazzeta.

Así como la mirada de Casandra simbolizaba el nosotros rockero, la diferencia disidente, ahora la grasa simboliza a los otros, la normalidad «careta», la Vida Ordinaria, la ciudad. Pero así como el tema central invita a no transar, el resto del disco es un recorrido por las distintas formas de la desdicha producidas por el acorralamiento de la exclusión:

¿Cuánto tiempo más
 de paranoia y soledad?
 (“Paranoia y soledad”)
 ¡Bang! ¡Bang! ¡Bang!

Hojas muertas que caen
 Siempre igual
 Los que no pueden más se van.
 (“Viernes 3 AM”)

Si en la música que escuchas
 Ya no hay vida
 Si la letra ya no tiene inspiración
 Si aunque subas el volumen
 Ya no hay fuerza
 Son los tiempos que están huecos
 De emoción.
 (“Frecuencia modulada”)

Estamos ciegos de ver
 Cansados de tanto andar

Estamos hartos de huir
 En la ciudad.

(“Los sobrevivientes”)

Ciegos de ver. La mirada de Casandra, aquella que construía tuer-tos en un mundo de ciegos, ahora aparece ennegrecida de ver algo que está más allá de todo sueño. La mirada de Casandra se ha transformado en la mirada de Alicia. El sueño ha devenido pesadilla.

«Canción de Alicia en el país» se encuentra en el álbum «Bicicleta», tercero de Serú Girán, editado en 1980. De todas las canciones producidas en aquel período, ésta es la más ampliamente reconocida como «himno de resistencia» contra la dictadura. No voy a detenerme en las alusiones más obvias y conocidas a la represión y la dictadura («Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie», «No tendrás poder, ni abogados, ni testigos», «Los inocentes son los culpables dice su señoría, el rey de espadas», etc.). Lo que me interesa es la forma en que se construye el punto de vista, la mirada de Alicia. En principio, Alicia se refiere al personaje de la novela de Lewis Carrol, Alicia en el país de las maravillas. Aquel personaje ingresaba en un mundo de fantasía donde corría una serie de aventuras. Las condiciones para ingresar a ese mundo eran la niñez y el sueño. Pero la Alicia de la canción no encuentra maravillas, sólo el país. El sueño (el punto de enlace entre Casandra y Alicia) es ahora negado por la realidad:

No cuentes lo que viste en los jardines
 El sueño acabó.

Lo que hay del otro lado no se puede contar. El sueño terminó. Pero el sueño (la mirada de Casandra) es también el proyecto del rock en su etapa fundacional, es la utopía, la imagen de un lugar donde «desoxidarse para crecer», es también la propia adolescencia; por eso:

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

De este lado del sueño, de este lado de la fantasía, de la locura y la diferencia, del lado de la normalidad, de la vigilia, está la pesadilla de la represión y la exclusión, y a esa pesadilla debe despertar Alicia:

Estamos en la tierra de nadie
Pero es mía
Los inocentes son los culpables
dice su señoría.

Ante esa pesadilla, el sueño se torna imposible y tanto el pasado como el futuro quedan clausurados:

Estamos en la tierra de todos
En la vida
Sobre el pasado y sobre el futuro
Ruina sobre ruina.

Esta actitud pesimista es la que lleva a Claudia Kozak a encontrar justamente en ciertas canciones de Serú Girán los orígenes de lo que llama «la figura del sobreviviente»¹³⁷. Lo que está claro es que la mirada ha cambiado. Ya no es la mirada de Casandra, el tuerto que «ve más allá» que los ciegos. Ahora es la mirada de la pura diferencia afirmada, diferencia resistente pero sin proyección ni trascendencia. Mirada en la que el sueño sólo es el punto de unión de todos los marginados:

Ayer soñé
Con los hambrientos, los locos,
Los que se fueron,
Los que están en prisión.

(“inconsciente colectivo”)¹³⁸

¹³⁷ KOZAK, Op.Cit.

¹³⁸ El tema “Inconsciente colectivo” fue editado por primera vez en “Yendo de la cama al living”, primer album solista de Charly García, pero ya se cantaba en los recitales desde la época de Serú Girán.

El cuarto disco de Serú Girán, «Peperina», no agrega mucho a esta estrategia, a pesar de contar con varias canciones que obtuvieron gran repercusión. «Canción de Alicia en el país» seguido del «se va a acabar», seguiría siendo el momento más esperado de cada recital, símbolo de la mirada rockera disidente dirigida hacia la exterioridad, y encarnación de un lenguaje construido en medio de la imposibilidad. Entre la mirada cándida de Casandra y la mirada lúcida y desesperada de Alicia, ha ocurrido la dictadura. El rock (y el país, claro) no volverían a ser los mismos. A pesar de la efervescencia del rock de Malvinas y la euforia del regreso de la democracia, ya estaba el germen del escepticismo de los 80.

Una eticidad sin moral; una politicidad estética:

El rock, música dura, cambia y se modifica,
es un instinto de transformación

L.A. Spinetta

La tradición dominante en el discurso rockero, según lo analizado hasta ahora, está atravesada por una fuerte tensión ética. En la medida en que no puede apoyarse en leyes morales, esa tensión diferencia el universo de sentido rockero de otras zonas de la música popular, puesto que al mismo tiempo exige permanentemente una respuesta política y estética. En este sentido, se ha desarrollado otro tipo de respuesta política en el rock; una tradición que encuentra en la obra de Spinetta un representante clave puesto que traza caminos diferentes, incluso en relación con otras estéticas rockeras. Su perspectiva se ha mantenido lejos de los frecuentes llamamientos y alegatos, de los dogmatismos y definiciones intransigentes, de las respuestas directas a las coyunturas políticas. Pero eso no significa que sea una estética vaciada de politicidad. Por el contrario, las bandas lideradas por Spinetta, como Invisible, Jade y la Banda Spinetta, fueron protagonistas importantes del “aguante” rockero durante la dictadura militar y muchas de sus canciones se convirtieron en himnos, entre

otras cosas por sus alusiones a la realidad política: “Se van en invierno / Vuelven en verano / Las golondrinas de Plaza de Mayo / Y si las observas comprenderás / Que sólo vuelan en libertad” (El jardín de los presentes, 1976); “Tengo que aprender a volar / entre tanta gente de pie” (A 18’ del sol, 1978); “Usualmente / sólo flotan cuerpos a esta hora” (Bajo Belgrano, 1982). Esa actitud crítica se mantiene, sin dudas, hasta la actualidad, en las letras de *Los socios del desierto* y en las de sus discos solistas: “Estás ciego al creer / Que podrás evitar / este jardín de gente” (Los socios del desierto, 1999); “Bebe, bebe desde el columpio / el agua de la miseria / y saca, saca de los que sufren / y quema la cruz, tan ciego / sólo eres esclavo del poder” (Para los árboles, 2003). Sin embargo, lo propio de esta estética es que sus canciones no entran jamás en el terreno del alegato político o la canción de “protesta”. Su propuesta siempre se mantiene en el terreno de una búsqueda poética que constituye un desafío y una exigencia de interpretación para los oyentes, y en la exigencia de esa estética radica su politicidad. Sus discos cambian permanentemente, buscan distintos caminos que una y otra vez lo ponen en el lugar en el que no se lo esperaba al tiempo que insiste: «no seas fanática» (Privé, 1985) o «nunca me oíste en tiempo» (Los niños que escriben en el cielo, 1982). De hecho, esta característica de la música de Spinetta lo ha convertido en un problema para las compañías grabadoras, porque sin dejar nunca de tener la estatura de un “mito rockero”, y por lo tanto un alto grado de legitimidad dentro del campo del rock, nunca fue un buen vendedor de discos, y mantuvo siempre una actitud más bien intransigente con las exigencias del mercado.

Esta estética de la búsqueda, la experimentación y el cambio, esta ética que no admite doctrina tiene su expresión más explícita en el manifiesto «Rock, música dura, la suicidada por la sociedad», que acompañó a la presentación de su disco «Artaud», de 1973. En ese manifiesto, al mismo tiempo que se denuncian distintas formas de represión y se cuestiona a los propios rockeros por «repetitivos y parasitarios», se propone el principio y la regla básica de la actitud estética de Spinetta, claramente emparentada con las construcciones de la etapa pionera: «El rock, música

dura, cambia y se modifica, es un instinto de transformación». Las distintas bandas que integró y los discos que fue editando son una puesta en escena de esta actitud: de las baladas y el delicado lirismo de Almendra a la ferocidad y la distorsión de Pescado rabioso; de las largas experiencias instrumentales y las letras herméticas del primer Invisible al aire tanguero de «El Jardín de los presentes»; de las experiencias jazzísticas de la Banda Spinetta y Jade, al uso de máquinas de ritmo y sonido «pop» en «Privé» y de nuevo el trabajo instrumental y la búsqueda de climas en «Tester de violencia»; del trío de rock clásico con el regreso de la distorsión y las improvisaciones de guitarra en el primer disco de *Los socios del desierto*, efectos de guitarra y arreglos intimistas del segundo. En aquel disco, «Artaud», el principio estético del cambio y la búsqueda se convertía en crítica al propio movimiento de rock:

Ensucien sus manos como siempre
Relojes se pudren en sus mentes
Y en el mar naufragó
Una balsa que nunca zarpó¹³⁹

En esta dura crítica (o autocrítica) se pone en juego esa tensión constitutiva del rock, entre sus exigencias fundacionales que son estéticas pero también éticas y políticas, y las exigencias del mercado y la industria cultural. Frente a la repetición y la mera copia de modelos externos; frente a la reproducción de modelos exitosos y la concesión a los mecanismos de estabilización de la demanda; frente al “star system” rockero y las modas, Spinetta afianza y defiende una actitud de búsqueda sin concesiones, tanto en lo musical como en lo letrístico.

Pero hay otra característica de la estética desarrollada por Spinetta que me interesa particularmente aquí y se puede observar también en el disco de homenaje a Artaud. El título del manifiesto que lo

¹³⁹ «Cantata de puentes amarillos».

acompañaba remite a uno de sus textos: «Van Gogh, el suicidado por la sociedad». Tanto el disco, como el manifiesto constituyen una respuesta a la lectura de Artaud. En *Spinetta*, más que en ningún otro rockero argentino, la travesía toma por momentos la forma de la lectura y la interpretación. No pretendo decir con esto que sea posible para alguien escribir (o componer) «fuera» de toda lectura, ni que *Spinetta* produzca sus discos como simple comentario de sus lecturas. Pero sí que, al igual que otros rockeros¹⁴⁰ (y a diferencia de muchos) asume profundamente la relación creativa con los textos que lee. Es mucho más fácil observar, entre los rockeros, las relaciones con la música que escuchan; allí es donde se hace evidente su lucha por asumir y a la vez escapar de la influencia, por diferenciarse y conseguir la originalidad. En *Spinetta* puede observarse, además, una suerte de lucha textual, una tensión, una búsqueda de equilibrio entre los textos que lee y sus propios textos en los que aquellos van dejando huellas. Así «Artaud» es un antídoto contra el «Van Gogh...» y el «Heliogábalo...». Del mismo modo, en los discos de *Pescado Rabioso* se puede ver, como ya dije, la fascinación con los textos de Rimbaud y algunas lecturas de Nietzsche. Y en la elaboración de ciertas imágenes arquetípicas puede estar ya presente la lectura de Jung, que en *Invisible* será explícita: la cuestión de los mandalas, que aparece en el primer disco, las referencias a «El secreto de la flor de oro» que estructuran parte de «Durazno sangrando» y se encuentran todavía en imágenes como la de los «Tigres en la lluvia» en «El jardín de los presentes». En la etapa de *Jade* las lecturas de Carlos Castaneda producen imágenes (como la mencionada del guerrero que no detiene jamás su marcha) que conviven con las de la «joya» y el «diamante» que todavía refieren al mundo de *Invisible*; y en «Tester de violencia» hay reacciones a la lectura de Foucault. Pero la lectura no es mera cita o referencia, sino viaje a los textos, a través de los textos, lucha con y respuesta a los textos. La lectura (y la escritura,

¹⁴⁰ Pensemos, por ejemplo, en la relación creativa de Miguel Abuelo con la obra marechaliana

la poesía, como *Spinetta* denomina habitualmente a sus letras) como otra posibilidad, como otra cara o aspecto del viaje peligroso, sin reglas ni fundamento.

Estética de la travesía, entonces, que toma la forma del vuelo o el descenso, del sueño o la locura, de la lectura y la música. Estética del viaje hacia lo «otro» en la que el camino es el verdadero objeto de la búsqueda. Estética intransigente atravesada por la tensión ética y política que conlleva la negativa a todo dogmatismo. Y, fundamentalmente, estética que desafía de modo constante y sin concesiones a su público. En efecto los discos de *Spinetta* construyen un receptor crítico, necesariamente comprometido en una labor de escucha creativa, crítica y autocrítica. Es decir, lo que Sigfried Schmidt consideraba la «sustancia política» de la obra de arte. Según este autor la obra artística repercute «en el terreno socio-político, donde se harán efectivos los criterios de la comunicación estética, con el deseo de obtener una conciencia social crítica, una modificación de las petrificaciones institucionales existentes, una espontaneidad creadora»¹⁴¹. Estas ideas, todavía fuertemente influidas por la impronta «moderna» y el formalismo de la semiótica de raíz lingüística, coinciden, sin embargo con el planteo que presenta *Spinetta* en el manifiesto que acompaña a su disco «Artaud». La pregunta por el sentido y la función social del arte que había atravesado toda la historia de los «modernismos superiores», reaparece en el marco de la cultura de masas. Y también aquí se elabora una respuesta compleja, en la que lo político radica en cierta manera de concebir lo estético. En ese sentido el rock es un instinto de transformación no sólo porque cambia y se modifica, sino porque las búsquedas auténticas transforman también al receptor y de ese modo impactan en la realidad. Y esta tensión constituye una forma de politicidad menos abierta, pero que ha sido constante a lo largo de toda la historia del rock argentino, y no sólo en la obra de *Spinetta*.

¹⁴¹ SCHMIDT, Sigfried. «Lo estético y lo político. La función de lo estético en el desarrollo social», en Revista *Humboldt*, año XII, N° 45, 1971.

Esta manera de entender las cosas dio lugar a una estrategia distinta en el período de la dictadura militar, que también resulta central para comprender el “aguante” rockero, incluso en el período posterior. A mediados de 1976, unos pocos meses después del golpe, el grupo Invisible, liderado por Luis Alberto Spinetta, presentó su disco titulado «El jardín de los presentes». Este álbum fue un hito, no sólo para el grupo o para la carrera de Spinetta, sino para toda esta etapa del rock de la Argentina, y algunas de sus canciones (como «El anillo del capitán Beto» o «Los libros de la buena memoria») se convirtieron rápidamente en clásicos rockeros. Pero lo que me interesa particularmente del LP en este momento es que marca muy tempranamente la actitud y la estrategia de Spinetta ante las nuevas circunstancias: seguir profundizando en el universo de sentido del rock a pesar del contexto, seguir hablando de lo mismo. Pero eso de lo que venía hablando el rock, en las nuevas condiciones de enunciabilidad resulta resignificado a tal punto que termina por marcar su discurso, aún más allá de esta etapa.

Tres canciones de “El jardín de los presentes”, las más conocidas y características, me permitirán mostrar este doble aspecto de continuidad y cambio: «Las golondrinas de plaza de Mayo», «Los libros de la buena memoria» y «El anillo del capitán Beto».

Pero antes de referirme a estas canciones quiero señalar algo con respecto a la música. Hay una distancia muy grande entre «Durazno sangrando» y este disco. En términos generales, la voz y la melodía son colocados en primer plano en una recuperación de la canción como tal. Invisible ha dejado de ser un trío con la incorporación de Tommy Gubitsch en primera guitarra, con lo cual Spinetta se concentra más en el aspecto armónico. El acorde reemplaza a la escala como soporte de la voz, que ocupa el lugar central. Además los timbres instrumentales se suavizan, y se produce una primera apertura hacia registros sonoros ajenos al rock. Se introduce el bandoneón y aires claramente tangueros, mucho más marcados que los insinuados en el primer disco de Almendra. Por otra parte, la formación de Tommy Gubitsch se siente en la apertura hacia lo

jazzístico. De hecho, «Alarma entre los ángeles», tema instrumental, se podría relacionar con la corriente del jazz-rock, cultivada por músicos como John Mc Laughlin, Chick Corea, etc. Estas aperturas son muy importantes por dos motivos. En primer lugar, porque se corresponden con las búsquedas de otros ámbitos de pensamiento que permiten la expansión del universo rockero. En segundo lugar, porque esta característica marcará el tono de toda esta etapa del rock, plena de intentos de fusión; y esto alejará al rock cada vez más de la música producida para el consumo juvenil, básicamente de géneros como la «disco».

Estas características musicales de «El jardín de los presentes» convocan por sí mismas un mundo de sentido que se completa en las letras. Los textos de este disco están atravesados por las temáticas del vuelo y el sueño. El capitán Beto inicia un viaje sideral en su colectivo metamorfoseado en nave espacial; las golondrinas vuelan sobre la plaza de Mayo; en «Los libros de la buena memoria» el vino «entibia sueños» que se expresan en una sucesión de imágenes oníricas. Más aún, en «Que ves el cielo», la danza, el sueño y el cielo aparecen claramente relacionados, mientras que en el tema instrumental, la relación con lo celeste es planteada por el título: «Alarma entre los ángeles». Hasta aquí, estamos plenamente dentro del mundo de Invisible, pero aparece un elemento nuevo, relacionado con las circunstancias que rodean al vuelo. En un reportaje dice Spinetta:

En su anillo Beto lleva inscripto un signo del alma, o sea: aún a pesar de toda la melancolía, de todo ese basural que es la realidad de algunos en Buenos Aires, se extrajo una partícula sensible, íntima y eterna, que es lo que de pronto hace que existamos nosotros, que podamos hacer poesía¹⁴².

¹⁴² Enciclopedia 20 años de rock, Tomo II, pag. 25.

Es clara la relación entre el anillo y el carozo o la flor de oro. Pero ese símbolo aparece ahora opuesto a la melancolía, a la realidad de Buenos Aires vista como basural. Esa partícula sensible, ese anillo que «ahuyenta los peligros en el cosmos», es lo que hace posible que existamos «nosotros» y hagamos poesía. Ahora bien, ¿a quién se refiere ese nosotros? Es importante tener en cuenta que este reportaje es de la época de aparición del disco, en la cual los recitales, según dice Pablo Vila, se convierten en un reducto donde el «nosotros» rockero se refugia ante una realidad que se ha vuelto amenazante. A esa realidad amenazante se le contraponen el símbolo del anillo y la posibilidad del viaje, el vuelo y el sueño, como forma de identificación: somos los que soñamos y volamos, amamos y hacemos poesía, seguimos siendo los que bailamos a pesar de esta realidad, y lo hacemos en medio de los «otros», los que no lo hacen:

Hoy tu sonrisa es limpia y gira
 Quiero verte bailar
 Entre la gente, entre la gente
 Quiero verte bailar
 No importa tu nombre si me puedes
 Contestar
 Son tantos tus sueños que ves el cielo
 Mientras te veo bailar

Baile, sueño, cielo, palabra, y fundamentalmente música: eso es lo que identifica el «nosotros», ese es el «ruido de magia», como dice otra canción, que se opone al exterior amenazante. Todos estos aspectos, que formaban ya parte del universo simbólico rockero, en especial del mundo poético de Spinetta, cobran este nuevo sentido, si se quiere más específico, se resignifican en las nuevas condiciones de producción y recepción, bajo las nuevas condiciones de enunciabilidad creadas por la dictadura. Pero hay todavía otro elemento. En «Las golondrinas de plaza de Mayo» se escucha:

Se van en invierno
 Vuelven en verano
 Las golondrinas de plaza de Mayo
 Y si las observas
 Comprenderás que solo vuelan
 En libertad

En el universo rockero son constantes las relaciones simbólicas del verano (calor, color, cielo, humanidad, sentimientos, etc.) y el invierno (hielo, frío, blanco, deshumanización, etc.), y todas esas relaciones se mantienen en esta canción, pero en un contexto nuevo: la libertad como condición para el vuelo. Invierno, emigración, falta de libertad (es decir, dictadura), son nuevas relaciones vinculadas a las nuevas condiciones. Pero estas relaciones nuevas no serían posibles sin la permanencia de las anteriores. Por eso insisto en que lo que ocurre con este disco de *Invisible*, y con la actitud de Spinetta en sus siguientes discos, es un fenómeno de resignificación más que una respuesta directa, cosa que por otra parte sería incompatible con su concepción estética. Y este fenómeno de resignificación, que pasa fundamentalmente por la afirmación de la identidad rockera (que desde la implantación de la dictadura es más que nunca una identidad disidente), no es sino parcial y progresivamente conciente. En efecto, en su libro, Eduardo Berti le pregunta si la letra de «Las golondrinas de plaza de Mayo» tiene relación con la dictadura. Spinetta contesta:

No me di cuenta de eso. Es independiente del golpe y del momento político. Lo que pasa es que siempre hay un grito de libertad en alguna de mis letras, así como hay una permanente crítica al abuso de poder¹⁴³.

¹⁴³ BERTI, Op. Cit. Pág 57

Es a esto a lo que me refiero con la idea de la resignificación. Independientemente de la intención conciente del autor, la canción se puede leer en relación a la dictadura «porque» en las letras anteriores está presente ese grito de libertad. De hecho, no se trata de una ocurrencia de Berti, sino que responde al movimiento general que se estaba produciendo entre el público rockero, bien descrito por Pablo Vila en relación a la etapa 76-77, y del cual los músicos de *Invisible* forman parte en tanto portavoces: un movimiento de afirmación de la identidad y de rechazo al autoritarismo.

En 1977, después de la disolución de *Invisible* y junto al tecladista Diego Rapaport, Spinetta forma una nueva banda y publica un disco titulado «A 18 minutos del sol». La apertura musical que se había iniciado en «El jardín de los presentes» se manifiesta ahora en forma abierta sorprendiendo otra vez a su público. La formación jazzística de Rapaport produce lo que para Spinetta es la confluencia de dos mundos cercanos pero desconocidos. El tema donde se ve con más claridad esa confluencia es el que le da nombre al disco. Está construido alrededor de una frase central, ejecutada por guitarra, bajo y batería que remite al sonido rockero de invisible; pero cada vez que concluye dicha frase, el tema se abre con largos solos jazzísticos, ejecutados principalmente por los teclados de Rapaport. En términos generales, la influencia jazzística se percibe en todo el disco, y será una constante también en *Jade*, la banda que formaría tres años después. Y el efecto de apertura que se inicia en la música no se agota en ella: “También sucede que a través del jazz aprendí nuevos acordes y esas nuevas series de acordes, esas cadencias, me llevaron a escribir letras distintas”¹⁴⁴. La diferencia en las letras consiste en un enfoque un tanto más intimista que en la etapa de *Invisible*, aunque es notable también la profundización y continuidad de la resignificación del imagina-

¹⁴⁴ BERTI, Op.Cit. pag. 59

rio rockero. El título del disco ya resulta sugerente, y sobre él dice el sobre interno:

En rigor de verdad, este álbum y el tema que le da nombre deberían haberse llamado «A 8 minutos, 18 segundos del sol». Lo cierto es que la fascinación de «A 18 minutos del sol» pudo más que la ciencia, en este caso.

El título del disco en principio hacía referencia a la distancia de la tierra con respecto al sol. «A 8 minutos, 18 segundos del sol» era como decir «En la Tierra». La fascinación de la que habla Spinetta está en ese corrimiento; puesto que la distancia es incorrecta, se trata de otro lugar, de una Tierra «otra», de otro mundo, de un espacio propio, que no es otro que el espacio musical en el cual se preserva la identidad rockera. La respuesta ante las condiciones adversas es ahora más conciente, pero sigue apuntando principalmente a la afirmación de la identidad:

La ternura de mi hijo me permitió volver a cantarle a una flor: «Hermosa y dulce flor de la mañana/ ¿Ya tu corola se despertó? Y cantar «Toda la vida tiene música hoy» a pesar de que yo sabía que en el país estaban pasando atrocidades muy grandes, pero no quería ceder, quería seguir»¹⁴⁵

No ceder, seguir: mantener la expresividad rockera, no callar. En este disco se suceden las imágenes que remiten al sistema de relaciones entre música, vuelo, luz, joya interior, etc. Pero la oposición a la realidad circundante aparece más marcada. Uno de los temas más recordados del

¹⁴⁵ Reportaje de Pipo Lernaud. Revista *Cantarec* n.º 2. Citado por BERTI, Op.Cit. pag. 59.

álbum es la «Canción para los días de la vida» que originalmente había sido compuesta para la ópera inconclusa de *Almendra*. En ella se ve con claridad esa oposición:

Tengo que aprender a volar
Entre tanta gente de pie

y más abajo:

Tengo que aprender a ser luz
Entre tanta gente de atrás

No hace falta insistir en el sentido simbólico de estas imágenes, pero sí señalar el matiz específico que adquieren en las circunstancias de la dictadura: el «nosotros» está representado por la luz y el vuelo. Los otros son los de «atrás», los de la tierra, pero la otra, la que está a 8 minutos, 18 segundos del sol. Ante las circunstancias, ante esos otros, nuevamente aparece la música como expresión de la interioridad, esta vez en la imagen de un duende, entre cuyos atributos está:

Un violín que nunca calla
Sólo se desprende
Y es igual a las guirnaldas

Y también

Un violín que siempre canta
Nunca se adormece

No ceder es seguir cantando, no adormecerse. El detalle de que la canción haya sido compuesta en 1969 es importante, puesto que marca una tendencia a buscar la afirmación de la identidad rockera en una canción de la etapa fundacional, y esta actitud anticipa otro movimiento en el mismo sentido que se iniciará un año después: el retorno de *Almendra*.

Este regreso, que en 1979, generaría uno de los picos más altos del rock durante la dictadura, marca a su vez la culminación del proceso de resignificación iniciado en la etapa final de *Invisible*. Lo que había empe-

zado en medio del desconcierto, como un movimiento más bien defensivo, como una actitud semi-inconsciente, se asume ahora como estrategia conciente, como voluntad de reunión alrededor de las significaciones imaginarias rockeras más centrales representadas por la música de uno de los grupos fundadores. Dice **Emilio Del Guercio** acerca de los conciertos de *Almendra*:

Tuvieron en mí varias motivaciones extramusicales. Las cosas estaban tan mal entonces que necesitábamos recordarle a la gente que habíamos estado en otro momento mejor y que *Almendra* había sido parte de ese momento. Queríamos golpear, producir un efecto de shock tocando esas canciones. Tal vez suene un poco omnipotente, pero la gente vinculada a nosotros lo precisaba¹⁴⁶.

Se trata ya de un proyecto conciente de recuperar aquel momento fundacional, resignificado en las circunstancias actuales. Incluso se estrena en los recitales de *Almendra* un tema nuevo, «Jaguar herido», que *Spinetta* admite como alegoría explícita sobre la dictadura. Posteriormente dedicará el tema «Maribel se durmió» de *Jade*, a las Madres de Plaza de Mayo, e incluirá en la portada del disco «Bajo Belgrano» el dibujo de un falcon verde tripulado por parapoliciales. Pero esas alusiones más abiertas serán siempre minoritarias en comparación con la estrategia que venimos analizando. En el momento del retorno de *Almendra*, lo esencial es la celebración y resignificación de los orígenes. En los programas de los recitales aparecía un texto que resulta esclarecedor al respecto:

¹⁴⁶ BERTI, Op.Cit. pag. 66.

...a la gente que todavía vive de su propio instinto le decimos: Necesitamos una región de poesía y música que desbarate, que confunda... que ilumine... Para seguir estando aquí y cantar por una generación fumigada. Almendra nació y difundió su arte en un terreno tan fangoso como el de hoy. El de ahora. Un terreno dibujado por la realidad socio-económico-emocional del argentino... El actual es un estado depresivo. Pero sumergir no es desaparecer... Deberíamos hoy a más de 10 años de aquellos comienzos, recorrer todo lo hecho; rescatar esa esencia y continuar el viaje: El de nuestra identidad¹⁴⁷.

Aquí está todo expresado explícitamente: la región de poesía (ese «lugar» a 18 minutos del sol), la música, la iluminación, el viaje, la identidad. En esos conciertos (más o menos contemporáneos de los de Serú-Girán presentando «La grasa de las capitales») se empieza a escuchar, nacido del público, un cántico que se haría clásico: «se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar». También se llegó a un pico de detenciones masivas a la salida de los recitales. A pesar del monopolio del discurso por parte de los militares, a pesar del cerco de la censura, el rock había conformado una forma de resistencia, o más exactamente, y utilizando el lenguaje rockero, una forma de «aguante». Spinetta había contribuido a ello. A través de las distintas bandas que integró desde 1976, había logrado algo que sólo muy raras veces consigue hacer el arte en momentos de tragedia: construir nuevos sentidos sin dejar de hablar siempre de lo mismo.

3.3. Rock, Ley y transgresión.

¹⁴⁷ Programa de los conciertos de almendra. Citado por VILA, Op. Cit. pag. 95.

En todo lo expuesto hasta ahora, he insistido en la metáfora del «viaje» para pensar el rock. Desde el programa de abandono de los antivalores propuesto en «La balsa», hasta las respuestas políticas, pasando por las diferentes formas de espiritualidad analizadas, la metáfora sigue siendo válida para definir ese movimiento constitutivo. Ahora bien, la misma idea del viaje fundado en la ruptura con los antivalores plantea otro problema que ha sido (y es) crucial para pensar el universo de sentido rockero, y particularmente su dimensión política: el problema del límite, de la frontera, de la Ley. Que el rock puede definirse como una «actitud transgresora» es casi un lugar común. ¿Pero qué lugar tiene esa actitud transgresora, esa relación problemática con la Ley en el universo de sentido rockero?

Ya desde la época fundacional, como intenté mostrar en la primera parte, la ruptura con ciertos aspectos de la Ley forma parte constitutiva de las estéticas rockeras. En la raíz del movimiento mismo de la diferenciación que constituye al rock como «otra cosa» dentro de la música para jóvenes, ocupa un lugar central la ruptura con las reglas de enunciación dominantes en ese campo. Pero más allá de eso, y también en forma temprana, se plantea también una reflexión explícita sobre la Ley y sus fronteras. En el disco «Beat N° 1», que Los gatos grabaron en 1969, se incluye una canción que, sintomáticamente, lleva por título «Fuera de la Ley». En este tema, transgresor ya desde la música que incluye una larguísima improvisación instrumental por momentos bastante errática, se escucha:

Siempre hice todo lo que otros querían
Hasta que un día logré despertar
Me pregunté qué puedo hacer
No quiero durar, sólo quiero vivir
Fuera de la ley, fuera de la ley
Siempre hasta el final

La ruptura con la coerción social planteada bajo la figura metafórica del “despertar”, es reconocible como un elemento de la retórica rockera. Lo interesante, en este caso, es la oposición sémica entre los lexemas “vivir” y “durar”. Hacer lo que otros quieren, permanecer en ese estado de letargo, no coincide con lo que el discurso rockero caracteriza como “vida”. Por el contrario, la vida, aludida mediante imágenes como las del color, la humanidad, la niñez, lo natural y, obviamente, el vuelo y el sueño, concentra todos los valores rockeros y sólo es posible en libertad. La aceptación de la imposición social, es decir, del mundo de antivalores del “sistema” o la “ciudad”, conduce a un mero “durar”, que no llega a ser muerte, pero es claramente no – vida. Pero esos antivalores son dominantes en la sociedad al punto de constituir su Ley, por eso la única posibilidad para la plenitud de la vida es ponerse “Fuera” de ella.

Hay quienes han leído esta estructura inicial de la transgresión rockera como expresión del conflicto adolescente y la necesidad de ruptura con la ley paterna. De hecho, a lo largo de la historia del rock son muchas las canciones que aluden a una suerte de “conversión” necesaria para abrazar el rock como forma de vida, que comienza con el abandono del hogar: desde “Madre escúchame” de Los Gatos, pasando por el “Blues para una madre” de La Torre, hasta “La rueda mágica” de Fito Páez. Pero en el marco de las condiciones de enunciabilidad específicas de la etapa fundacional del rock, esto es, la crisis de hegemonía en la que se tambaleaba el gobierno de Onganía, y todo un modo de vida estaba siendo cuestionado, esta transgresión desarrolla rápidamente otros sentidos.

En primer lugar, en todo el rock de la etapa fundacional se manifiesta con claridad lo que podríamos llamar un horror a la “Vida Ordinaria”. La expresión es tomada del capítulo XVII de la novela “El Banquete de Severo Arcángelo”, de Leopoldo Marechal. Se dice que de una frase de esa obra (“padre de los piojos, abuelo de la nada”) tomó Miguel Abuelo el nombre de su banda Los abuelos de la nada. Más allá de la veracidad de la historia, lo cierto es que el parentesco de las estéticas rockeras de los pioneros, en especial la de Miguel Abuelo, con la vanguardia literaria

a la que pertenece Marechal, es mucho más profundo de lo que parece. En efecto, la novela había sido publicada en 1965, y el Abuelo reconoce a Marechal como un escritor que “le abrió la cabeza a una generación de argentinos”. El texto narra la organización de un banquete de carácter “pantagruélico”, y, más aún, “dionisiaco”, al que son invitados individuos que han alcanzado las fronteras de la nada, después de haber atravesado el horror de la Vida Ordinaria. La descripción marechaliana de la Vida Ordinaria, con su rutina, sus convenciones, su carencia de proyecto y su falta de fuerza vital, con sus mecanismos de consumo, con su basura cultural y su hombre robotizado, marca una zona de coincidencia profunda con lo que en las estéticas rockeras aparece como condensación de antivalores. La Vida Ordinaria es lo que limita el pensamiento, de ahí la necesidad del vuelo, el sueño, o de hacer “estallar la cabeza”, como decían Los Abuelos en “Oye niño”. La Vida Ordinaria es la mirada de la sociedad que empobrece y cosifica. Es la crucifixión que no cambia nada. Es la destrucción del ámbito de lo natural. Es la falsa religiosidad oficial. Es la careta de las buenas gentes. Es la rutinización total de la vida. Dice Marechal:

Usted era un robot, y Cora Ferri era un robot. Y eran robots mecánicos todos los que se agitaban con usted en la ratonera, seguros y unánimes como si obedeciesen a un control electrónico. Ahora escuche: la Vida Ordinaria, en su aparente seguridad, sólo es una formidable ilusión colectiva. Un hecho libre, cualquier influjo no previsto que se infiltrara en la ratonera destruiría su organización ilusoria, como un grano de arena paraliza todo un mecanismo perfecto ¹⁴⁸.

¹⁴⁸ MARECHAL, Leopoldo. *El Banquete de Severo Arcángelo*. Biblioteca argentina La Nación, Buenos Aires, 2001. Pág. 158.

A esa Vida Ordinaria, expresada en el texto marechaliano con la metáfora del robot, tan común en la retórica rockera, el rock opone una respuesta que es estética, ideológica y colectiva: producir ese hecho libre capaz de descomponer el mecanismo. Al "durar" de la Vida Ordinaria se opone el "vivir" rockero. Vivir "fuera de la ley" es, entonces, romper con la Vida Ordinaria.

Pero hay otro sentido del "fuera de la ley" que se abre justamente a principios de los 70. La ruptura con esta suerte de Ley social que he llamado la Vida Ordinaria, posiciona a los rockeros en una zona de conflicto con la Ley del Estado en un sentido más estricto. Y eso en un momento en el que el Estado ha iniciado ya el proceso de trazado de fronteras interiores de inclusión y exclusión que alcanzaría su forma más dramática después del 76. La actitud transgresora del rock vuelve sospechosos a los rockeros. De allí los conflictos con la policía y los enfrentamientos callejeros. Pero después del 76 los arroja, a la peligrosa zona de los "enemigos" difusos y omnipresentes de la dictadura, con los que el rock construye lazos de solidaridad: "Ayer soñé con los hambrientos, los locos, / los que se fueron, los que están en prisión", como decía Charly García en "Inconsciente colectivo". El "fuera de la Ley", entonces, se vuelve menos metafórico y más real. Ese conflicto del rock con la Ley del Estado siempre se mantiene vigente. De ahí las permanentes dificultades, fundamentalmente en los recitales. La concentración de rockeros en el espacio público siempre pone de manifiesto ese conflicto latente entre el rock y las instituciones.

Después de la dictadura, ya en los 80, se produce sin embargo, aún dentro del campo del rock, una recuperación de la democracia y el imperio de la ley como valores en sí. Muchos representantes del rock, como el caso de León Gieco, tienen una importante presencia en ese período signado por los reclamos de los organismos defensores de los Derechos Humanos, y las exigencias sociales de Verdad y Justicia. Pero a medida que avanzan los 80, y principalmente después de la Semana Santa

de 1987¹⁴⁹, esa Ley recuperada empieza a mostrar sus grietas. La Ley del Estado pierde prestigio, y en esa medida una nueva Ley viene a ocupar los lugares que el Estado tiende a dejar vacíos: la Ley del Mercado. El Mercado es ahora quien traza las fronteras interiores, distribuye lugares y define las líneas de exclusión. Alrededor de esta significación imaginaria clave de los tiempos neoliberales, se va construyendo una nueva doxa que tendrá su manifestación más clara en la década del 90, pero que tempranamente va generando respuestas en el campo del rock. Respuestas diversas, que van desde la ironía mordaz de Sumo o Los Redonditos de Ricota, hasta el hedonismo exasperado de Virus o los mundos oscuros de Los Visitantes. Esas respuestas críticas tienen su forma más explícita en discos como "Ciudad de pobres corazones" y "Tercer mundo" de Fito Páez.

En la década del 90, en la medida en que la doxa neoliberal se fortalece, y el trazado de las fronteras internas generaliza la exclusión social, las relaciones conflictivas del rock con la Ley del Mercado, constitutivas del rock como tal, se vuelven más y más complejas. Por una parte, más que nunca antes, el campo del rock llega a hegemonizar el mercado de la música para jóvenes, ocupando una posición hasta entonces desconocida. Esto complejiza enormemente sus relaciones con el mercado, puesto que ya nos se trata de propuestas marginales desde el punto de vista de la lógica comercial, sino de un negocio sumamente exitoso. Las otras formas de la música para jóvenes cada vez adoptan más y más elementos de las estéticas rockeras, desde la imagen hasta la música, y se conforma un verdadero "Star System" rockero local. Al mismo tiem-

¹⁴⁹ En semana santa de ese año se produce el levantamiento militar de los "carapintadas" de Aldo Rico. Los sublevados intentaban frenar los juicios contra los responsables de crímenes aberrantes cometidos durante la dictadura. Si bien el levantamiento se dio por terminado el domingo de Pascuas, poco tiempo después se dictaron las leyes llamadas de "obediencia debida" y "punto final".

po, y bajo el influjo de la "world music" y de bandas como Mano Negra, el rock se acerca a casi todos los ritmos y las formas de la música popular, para terminar incorporándolas, en su característica actitud de "pillaje de sentido". Esta actitud tiene un doble resultado. Por un lado, la música rock se vuelve cada vez más abierta y más compleja, fiel a su exigencia de experimentación. Pero por otro se vuelve cada vez más popular con la incorporación de nuevos públicos cada vez más amplios. De tal manera, el mercado termina contaminado las producciones rockeras en su propia sustancia, puesto que uno de los mecanismos centrales de la transgresión rockera, la experimentación musical, deviene mercancía. El rock es transgresor, y vende "porque" es transgresor.

Sin embargo, aun cuando se encuentra en esta posición ambigua, los ataques del rock contra la doxa neoliberal y la sustancialización del mercado se hacen cada vez más virulentos, y las canciones tematizan de diferentes maneras todas las formas de exclusión social. De tal manera, como afirma Andrea Bocco, se asiste a una especie de "repolitización" del rock, a una centralidad de lo político que no se veía desde tiempos de la dictadura¹⁵⁰. Este fenómeno puede observarse en bandas tan disímiles como A.N.I.M.A.L., Los fabulosos Cadillacs, Todos tus muertos, Actitud María Marta, La Renga, Los Piojos o la Bersuit Vergarabat¹⁵¹. Pero también se puede ver en la progresiva centralidad que adquiere en el

¹⁵⁰ BOCCO, Andrea: Crisis y combate en el rock latino: la Bersuit toca la política. Mimeo, Universidad Nacional de Córdoba, 2004. Un acierto del trabajo de Bocco se encue...ra en la definición de esa politicidad, que lejos de adoptar una forma doctrinaria, y mucho menos partidaria, se mueve en el marco tradicionalmente rockero del enfrentamiento a los valores dominantes desde una actitud de transgresión que se pone en escena fundamentalmente en el marco del recital. Volveré sobre este tema en el capítulo siguiente.

¹⁵¹ Una compilación interesante de estudios sobre esta problemática se encuentra en *El Canto exacto; actas de las Jornadas de Literatura "Creación y conocimiento desde la cultura popular"*, organizadas por las Cátedras de Literatura Argentina I y II, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, 1999.

campo del rock la figura de León Gieco, un histórico que siempre mantuvo posiciones vinculadas a las luchas por los Derechos Humanos, y un perfil fuertemente politizado.

Esa politicidad, que nunca toma la forma de un manifiesto o una doctrina, arraiga en la tradición rockera y en su conflictiva relación con la Ley, como puede verse con claridad en el disco "Bandidos rurales" de León Gieco. En la canción que da nombre al disco, se recupera una vieja temática, crucial en la tradición literaria argentina, la del criollismo o, en términos de Hugo Chumbita, el "bandolerismo social", de fines del siglo XIX y principios del XX¹⁵². Las figuras semilegendarias de Juan Bautista Vairoleto y Mate Cosido, aparecen acompañadas de toda una lista de nombres en la que junto a bandidos históricos, aparecen conocidos personajes literarios como Juan Moreira y Juan Cuello. En su conocido estudio sobre el criollismo, Adolfo Prieto mostró cómo la figura del "gaucho malo", desde Martín Fierro a Juan Moreira, generó importantes fenómenos de identificación entre los sectores populares, al mismo tiempo que el rechazo moral de las clases dominantes¹⁵³. Es que la estructura prototípica de la historia del gaucho malo, ponía en el centro del debate la manera en que la Ley del naciente Estado argentino trazaba hacia el interior de la sociedad las fronteras de la exclusión: el gaucho, empujado por la sistemática injusticia de la que es objeto, se rebela contra la Ley, y se ve obligado a pelear a la "partida" policial, que funciona como su metonimia. El gaucho malo, es el característico héroe "fuera de la ley".

En la canción de León Gieco se presenta la misma estructura, pero con una variante. La injusticia empuja al héroe fuera de la Ley; pero

¹⁵² Ver CHUMBITA, Hugo: "Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones", en *Revista de investigaciones folklóricas*, Vol. 14, Buenos Aires, diciembre de 1999.

¹⁵³ Ver PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

desde allí el héroe resiste atacando a quienes son los responsables de la injusticia: el policía corrupto, las grandes empresas monopólicas (Bunge y Born, La Forestal) y los torturadores de la gendarmería. La consecuencia es la adhesión de todos aquellos que se encuentran del otro lado de las líneas de exclusión:

Bandidos populares de leyenda y corazón
Queridos por anarcos, pobres
Y pupilas de burdel
Todos fuera de la ley, todos fuera de la ley.

Lo interesante es que esa solidaridad con los “fuera de la ley”, en el resto del disco se extrapola al presente y al escenario global. Por un lado poniendo en primer plano a la figura del “ilegal”, del inmigrante “clandestino”, en los términos de **Manu Chao**. Los inmigrantes ilegales, empujados a un nomadismo no buscado, son los excluidos por el dominio de la Ley del Mercado a nivel mundial. La voz enunciativa, que oscila entre la primera y la tercera persona, asume la solidaridad con esos excluidos: “Soy bolita en Italia, soy Columbo en Nueva York / soy sudaca por España y paragua de Asunción”; y más adelante: “tico, nica, el boricua, arjo, mejo, el panameño / hacen cola en la Embajada para conseguir un sueño”. Pero por otro lado, no sólo se enuncia la solidaridad con los excluidos, sino que también se plantea el sentido de la Ley en el mundo global:

Los llamados ilegales que no tienen documentos
Son desesperanzados sin trabajo y sin aliento.
Ilegales son los que dejaron ir a Pinochet
Inglaterra se jactaba de su honor y de su ley

Lo que se pone en evidencia es la no coincidencia de la legalidad y la justicia, con lo que se vuelve a reivindicar ese lugar “fuera de la ley” como un lugar de legítima resistencia, en un mundo en el que la Ley, tanto la del Estado como la del Mercado, arroja a tanta gente a la marginalidad. Entre los bandidos rurales amados por anarcos pobres y putas, y estos

“ilegales” hay, pues, una continuidad, y esa continuidad está garantizada por la memoria popular.

Justamente en la canción titulada “La memoria”, **León Gieco** establece la genealogía que une las luchas pasadas con las presentes. Así pues los caídos en la guerra, las víctimas de la dictadura, los muertos de la AMIA, coexisten con Rodolfo Walsh, el Padre Mugica, Chico Méndez y los estudiantes mexicanos. Y con los bandidos rurales, los anarcos, las putas y los inmigrantes ilegales. Y si abrimos el juego a la tradición rockera, con los hambrientos, los locos y los prisioneros; con los enfermos y los sobrevivientes; con los niños y los delirantes. O “con los locos, los borrachos / con las putas y los güachos” como dice la **Bersuit Vergarabat** en su disco “Hijos del culo”. Todos fuera de la ley.

Así pues, aquel gesto de **Los gatos** en la etapa fundacional ha tenido una fuerte continuidad y ha constituido toda una tradición que se mantiene hasta nuestros días. Una tradición que, sin agotarla, aporta elementos importantes para comprender la relación del rock con la política, o más específicamente, la afirmación de la actitud “transgresora” como componente constitutivo de la politicidad rockera.

Música, primitivismo y cuerpo en la estética del rock

Porque todas esas caras serias no harían más que volverle a uno loco, la única verdad es la música, el único sentido es sin sentido. La música se funde con el universo que late y olvidamos el latido del cerebro.

Jack Kerouac

Hace más de veinte años, a mediados de la década del 70, siendo todavía un adolescente, era yo un gran consumidor de discos de rock. En particular estaba en pleno descubrimiento de lo que por entonces se llamaba «rock duro» (Hard rock), y que hoy se considera la semilla del «Heavy Metal». Me refiero a grupos como **Black Sabbath**, **Deep Purple** o **Led Zeppelin**; o los argentinos **Pescado Rabioso**, **Pappo's blues** o **La Pesada**. Era una música violenta que ejercía sobre mí (y mis amigos) una extraña fascinación, una seducción casi pecaminosa, una tensión corporal y psíquica que nos dejaba exhaustos. Por aquel entonces a la música rock se la llamaba también «progresiva». En cierta ocasión, una tía mía, horrorizada ante esa violencia musical, me señaló que eso no era en realidad música «progresiva», sino «regresiva». Sin saber muy bien de qué hablaba, y ubicándose en la posición omnisapiente del prejuicio, aquella mujer me propuso una idea que, después de muchos años y al cabo de largas reflexiones me resultaría reveladora: hay un cierto «primitivismo», un fluir de imágenes y comportamientos «atávicos» que constituye un centro articulador que en parte le da coherencia al universo de sentido del rock. Ese primitivismo plasma en una estética (con lo que en ella subyace de ética e ideología) que define sus cánones históricamente, pero que arranca en cierto material musical constitutivo: en términos de Fito Páez «Un recuerdo desde el Africa» («La rueda mágica», 1993).

La hipótesis que me propongo presentar en este apartado puede resumirse diciendo que las condiciones de posibilidad para que ese atavismo se desarrolle hasta cristalizar en códigos ideológicos, pautas de comportamiento, concepciones del cuerpo, formas de socialidad y búsquedas estéticas y religiosas, están dadas por las propias características constitutivas de la música rock.

Para desarrollar esta hipótesis voy a plantear distintos acercamientos, diversos puntos de abordaje a este problema; pero la separación no es más que metodológica. Como se verá en el desarrollo, todos estos puntos forman una trama muy apretada, una red de conceptos relacionados que atraviesan las distintas corrientes del rock y los sucesivos avatares históricos del «movimiento».

4.1, El latido frenético:

Escucho el beat de un tambor
entre la desolación
de una radio en una calle desierta.

Charly García

Cuando los antropólogos piensan en el origen probable de la música, la primera imagen suele ser la de un hombre (brujo, chamán, poseo) y un tambor; un ritmo y una danza ante lo desconocido y lo temible. Un ritmo repetitivo y monótono, un ritmo primordial que envuelve al cuerpo que danza y gira, busca el éxtasis y el conocimiento. Un ritmo, una regularidad en la alternancia de sonidos y silencios que metaforiza otras regularidades: las del mundo, las del suceder de las estaciones, de las lunas y los soles, de los ciclos del agua, del ganado y de las cosechas. También las regularidades de la historia; los ciclos que guardan la memoria de los hechos de dioses y hombres; los ciclos de los nacimientos y las muertes, las dinastías y generaciones y genealogías; los tiempos de guerra y de paz, las migraciones y los regresos. También, claro, las regularidades del cuer-

po: los latidos del corazón, el fluir de la sangre, los pasos en la marcha y la carrera, la cadencia del acto sexual, y las contracciones y jadeos del parto, el sueño y la vigilia; el dolor y el placer; la vida y la muerte. En esta imagen «primordial» de la música, esa alternancia de sonidos y silencios, ese ritmo, ese tambor que bate, articula alrededor de sí los demás elementos: una voz que se eleva para rogar, agradecer o buscar, que imita las voces de los animales mientras la danza imita sus movimientos como acción propiciatoria para la caza. Una voz que entona melodías sencillas y repetitivas, fuertemente determinadas por el ritmo del tambor; ciclos cortos que se repiten una y otra vez. Otras voces que se unen, que se responden unas a otras en las formas del cántico litúrgico, que responden colectivamente a la voz individual del celebrante generando formas sencillas de armonía. Y nada más. Sólo ritmo y voz.

Esta representación de la forma primordial de la música se basa obviamente en observaciones realizadas sobre pueblos primitivos actuales, y teniendo en cuenta la presunción de una cierta regularidad en el desarrollo de las culturas. No sabemos si es real. Pero lo que sí sabemos es que esta representación sonora, a lo largo del desarrollo de la civilización occidental ha quedado unida a la idea de lo "primitivo". Allí donde se oye el tam-tam de los tambores, allí donde ese tam-tam constituye el centro de un ritual, de una celebración o de una fiesta, allí donde los cuerpos sienten el impulso irresistible del movimiento empujados por los tambores; allí está lo primitivo. Es que, si como señalaba Bourdieu, la música es la más corporal de las artes, el ritmo es, de todos los elementos de la música, el más arraigado en el cuerpo. Justamente porque el ritmo nace en la vivencia de las regularidades del cuerpo, del tiempo y del mundo. El tambor no hace más que marcar con un golpe intermitente esas regularidades. Y lo hace en forma evidente, remarcada, frontal y directa. Allí donde el tambor ocupa el primer plano de la música, el ritmo se vuelve movimiento casi necesario: tambor y cuerpo, ritmo y danza; sacudida, bamboleo espontáneo, salto, jadeo: "primitivo".

Un ritmo constante que se repite sin cambiar nunca, un *Beat* martilleante; las pulsaciones se suceden como una serie infinita y única, donde cada golpe es totalmente previsible, anticipable sin esfuerzo... Todo gira y gravita en torno a la pulsación de base, intensa, profunda. No se trata de llamar la atención, sino de penetrar el cuerpo y comprometerlo; por eso es importante el volumen ¹⁵⁴.

Pensada desde este punto de vista la historia de la música occidental puede entenderse como un largo recorrido de complejización y perfeccionamiento de lo armónico y melódico, y al mismo tiempo un alejamiento, un ocultamiento, un disciplinamiento de lo rítmico. No lineal, claro. Hay avances, retrocesos, desviaciones y líneas de fuga. Pero el recorrido puede advertirse. Cuanto más «espiritual» se hace la música, más subordinado es el lugar que ocupa el ritmo. No porque desaparezca (eso es imposible) sino porque se hace implícito en la medida en que se eliminan los instrumentos de percusión que lo explicitaban. Pienso por ejemplo en el canto gregoriano, o en la música de Bach. En una orquesta sinfónica el elemento percusivo suele reducirse a un par de timbales. Es que en una tradición dualista y racionalista como la de occidente, en la que el cuerpo ha sido relegado al lugar de lo engañoso y cambiante, de lo pecaminoso o satánico, de la naturaleza irracional, el ritmo con su anclaje tan fuertemente corporal, debía ser relegado. Porque cuerpo es dolor y finitud, pero también gozo, sexo, placer. De este modo los tambores han sido progresivamente eliminados de la música occidental excepto en el ámbito específico en el que el cuerpo ha tenido predominio y legitimidad: La guerra. Los timbales y los pífanos de la marcha de los ejércitos, el redoble de los tambores en las ejecuciones, el taconeo marcial: la percusión como prolegómeno de las matanzas. Fuera de esto, el dominio de los tambores ha sido el lugar de lo primitivo y de la heterodoxia: el carnaval y

¹⁵⁴ STEFANI, Gino: *Comprender la música: E*... ós, Colección «Instrumentos Paidós» (dirigida por Umberto Eco), Barcelona - Bs. As - México, 1987. pág. 24.

las fiestas populares, los rituales heréticos, los aquelarres de las brujas, las ceremonias de indios, el vudú, el candomblé y demás cultos negros. Ritmo, cuerpo, tambores, primitivismo y mal son conceptos relacionados en la tradición occidental. Al ocultamiento del ritmo, a la eliminación de instrumentos percusivos en lo musical, le corresponde el disciplinamiento de los cuerpos y la represión de las diferencias en lo social. La actitud de occidente hacia lo primitivo ha sido similar en lo estético y lo político: en el arte, estigmatización de lo primitivo (y también de lo popular), en lo político, colonialismo, expansión de la civilización y exterminio de lo primitivo y lo diferente. La aldea global de Mc Luhan, el fin de la historia de Fukuyama, el predominio universal del neoliberalismo y el mercado parecen ser un transitorio punto de llegada de esta actitud.

Ahora bien, los códigos de producción y recepción musical, contruidos socialmente van generando sistemas de expectativas en la percepción de la música. Estos sistemas tienen una importancia fundamental en la construcción social de la percepción del cuerpo, dada la profunda relación entre ambos. La música escuchada, aprendida, legitimada y por tanto valorada socialmente, ayuda a construir la percepción del cuerpo también aceptada por la sociedad. El ballet clásico es una muestra clara de la concepción occidental estigmatizadora del ritmo y lo primitivo. El ballet es una disciplina del cuerpo: sus torsos erguidos, sus cabezas echadas hacia atrás, sus extremidades extendidas, con músculos tensionados, los saltos imposibles, los empeines extendidos casi en línea recta, la aparente desaparición del peso en los giros realizados con el mínimo apoyo de las zapatillas de punta. Cuerpos disciplinados, minuciosamente trabajados con un sentido preciso de la proporción y los límites; el ballet y su perfecta armonía con la música es expresión excelsa del arte civilizado. Allí el cuerpo ha sido purificado de las pulsiones primitivas y de la carga sexual de los tambores. Aunque tenga mucha más ropa que una «ballerina», una mujer bailando un tango parece una hembra en celo, comparada con la imagen etérea y pura de la perfección que representa la primera. Los bailarines negros del candomblé, del samba brasileiro, de la salsa centroame-

ricana o el mambo cubano y, obviamente, del jazz y el rhythm & blues norteamericano, son otra cosa.

En su novela *La consagración de la primavera*, publicada en 1978, el cubano Alejo Carpentier desarrolla una larga reflexión relacionada con nuestro tema¹⁵⁵. Uno de los ejes de la fábula gira en torno a la puesta en escena de un ballet basado en la obra homónima de Stravinsky. Vera, uno de los personajes centrales de la novela, es una ballerina rusa que durante años ha visto puestas insatisfactorias de la obra, aunque no alcanzaba a descubrir dónde residía la inconsistencia. Hasta que llega a Cuba y conoce la música y las danzas tribales de los negros, conoce su manera de caminar y de moverse, de saltar y balancearse; y descubre el secreto: Stravinsky había elaborado una música que apelaba a lo "primitivo", que evocaba ceremonias propiciatorias primordiales; la Virgen Electa, aquella que se consagra a los dioses para renovar el ciclo de las cosechas; el chamán y sus danzas propiciatorias; los movimientos colectivos de la tribu en el trance ceremonial. Todo eso que evoca la música de Stravinsky estaba fuera de la concepción del cuerpo del ballet clásico, y Vera lo encuentra en cuerpos que han sido formados, contruidos socialmente bajo otra concepción y otra música. A los cuerpos formados por pianos, orquestas y metrónomos del ballet clásico, se le oponen los cuerpos formados por los trabajos físicos y los tambores de los negros y mulatos: cuerpos "primitivos".

William Austin, hablando del jazz, compara estas dos concepciones del cuerpo:

Mientras una pierna soporta el peso, la otra se relaja, sintiéndose libre para golpear el piso o estremecerse antes de que cambie el juego. De igual forma los brazos se relajan,

¹⁵⁵ CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*. Siglo XXI, Madrid, 1982

y hasta el mismo torso se flexibiliza, como si descansase más cómodamente sobre las caderas que sintiéndose suspendido del pecho, como sucede en las posturas clásicas del ballet y de los ejercicios militares. El total descanso de todos estos músculos corresponde con la libertad del movimiento que subdivide el compás. A las síncopas corresponde todo tipo de estremecimientos, temblores, y giros del cuerpo, que parecen ser independientes de los principales cambios de su peso que pasa de uno a otro miembro. Para todos aquellos cuyo ideal de movimientos está representado por la marcha y el vals es muy probable que vean y escuchen el movimiento del jazz como una manera desmañada o arrastrada, más bien monótona, o que, por el contrario, lo consideren repulsivo y sexualmente provocador. Por otra parte, para todos aquellos que hallan que el torso recto y tenso de la marcha y el vals es una afectación incómoda, es muy probable que acepten el movimiento del jazz como sencillamente natural y auténtico¹⁵⁶.

Esa concepción del cuerpo que está en el jazz, pero también en los demás ritmos afroamericanos, ese "primitivismo" cargado de sexualidad y de dolor, del gozo de la fiesta y el sufrimiento del trabajo esclavo; ese cuerpo diferente, cuerpo «otro» traspasado de tambores, que remite a las pulsiones y latidos primordiales; ese ritmo que fascina y repugna a la tradición occidental dominante, pasa al *rythm & blues* y a través de él constituye la marca de origen del *rock & roll*. Esa marca constituye el

¹⁵⁶ AUSTIN, William W.: *La música en el siglo XX*. Citado por BARI, Pablo. En *Jazz y gritos II*. Revista Babel, Año III, N° 16.

primer universo semántico del rock, que queda unido al predominio del ritmo, de la batería y el bajo, del baile y el bamboleo y el contacto entre cuerpos: *rock & roll* es sexo y movimiento. Los riff de la primera guitarra, la batería machacante y el bajo, el piano percusivo, la guitarra rítmica, y el cantante que se agita y grita frenéticamente constituyen sus significantes musicales. En términos de Jorge Monteleone:

El rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas energéticas del cuerpo en el centro de una significación nueva que deberíamos llamar, con Barthes, significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente. Aquellos elementos rítmicos, que irrumpen en el enunciado del poema y responden a los arcaísmos pulsionales, asimilables a ritmos vocales o de movimiento, son realmente vividos por el cuerpo rocker. Como querían los surrealistas, se habita una imagen. Es decir, el ritmo propio del verso, representado en todos los esquemas de alternancia periódica (el acento, la rima, las homofonías, etc.) corresponde al golpe (beat) y su expresión iterativa de las bases rítmicas¹⁵⁷.

Cuando aparece el rock en EE.UU. a mediados de los 50, con toda esta carga de sentido, produce un verdadero escándalo, pero no era algo nuevo. No era en definitiva más que *rythm & blues* con un nombre nuevo, pero tocado y, fundamentalmente, escuchado por blancos. Esa es la raíz del escándalo. Mientras se mantuvo en los límites del ghetto, esta música era tolerada. Música primitiva de una raza primitiva, la historia de

¹⁵⁷ MONTELEONE, Jorge: *Cuerpo Constelado: sobre la poesía de rock argentino*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid (Sin datos de fecha y número)

las oscilaciones entre la tolerancia y la represión de los tambores y los bailes africanos es tan larga como la de los negros en América. En Brasil la capoeira, originalmente arte marcial, fue transformándose en danza para escapar a la prohibición, hasta que terminó prohibida como danza; al mismo tiempo los dioses se transformaban en santos hasta dar lugar a formas sincréticas como el candomblé. En los estados del sur norteamericano, durante el siglo XIX estaba prohibido hacer música con tambores ¹⁵⁸. La razón era la utilización de los tambores para la circulación de mensajes:

No existía ningún código para traducir sino, en todo caso, un corpus lingüístico y, si siempre es atractivo reconocer el límite entre la música y las palabras, debió ser un buen motivo de preocupación para los propietarios de los campos encontrar, en la frontera de la música, el extraño borde de las palabras... (pag.20)

Los tambores, pues, no sólo remiten a lo primitivo y a una concepción distinta del cuerpo y de la vida. En ese universo semántico original del rock también está la marca de la injusticia y de la resistencia. Lo dominado y subordinado que resiste y se afirma ante lo dominante; el dolor y el sufrimiento principalmente físico, del látigo y el trabajo esclavo; y después el dolor de la marginación y el desprecio, de los ghettos miserables y el *Ku Klux Klan*; el dolor del trabajo duro o el desempleo de las grandes ciudades. La carga de sentido del *rythm & blues*, pues, es doble: lo "primitivo" y el cuerpo «otro» por un lado; la injusticia, el dolor y la resistencia por el otro. Esa música, hasta mediados de los '50:

¹⁵⁸ Ver BARI, Pablo y LEBENGLIK, Fabián: *Jazz y gritos I*, en el dossier sobre el jazz del número citado de la revista *Babel*.

Se editaba en sellos pequeños, de negros para negros, y fuera de ese circuito eran muy difíciles de conseguir. Especialmente para los blancos. Los padres se referían a eso como «música de la jungla». Ritmo y blues: los dos componentes básicos del rock: las escalas del blues y mucho, mucho ritmo ¹⁵⁹.

El primer escándalo fue la apropiación de esa música, con toda su carga de sentido, por parte de los jóvenes blancos. «El 'rock' es un medio para rebajar al hombre blanco al nivel del negro», clamaba furioso el Consejo de Ciudadanos Blancos de Alabama en 1956 ¹⁶⁰. El estigma del cuerpo primitivo, del tambor, del sexo, de la herejía, del mal se instalaba desde el principio en el rock. A través de todo su desarrollo posterior se irá construyendo un sistema de referencias musicales, con las que se corresponderán códigos de recepción musical, que remiten permanentemente a ese núcleo original, a partir del cual se irán agregando y superponiendo nuevos núcleos de sentido. Tanto la cara blanca (con *Los Beatles* como héroes fundadores -*Almendra* en la Argentina-) como la cara negra (que se reconoce en los *Rolling Stones* -*Manal* en la Argentina-) llevarán consigo esa marca, a pesar de sus diferentes búsquedas. La marca original del primitivismo, ese latido frenético, determinará las búsquedas en uno u otro sentido. Pero el primitivismo del rock, no es ya lo "primitivo" africano. Ha pasado por la trama de la tecnología.

El cuerpo atravesado

Toda la vida tiene música, hoy

¹⁵⁹ HOJMAN, Eduardo: *Letras que dicen. Una antología rock*. Libros del Quirquincho. Bs. As., 1991.

¹⁶⁰ Colección *Historia del rock*, editada en la Argentina por el diario *La Nación*. Fascículo 3, pág. 31.

todas las cosas tienen música
del sol de los hombres.

Luis Alberto Spinetta

En la primera parte me he referido a las condiciones de posibilidad para que los géneros populares como el *rhythm & blues* negro, dieran lugar al *rock & roll* de la cultura de masas. Por un lado un nuevo actor social joven que manifiesta una crisis con respecto a ciertos valores heredados, y que encuentra en la música negra un elemento de identificación. Por otro, una industria cultural que ya se ha convertido en el modo dominante de producción de bienes simbólicos, y que rápidamente descubre a la «juventud» como mercado (y en buena medida contribuye a construirla). La producción industrial de la música dejará en el naciente *rock & roll* una marca indeleble que constituye su segunda característica central. El primer paso ya lo habían dado algunos «bluesman» como *Muddy Waters* y *B.B. King* al electrificar el sonido tradicional de los blues. Pero uno los oye, y todavía siguen siendo aquellos viejos blues. Cualquiera que escuche a *Los Beatles*, en sus temas más rockeros, y más aún a los *Rolling Stones*, cualquiera que oiga a *Jimi Hendrix*, a *Janis Joplin*, a *The Doors*, a *Led Zeppelin*, a *Manal*, *Pescado Rabioso* o *Pappo's Blues*, a *Los Redonditos de Ricota* o *Los Ratones Paranoicos*, por sólo nombrar algunos, puede identificar la marca de aquellos viejos blues, pero al mismo tiempo, percibe inmediatamente la diferencia. La música no suena igual, y la diferencia es justamente esa: el sonido. Y no me refiero solamente a la diferencia de equipos de grabación o de reproducción entre una época y otra. La diferencia está en la concepción misma de la música. En el *rock*, como señalé más arriba, la música es producida en interacción con la tecnología; acaba de hacerse en la sala de grabación; se monta fragmento por fragmento, se corta, se superponen efectos y arreglos, se logran texturas, timbres y planos sonoros, gracias a las computadoras, *samplers*, sintetizadores, distorsionadores y pedales de todo tipo. Pero además, el

montaje y la superposición resultan de una perfección y nitidez tales que, en palabras de Charly García:

Un pibe que no tiene el placer de tocar un piano y tocar un blues, despacito, *step by step*, logra crear una canción, se fascina con el sonido. Lo que sucede ahora es que hay una fascinación con el sonido, no con la música. Podés lograr que algo suene tan bien que si la melodía es intrascendente o chata, el sonido es tan bueno que es como que te endulza el oído ¹⁶¹.

Esa perfección del sonido es la que, según Baudrillard, en la cuadrafonía agrega a las tres dimensiones una cuarta, visceral, del espacio interno ¹⁶². Es que, a diferencia de formas anteriores de la música, el *rock*, anclado en el ritmo, en lo «primitivo», y producido en interacción con la tecnología, atraviesa el cuerpo; todo el cuerpo, y no solamente el oído. Dice Baudrillard:

Además, no «se oye», es otra cosa, la distancia que hace que se oiga una música, en el concierto o en otro lado, queda abolida, uno está imbuido por todas partes, ya no hay espacio musical, es una simulación de ambiente total que nos despoja de cualquier mínima percepción analítica, percepción que constituye el encanto de la música ¹⁶³.

¹⁶¹ *Cómo vino la mano*, pág. 138.

¹⁶² BAUDRILLARD: *De la seducción*, pág. 35.

¹⁶³ *Ibid.* Pág. 35.

No me interesa discutir por ahora en qué lugar exactamente reside el «encanto» de la música, sino remarcar la certera observación de Baudrillard acerca de la falta de distancia. Esto es exacto. Cualquiera que realice la experiencia de ponerse frente a un equipo de alta fidelidad en el lugar exacto de entrecruzamiento donde se produce el efecto estéreo (o bien de colocarse un par de buenos auriculares), puede comprobarlo. Se escucha, por ejemplo, una escala de guitarra de la cual las primeras notas llegan desde «la izquierda» y las siguientes desde «la derecha», después, una batería suave, apenas audible, llega «desde atrás», en tanto que el bajo y el bombo de la batería se sienten «en el abdomen» y «desde abajo» y los coros parecen llegar de algún lugar «arriba, en el aire». El oyente en realidad está en el medio, en el centro de un torbellino de sonido. No se trata, como dice Baudrillard, de la abolición del espacio musical, sino de una percepción distinta de ese espacio, sin duda emparentada con una percepción distinta del propio cuerpo.

Como en muchos otros aspectos, la lengua rockera (o jerga, como se quiera) puede echar luz sobre esta forma de percibir la música. Al rockero la música no le gusta sino que le «copa». Ya no se trata de escuchar sino de ser «copado» por el sonido. Ese verbo tiene también una historia en el lenguaje militarizado de la política de fines de los 60 y principios de los 70 en la Argentina. Se «copaba» un acto, una plaza, una facultad. En la lengua rockera «coparse» significa ser poseído por la música (pero también por un sentimiento, un libro, una película). «Coparse» con la música es percibirla en su inmediatez, sin esa «distancia analítica» a la que Baudrillard atribuye el «encanto» de la música. Lo que ocurre es que él piensa en una música que ha sido concebida para oír con esa distancia (habla de Bach, de Monteverdi, de Mozart); música que pertenece a la tradición occidental, dualista y racionalista, que ha ido relegando el ritmo a un lugar subordinado, eliminando los instrumentos de percusión; música para la cual se han construido teatros con butacas para escuchar «sentado» y «quieto», con un escenario que marca una distancia inapelable entre músicos y oyentes, y delimita un espacio para el baile, reservado a

unos cuerpos perfectos y disciplinados. El rock es otra cosa. Ya el predominio del ritmo y el baile (pero no el baile disciplinado y reglado del ballet, sino el baile desahogado y frenético, baile colectivo, erótico y sin reglas fijas) marcan la anulación de esa distancia analítica. Pero la elaboración tecnológica, la estereofonía y la cuadrafonía construyen un nuevo lugar de recepción, una nueva manera de ubicarse en el espacio musical en la que ya no hay límites porque la música lo llena todo. Entre el primitivismo y la tecnología, pues, se produce una paradójica conjunción, y es justamente en esa conjunción donde un músico como Jim Morrison (líder de The Doors), ve una especie de restitución de lo dionisiaco:

A veces...me gusta pensar en la historia del rock & roll como en el origen del drama griego. Empezó en los campos de trilla durante las estaciones cruciales, y fue originalmente una banda de acólitos bailando y cantando. Entonces, un día, una persona posesada saltó fuera de la muchedumbre y comenzó a imitar a un Dios... los álbumes han suplantado a los libros y las canciones a los poemas... en realidad es una vuelta al origen, a Grecia, donde nació la poesía, (el género lírico), que era cantada. Palabras cantadas a los dioses con una lira ¹⁶⁴.

La intuición de Morrison no es casual. Conocedor de la tragedia (y lector de Nietzsche, al igual que Spinetta), Morrison desarrolló quizás más que nadie en el rock la idea de lo dionisiaco, como así también de lo chamánico indígena. Pero para la vivencia de lo dionisiaco o de lo chamánico, es necesario un entorno de pensamiento que lo haga posible. Los antiguos estaban inmersos en ese entorno de tiempo circular (la idea

¹⁶⁴ GOBELLO, Marcelo: *Jim Morrison, un jinete en la tormenta*. Ed. Distal, Bs. As., 1991. Pág. 51.

del eterno retorno que tanto fascinó a Nietzsche) objetivado en el mito. En el mundo rockero el mito, al menos en aquella forma ya no existe. Sólo existen los mitos sociales de la fundación del rock, y las búsquedas estéticas relacionadas con el pensamiento mítico (más adelante volveré sobre esto). Pero la música, el nuevo lugar de percepción de la música, ese lugar donde el cuerpo es atravesado por el sonido y reenviado al atavismo del ritmo, provee un entorno donde es posible la abolición de la distancia analítica y el borramiento del pasado, el futuro y la linealidad del tiempo. Una suerte de presente absoluto musical. De ahí la necesidad de escuchar la música rock a altísimo volumen. De ahí que sea tan importante para el rockero conocer la cantidad, el tonelaje de los equipos de sonido de una banda. De ahí también lo mucho de celebración litúrgica y ritual que tienen ciertos momentos de un recital.

Ahora bien, la anulación de la distancia analítica no implica una anulación del pensamiento ni de la capacidad crítica. Robert Fripp dijo en una entrevista: «Yo creo que el rock apela a los pies, compromete el cuerpo; pero también involucra la mente y los sentimientos»¹⁶⁵. ¿Qué tipo de pensamiento? ¿Qué forma de conciencia crítica es posible en el marco de esta música? ¿Qué queda dentro de este primitivismo tecnológico, del sentido crítico y contestatario que durante mucho tiempo se le atribuyó al rock?

Cabezas copadas

La gente busca una razón
yo estoy buscando un rock & roll
que me sacuda la cabeza.

Fito Paez

¹⁶⁵ Reportaje a Robert Fripp por Rolando Graña. Diario *Página/12*, domingo 23-10-94.

Si alguna forma de pensamiento es posible dentro del rock, evidentemente no será el racionalismo que ha resultado dominante en la tradición occidental. La música rock no favorece ese tipo de pensamiento. Pero en realidad el rock no es el primero en separarse del racionalismo. Hay una larga tradición de cuestionamiento a ese pensamiento dominante que en nuestro siglo se hizo patente, por ejemplo, en las vanguardias. Nicolás Casullo propone un recorrido doble de la modernidad. Por un lado un camino afirmativo, que arranca en el renacimiento y toma forma en el siglo XVII:

Sobre todo en ese punto de vista descartiano que hace del sujeto pensante el territorio, único, donde habita el dios de los significados del mundo: la Razón, frente a las ilusiones y trampas de los otros caminos”¹⁶⁶.

Este camino de afirmación se afianza y desarrolla con la Ilustración del siglo XVIII, la Revolución Francesa, el cientificismo, el positivismo, etc. Pero por otro lado está el camino de la crisis; de las miradas cuestionadoras, que expresan las contradicciones de la razón. El subjetivismo romántico, el pesimismo filosófico, Nietzsche, Benjamin, y por supuesto, las vanguardias. En las estéticas de estas últimas se plantean con fuerza estos conflictos y crisis de la modernidad. En términos de Casullo:

Desde el subjetivismo creador en tanto última defensa frente a la cosificación de la vida, desde la rebelión frente a lo efímero, lo absurdo y la precariedad del presente, el discurso estético de vanguardia apostará

¹⁶⁶ CASULLO, Nicolás: *Modernidad, biografía, sueño y la crisis* (introducción a un tema). Prólogo al libro: *El debate modernidad-posmodernidad*: AA. VV., ed. Puntosur, Bs. As., 1989.

ambivalentemente, a veces explícitamente, al desorden del mundo pero también a un orden utópico y moderno del mundo¹⁶⁷.

Esa apuesta al desorden que se expresa en las múltiples rupturas vanguardistas (a pesar del límite que impone la utopía), toma en algunos casos la forma de cuestionamiento de la racionalidad heredada y la reivindicación de lo absurdo y el sinsentido, pero también la fantasía, el inconsciente y lo primitivo. Mario De Micheli¹⁶⁸, al trazar una suerte de genealogía de las vanguardias, habla de las búsquedas de algunos artistas en el cambio de siglo. Entre esas búsquedas el descubrimiento de lo salvaje tiene mucha importancia. Rimbaud, Gauguin, y después muchos artistas de vanguardia vivieron la experiencia del alejamiento hacia lugares «salvajes», «primitivos», donde entraron en contacto con formas de arte y concepciones de la vida que les resultaban fascinantes ante «una sociedad que se había vuelto insoportable». Era una «fuga de la civilización». Fuga imposible, por cierto, pero que expresa una repulsa activa no sólo a los modelos estéticos heredados sino a la misma racionalidad que les dio origen. Por ese camino se «descubre» la fuerza expresiva del arte negro¹⁶⁹. Por un lado, el arte negro les proporciona ideas sugerentes sobre la «forma» que les permite destruir los conceptos formales dominantes en el arte anterior (pienso no sólo en el arte cubista, sino también en experiencias poéticas como las de Nicolás Guillén, por ejemplo). Pero por otro lado:

¹⁶⁷ Ibid, pág. 42.

¹⁶⁸ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias estéticas del siglo XX*. Ed. Universitaria de Córdoba; Córdoba, 1968.

¹⁶⁹ De Micheli cuenta una anécdota muy interesante: ante el hallazgo de una escultura negra, Vlaminck y Derain discuten; el primero sostiene que es «casi» tan linda como la Venus de Milo, a lo que el segundo responde que es «tan» linda como ella. Como no se ponen de acuerdo, consultan a Picasso, quien les responde que en verdad es «más» linda. Op.Cit., pág. 60.

En esas estatuas, en esas máscaras anchas de ojos ahuecados y de dientes descubiertos, maquillados con creta roja y amarilla, encontraron algo que estaban buscando. Sintieron palpitar en el corazón de los fetiches las potencias oscuras del cosmos¹⁷⁰.

Rescate de lo arcaico, primitivismo, negrismo; irracionalismo, caos, absurdo y fantasía: núcleos antimodernos del arte moderno.

De una u otra manera, todos estos elementos aparecen en la estética de la generación Beat. Si bien (al igual que el Pop art) los *Beatniks* reaccionan contra el acartonamiento del modernismo dominante, conservan y desarrollan muchos elementos de su pensamiento. En efecto la oposición se plantea como un enfrentamiento entre la calle y la carretera por un lado, y la universidad y los círculos literarios por otro. La universidad, como ámbito elitista de los intelectuales es abandonada y condenada; la carretera (pienso en las novelas de Jack Kerouac -*En el camino*, *Los vagabundos del Dharma*, *Ángeles de desolación*-, en los Poemas de viaje de Allen Ginsberg, etc.), el viaje, implican la inmersión en la vida, en el mundo de lo popular, en la cultura de masas, en las noches de jazz, borracheras, drogas y sexo. Todo eso es asumido como parte de la búsqueda *Beatnik*, como una forma de cuestionamiento al modo de vida y la racionalidad dominante. Pero es un cuestionamiento que no se hace desde el lenguaje (al menos no solamente), sino que se vive en el cuerpo, en la experiencia real del vagabundeo y la carretera. La búsqueda intelectual (y también lingüística) corre paralela a la búsqueda vital: la escritura espontánea, -defendida por Kerouac- a toda velocidad y sin correcciones (que tanto recuerda a la escritura automática de los surrealistas), las referencias al jazz (especialmente el bebop de Charlie Parker, con cuyo estilo musical se ha comparado su escritura), el estudio de lenguas y culturas

¹⁷⁰ Ibid. Pág. 61.

indígenas, el budismo zen, la poesía china y japonesa, etc. El cuestionamiento al «modo de vida americano» va acompañado de un cuestionamiento a la racionalidad en que se funda. El primitivismo (interés por lo indígena, lo arcaico, lo prehistórico) y el orientalismo son búsquedas centrales relacionadas con ese cuestionamiento. En una entrevista, Gary Snyder (que fue de todos los Beatniks quien más profundizó en los estudios orientalistas y de antropología indígena) afirma:

Si lo que los hindúes, los cristianos, los shoshone, los budistas y los hopis sugieren es cierto, entonces toda la civilización tecnológica-industrial-de consumo está realmente equivocada, porque su empuje y su energía son puramente mecánicos, los verdaderos valores están en otro lado ¹⁷¹.

Tanto en este reportaje, como en la poesía y la narrativa Beat, en su condena a la civilización tecnológica, es notable la coincidencia de sus ideas con las de Herbert Marcuse (pienso en libros tales como *El hombre unidimensional* o *Eros y civilización*), que por entonces enseñaba en los EE.UU. También es conocida la relación de los Beatniks con músicos de jazz, a la vez que muchos de estos (como John Coltrane o Mahalia Jackson) tenían relación con las luchas por los derechos civiles, y el naciente Black Power:

Más tarde, cuando nos hicimos militantes políticos partidarios del Black Power y compañeros de ruta de los Panteras Negras, esa música debía tomar para nosotros, un sentido nuevo, debía convertirse en la vanguardia artística de nuestro combate ¹⁷².

¹⁷¹ Reportaje a Gary Snyder publicado en la revista *Expreso Imaginario*, N°33, Abril de 1979, pág. 11.

¹⁷² Texto de E.B. Dongala, traducido por Jorge Fondebrider para el Dossier sobre Jazz de la revista *Babel*, ya citado

La relación no es caprichosa. En una cronología del trabajo de Marcuse, que precede a la edición de Planeta-Agostini de *Eros y Civilización*, se lee lo siguiente:

1965: Profesor de filosofía política en la Universidad de California, en San Diego. Entre sus alumnos figura Angela Davis, activista del grupo revolucionario Black Panther. Comienza aquí a cuajar la figura de Marcuse como ideólogo del movimiento estudiantil americano y europeo. Escalada de la intervención norteamericana en Vietnam ¹⁷³.

No quiero exagerar la coincidencia entre estos pensadores (puesto que las diferencias son también importantes), pero sin duda estas cuestiones que giran alrededor del jazz forman parte de las condiciones de producción de los Beatniks, y también del rock que está naciendo en esos años, en los tiempos de las luchas por los derechos civiles. No es casual que a mediados de los 60 y en medio del movimiento antibelicista, se produzca una confluencia que sería fundamental: la de los Beatniks con el rock, principalmente a través de las figuras de Bob Dylan y poco después Los Beatles. No es casual, en efecto, porque las búsquedas de lo primitivo acercan a los Beatniks a lo popular, y esto no se detiene en el jazz. Dice Gary Snyder acerca de la poesía:

Pero no nos limitemos a la pequeña cantidad de personas en el mundo que han tenido acceso a leer y escribir. Pensemos en la historia de toda la humanidad, hasta nuestros días. De hecho, sólo una mínima proporción de gente en las civilizaciones del planeta fue

¹⁷³ MARCUSE Herbert. *Eros y Civilización*: Ed. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985. Pág. XII

letrada. Hasta este siglo, la experiencia literaria -cancionística-poética de la humanidad no provino de los libros ni de los grandes poetas, sino que fue transmitida, compartida y disfrutada por la gente en contacto con la canción folklórica, la balada folklórica, el cántico, el drama ritual. Esa es la verdadera historia de la literatura. (Reportaje citado. Pág. 21)

«Palabras cantadas a los dioses con una lira», diría Jim Morrison después, y pensaba en el rock. El interés por lo primitivo lleva a los poetas de la generación Beat a descubrir «otra» literatura, «otro» sujeto de la actividad literaria que nada tiene que ver con las revistas, las élites y las universidades. Y por este camino llegan al rock. En palabras del mismo Snyder:

En realidad los americanos aman mucho la poesía, pagan grandes sumas de dinero por ella y la escuchan constantemente. Por supuesto, me estoy refiriendo a la canción, porque la poesía en realidad es canción. El rock and roll, la balada, y demás tipos de canción, entran todos en las esfera de lo que desde tiempos remotos se ha considerado poesía. Si aceptas a la poesía como canción, notarás que hay una cantidad de canciones que ya están cumpliendo la función que se supone que la poesía cumple para la gente. (pág. 20)

De modo que esa confluencia de la que hablaba es el encuentro de dos corrientes afines que se habían desarrollado separadamente. Por un lado, a partir del *rythm & blues*, del predominio del ritmo y de la elaboración tecnológica, el rock ha generado un universo de sentido que remite a lo primitivo, a una vivencia del cuerpo y el movimiento, contradictoria con la racionalidad dominante. Desde el primer *rock and roll* a

Los Beatles, se trataba simplemente de eso. En distintos reportajes el mismo John Lennon reconoce que al principio las letras no les interesaban más que para producir rimas pegadizas. Por el otro lado las largas búsquedas de lo primitivo, de un alivio al callejón sin salida de la civilización, que arranca con los románticos y pasa por los simbolistas, las vanguardias y la Beat generation, ha creado también un universo simbólico que se centra en el cuestionamiento del racionalismo y de la civilización tecnológica y deshumanizada. Cuando los Beatniks descubren el rock y el rock descubre a los Beatniks, ambos universos se encuentran y se produce una síntesis que perdurará a través de los distintos avatares históricos del rock. En esa síntesis mucho tendrá que ver también el nuevo misticismo basado en el consumo de alucinógenos propiciado por Aldous Huxley y Timothy Leary. Ese pensamiento, crítico de la sociedad pero a la vez individualista, utópico en cierto sentido pero hedonista y antirracionalista, que sólo puede concebirse en tanto experiencia de vida, no como mera especulación, que busca los límites y los excesos, y por lo tanto está siempre al borde de la autodestrucción; ese pensamiento que parece arraigado tanto en el cuerpo como en la mente, que busca la vivencia antes que la regla y la satisfacción personal tanto como el conocimiento; ese pensamiento un tanto alucinado (y no sólo por las drogas), encuentra un ámbito adecuado en la música rock. Jim Morrison, bien metido en la estética rockera afirmaría:

Me interesa todo lo que sea caos, rebeldía, desorden y particularmente toda actividad que parezca carente de sentido. Me parece que es el camino de la libertad ¹⁷⁴.

Primitivismo en la reivindicación de lo dionisíaco y lo chamánico, en la celebración ritual de sus recitales; irracionalismo en la reivindicación

¹⁷⁴ GOBELLO, Op. Cit., pág. 19.

del caos y el desorden; la estética rockera de Jim Morrison resulta paradigmática, señala una constante, una línea que atraviesa las distintas etapas del rock, aún con sus enfrentamientos y disidencias.

Esa confluencia y la síntesis que se produce a partir de ella tuvo un año crucial: 1967. En ese año Los Beatles editan «La banda del Sargento Peppers», disco en que cristaliza este profundo cambio que se ha producido en el rock. Robert Fripp también señala ese año como un pivote en la historia del rock, y se refiere a esa época diciendo que:

Había un impulso creativo dentro y detrás de la música que se prendió. Había una emisión, una transmisión. Y todo el que estaba en ese lugar con los oídos abiertos tuvo la oportunidad de escuchar¹⁷⁵.

Ese impulso creativo tiene que ver, desde mi punto de vista, con la ampliación de los horizontes del universo simbólico del rock que se produce en ese momento. La música primitiva, esa música del cuerpo que había hecho posible el encuentro con las búsquedas estéticas de las vanguardias y la Beat generation, se hace más sutil y compleja como resultado de ese encuentro. Las condiciones de producción habían cambiado. Ese «estado de ánimo» colectivo al que se refiere Fripp, es el mismo al que se refiere Luis Racionero cuando habla del «underground» como resultado de largas búsquedas filosóficas:

Esta búsqueda cristalizó, en las condiciones objetivas favorables de la década de los sesenta, en un movimiento de amplia repercusión cultural que se ha dado en llamar underground¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Entrevista citada, pág. 30.

¹⁷⁶ RACIONERO, Luis: *Filosofías del underground*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1977.

En ese trabajo, Racionero intenta poner un cierto orden, explicitar las relaciones entre las diversas corrientes filosóficas que nutren el underground, muchas de ellas muy alejadas en el tiempo y el espacio, como se puede ver en las lecturas de los Beatniks. De este intento de articulación me interesa señalar aquí dos cuestiones que me parecen fundamentales. Por un lado, Racionero encuentra un punto de articulación en el hecho de que todas estas corrientes de pensamiento pueden definirse como «irracionales». No quiere decir con esto que sean absurdas o incoherentes, sino que buscan un camino distinto del proceder analítico y argumentativo de la razón:

Todas estas filosofías irracionales se parecen en una cosa: no buscan la verdad, sino una experiencia psicológica; no pretenden concatenar argumentos para producir otros argumentos, sino que buscan un estado de ánimo, una fusión del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleva a un estado psicosomático nuevo. Este estado al que propenden las filosofías irracionales se puede connotar por las palabras energía, vitalidad, placer, gozo, serenidad (pág.9).

En este texto hay algunos elementos clave para comprender la estética rockera. En primer lugar, no se trata de buscar la verdad. La búsqueda de la verdad aparece teñida de toda la carga negativa del distanciamiento crítico, de la separación tajante entre sujeto y objeto e, incluso, de la tendencia absolutista y autoritaria, la exigencia de exclusividad que plantea esa búsqueda. En nombre de la verdad, de la razón y la civilización se han producido toda clase de exclusiones y masacres. En su nombre se han generado todas las ortodoxias, con sus instituciones y sus aparatos represivos. En segundo lugar, estas formas de pensamiento que Racionero llama «filosofías», al igual que la música rock, arraigan en el cuerpo. No hay distancia entre sujeto y objeto porque el objeto de cono-

cimiento es el propio sujeto inmerso en el mundo. El pensamiento es experiencia, en primer lugar de las sensaciones del cuerpo, de las relaciones profundas entre estados mentales y físicos. Pero además es experiencia del cuerpo en el mundo, del hacer y del vivir. Las palabras que cita Racionero para aludir al estado que se busca en estas formas de pensamiento son muy elocuentes: un conocimiento que no se basa en la distancia sino en la inmediatez de la vivencia, a la vez corporal e individual¹⁷⁷. El consumo de drogas psicodélicas debe entenderse en este contexto, en el marco de estas formas de pensamiento.

El segundo aspecto importante que quería tomar del trabajo de Racionero es la idea de que esto que él llama *underground*, si bien es una formación específica de una época, se nutre de tradiciones que son muy antiguas:

El *underground*, como detallaremos a lo largo de este libro, es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de occidente, desde la aparición de los shamanes prehistóricos, la instauración del derecho de propiedad, la transición al patriarcado y la

¹⁷⁷ En estas formas de pensamiento es fundamental la idea de recuperar la unidad, tanto del hombre con la naturaleza como también de los distintos aspectos del ser humano que la civilización ha separado: alma y cuerpo, pensamiento y fantasía, conocimiento y sentimientos, etc. En este punto también es notable la coincidencia con Marcuse, para quien por vía de la estética «la imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón» (Op. Cit, pág. 140) Esta «Reconciliación estética implica un fortalecimiento de la sensualidad contra la tiranía de la razón y, finalmente, inclusive tiende a liberar a la sensualidad de la dominación represiva de la razón» (pág. 170). Es bien sabido que Marcuse elabora su pensamiento a partir de su formación marxista y sus lecturas críticas de Freud, de modo que lejos estamos de poder clasificarlo como «irracionalista». Sin embargo las coincidencias con estas corrientes heterodoxas son notables, y el mismo Marcuse habla de formas históricas de resistencia al «principio de actuación» (o principio de realidad dominante históricamente construido).

invención de la autoridad y la guerra, hasta nuestros días (pág.11).

Más arriba he desarrollado la idea de que lo primitivo en la música, el predominio del ritmo y los tambores ha estado en occidente relacionado con lo bajo, el mal y la heterodoxia. Desde esta perspectiva, la tradición *underground* es el pensamiento de la diferencia, de lo otro. A la uniformidad y universalidad de la razón se le opone una conciencia histórica y planetaria fundada en el valor de lo particular, lo segregado, lo excluido. El rock lleva esa marca musical; los códigos de recepción, en todos los niveles, permiten al oyente poner los temas en relación con una cadena de sentidos intermusicales que remiten inevitablemente a ese origen. El descubrimiento por parte de los rockeros de estas grandes tradiciones heterodoxas no hace más que ponerlos en conocimiento de algo que de algún modo estaba ya presente en su música. De ahí que ese momento de síntesis que ocurre a mediados de los 60 tenga semejante efecto expansivo. De ahí que miles de rockeros se hayan lanzado a las lecturas y viajes espirituales (en el sentido psicodélico y geográfico del término), iniciaciones religiosas, experiencias sexuales y estéticas de todo tipo: sexo, drogas & rock and roll: la vieja consigna rockera adquiere todo su sentido.

El recorrido que realiza Racionero por esta Gran Corriente Heterodoxa, como la llama, es muy elocuente: en la primera parte, y bajo el título de *Individualistas*, toma a William Blake, Lord Byron y Hermann Hesse; bajo el título de *Orientales*, analiza el zen, el yoga, el taoísmo, el sufismo y el Tantra, o yoga del sexo; bajo el título de *Psicodélicas* analiza la cuestión de las drogas, el shamanismo indigenista de Castaneda, el tema de la mente como energía. Si hubiera conocido el rock argentino sin duda hubiera incluido a Rimbaud y Artaud, a la literatura precolombina, la historieta y la ciencia ficción. De todos modos el recorrido es claro: el viaje de ácido y el viaje a Katmandú o a Machu Pichu, pero también el concierto como fiesta ritual catártica y dionisíaca, la calle como espacio vital y el

cuerpo como lugar de todas las experiencias y todas las transgresiones. No es casual que Allen Ginsberg y Jack Kerouac vieran en los grandes conciertos de rock y en los festivales hippies el lugar de encuentro que habían estado buscando.

En la Argentina si bien la música rock empezó a difundirse en los 50 y los primeros productos locales datan de principios de los 60, el llamado rock nacional, con sus míticos fundadores, es hijo de ese encuentro: el universo de sentido que habían empezado a conocer a través de la música, de los *rythm & blues* que escuchaba Javier Martínez, de los rocks que oía Moris y de Los Beatles que escuchaban todos; ese universo de sentido que se completa en tiempos de «La banda del sargento Pepper's», de las traducciones de literatura Beat que publica Miguel Grimberg, de las revistas de poesía y los contactos con los vanguardistas del Instituto Di Tella; ese universo de sentido es el que está operando en el rock argentino en tanto condiciones de producción en su etapa fundacional, y le dará la característica central a la estética del rock, al menos hasta la aparición del pop en los 80. Obviamente, esta es una apreciación de carácter general, y se deben tener en cuenta todas las diferencias y enfrentamientos que ha habido (y hay) en el campo del rock. Pero creo que este es un eje articulador, de carácter general, que le da unidad a las diversas manifestaciones del fenómeno, más allá de las intenciones o la competencia enciclopédica de cada músico, o su capacidad (o su interés) por pensar las raíces de su hacer artístico.

Alejandro Rozitchner, en su trabajo titulado *Conciencia rockera*¹⁷⁸, intenta encontrar las características de esto que él entiende como una forma de conciencia, y en ese camino plantea la contradicción entre pensamiento y experiencia o acción. Pero no como negativa al pensar, sino como cuestionamiento a una forma de pensamiento:

¹⁷⁸ ROZITCHNER, Alejandro, Op.Cit.

Con el límite que se le opone al pensamiento se responde a la obsesividad, a la ajenidad, y a la parálisis que supone para la experiencia un tipo de pensamiento, pero existe otro pensamiento posible, otra manera de ejercerlo y una nueva conciencia se origina en este nuevo ejercicio (pág. 153).

A partir de esta base, Rozitchner desarrolla la idea de una forma de «rebeldía relativizada», no utópica, individualista, que se apoya en la afirmación de la experiencia del mundo, que gira alrededor del deseo personal; rebeldía de una «aventura, por lo tanto personal y relativa» y no «rebeldía de un proyecto coherente, organizado y común» (pág. 154). Esta forma de pensamiento es la que le da fundamento al rock y explica según este autor, por qué el rock se articula alrededor de una experiencia artística y no de un comité directivo.

Por último me interesa destacar algunas de las características en esta «conciencia rockera» de la que habla Rozitchner. En primer lugar, la informalidad tomada fundamentalmente en el sentido de ausencia de forma, al menos de una forma única, absoluta, como modelo a imitar. Esto implica también el rescate de la singularidad, de la diferencia, de lo único e irrepetible. Respeto a la diferencia, búsqueda y aventura: pensamiento informal. En segundo lugar, la inmediatez, el rechazo a cualquier forma de pensamiento que aleje o inhiba la experiencia del mundo («La experiencia del mundo» es justamente el subtítulo del libro)¹⁷⁹. Pensamiento inmerso en el mundo y en la búsqueda personal. De ahí la exigencia de «autenticidad» en esa búsqueda, la tercera característica. Un pensamiento informal, inmediato, construido como aventura, debe ser auténtico. Autenticidad se opone a «careta», a impostura, a imitación de modelos. Informalidad, inmediatez, autenticidad; experimentación, testimonialidad,

¹⁷⁹ Es muy interesante la polémica sobre estos conceptos de Rozitchner que propone Claudio Uriarte en su artículo «Contra el rock», publicado en la revista *La Caja*, n°4; junio-julio de 1993.

autenticidad: estos eran los elementos centrales de la estética de los pioneros del rock nacional que serían canonizados en la etapa de legitimación, convirtiéndose en regla de pertenencia al campo.

Como se puede apreciar, esta reflexión de Rozitchner construida a partir de una experiencia personal muy cercana al rock, entronca claramente con la línea de pensamiento que vengo desarrollando. Ese pensamiento informal que él caracteriza como una «conciencia» que en parte existe y en parte está por construir, es resultado de la confluencia de la que hablaba yo entre el universo de sentido construido, transmitido y reconocido a través de una música cuyo centro está en el primitivismo del ritmo y la vivencia del cuerpo, por un lado; y el universo de sentido que resulta de las largas búsquedas filosóficas y estéticas que intentan romper los cerrojos que la Razón ha impuesto a la civilización occidental. Pensamiento producido en el latido frenético del ritmo y el baile; pensamiento de los cuerpos atravesados por la perfección del sonido, por la música hecha cosa en el espacio corporal de la estereofonía; pensamiento de las cabezas copadas por la música, las imágenes y la poesía; pensamiento «otro» en el corazón de la cultura de masas.

TERCERA PARTE

CUERPO, RITUAL Y SENTIDO

En la segunda parte el análisis estuvo centrado en el universo de sentido que el rock ha venido construyendo, teniendo en cuenta tanto los aportes de las letras como de la música, particularmente en cuanto al nuevo lugar de recepción que resulta de la paradójica combinación de "primitivismo" y tecnología. Sin embargo, todo el análisis estaba marcado todavía por la experiencia de trabajo con la muestra de discos, que constituyó mi "corpus" inicial. Esa impronta planteaba una serie de límites que impedía desarrollar otros análisis, que estaban ya implicados en las consideraciones teóricas realizadas, fundamentalmente en relación con los usos del cuerpo rockero. Para poder desarrollar esos análisis era necesario abandonar la perspectiva del análisis semiótico de los discos y dirigir la mirada hacia otras prácticas rockeras, fundamentalmente la del "recital".

En el presente capítulo me propongo ahondar en el análisis de los usos del cuerpo rockero, teniendo en cuenta, sin embargo, que este deslizamiento me ha planteado algunos problemas metodológicos. Me refiero, a la imposibilidad de poner en práctica un trabajo de campo serio que me permita operar con datos primarios contruidos según las necesidades de la investigación. Por el contrario, (y más allá de las observaciones directas), me he visto obligado a trabajar en base a datos secundarios, documentos que implican siempre una mediación de algún tipo (críticas de recitales publicadas en revistas especializadas, cartas de lectores con relatos de participación en conciertos, discos grabados en vivo, y, fundamentalmente, videos). Más allá de estos límites, el análisis de los usos del cuerpo rockero permite establecer relaciones que, al menos desde el punto de vista aquí adoptado, complementan los desarrollos de los capítulos anteriores.

Capítulo 1

¿Un canon rockero del cuerpo?

Hablar de un canon del cuerpo es, en principio, una manera de poner en crisis cualquier concepción meramente biológica, o "naturalista" de éste. Es una manera de concebir un cuerpo sometido a reglas, prolija y pacientemente moldeado por las coerciones sociales, construido históricamente y producto tanto de la historia social como de una trayectoria personal. Pero, fundamentalmente, hablar de un canon del cuerpo es, en este trabajo, una manera de tomar distancia de una concepción dualista que durante siglos ha pensado al sujeto humano como un compuesto de "espíritu" y "materia". Más aún, en esa concepción dualista, las dos sustancias constitutivas del ser humano no tienen el mismo status, sino que se presenta al cuerpo como una especie de "cárcel" en la que el alma se encuentra prisionera, o bien, como un "medio" a través del cual el alma se manifiesta. Esa tradición es tan fuerte en occidente que, aun hoy, buena parte del discurso teórico producido alrededor de la temática del cuerpo conserva expresiones, conceptos y figuras retóricas que remiten a esa concepción dual¹⁸⁰. Hablamos del cuerpo, y el sólo hecho de que lo hagamos, demuestra que seguimos pensando en el alma. En este sentido y parafraseando a Norbert Elías, podemos preguntarnos ¿Hay algo en el individuo, más allá de lo estrictamente biológico, que no sea social?¹⁸¹.

¹⁸⁰ Las teorizaciones sobre el cuerpo están a la orden del día en campos tan diversos como la semiótica, la psiquiatría, la filosofía o la sociología. Ver al respecto: ROVALETTI, María Lucrecia (Comp.): *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar Editorial, Bs. As., 1998.

¹⁸¹ Ver ELIAS, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. F.C.E., México, 1994.

Dicho en otros términos, ¿Hay algo en el individuo humano, un “Yo” originario que, más allá de toda determinación, se “manifieste” en un cuerpo? Sostener la existencia de un canon corporal, implica pensar el sujeto más bien como resultado de un conjunto de relaciones sociales que lo constituyen como tal¹⁸². Conjunto de relaciones que se organizan históricamente y en forma particular en las diferentes sociedades, y que involucran todos los aspectos de la vida, desde las relaciones de producción hasta la atracción sexual y las opciones culturales¹⁸³. Lo que el individuo es (hombre o mujer, niño o adulto, asalariado o propietario, etc.) es siempre resultado de los diferentes aprendizajes que se producen en la interacción cotidiana con los demás, en el mundo social. Y ese aprendizaje, constitutivo del sujeto involucra simultáneamente tres órdenes distintos: lenguaje, saber y cuerpo. Pero es el cuerpo que somos el que hace posible todo aprendizaje. En palabras de Bourdieu:

Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la afectividad y, más precisamente, a las transacciones afectivas con el entorno social¹⁸⁴.

¹⁸² A partir del estructuralismo y el marxismo, una larga serie de trabajos realizados desde perspectivas diferentes han puesto en duda la noción tradicional de “sujeto”. Pienso por ejemplo en Michel Foucault y su idea de que el poder produce sujetos, en el desarrollo por parte de Pierre Bourdieu del concepto de “habitus”, en la insistencia de los estudios culturales de la escuela de Birmingham (Stuart Hall, Paul Willis, Dick Hebdige) en el aspecto material y corporal del sentido de los “estilos subculturales”, etc.

¹⁸³ Véase FOUCAULT, Michel: “Nietzsche, la genealogía y la historia”, en *Microfísica del poder*; Ediciones De La Piqueta, Madrid, 1992.

¹⁸⁴ BOURDIEU, Pierre: *Meditaciones pascalianas*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1999. Pág. 186.

De modo que, pensar un canon del cuerpo es una operación del mismo tipo que pensar un canon lingüístico (es decir un lenguaje percibido como correcto y legítimo) o un canon cognoscitivo (es decir un conjunto de saberes válidos, legítimos y “verdaderos”). Un canon del cuerpo, entonces, concebido como el conjunto de reglas que establecen el cuerpo legítimo que se aspira a tener, pero también lo permitido y lo prohibido, los usos legales y subversivos, las formas correctas o incorrectas de la alimentación, las formas de contacto aceptables o inaceptables y las marcas distintivas obligatorias que remiten al “lugar” social de cada uno.

Planteado en estos términos, el canon corporal debe pensarse históricamente. Es necesario hacer de él un análisis situado y fechado. Un análisis que ubique el canon corporal dentro del conjunto de las relaciones sociales en un momento determinado. Por otro lado, también es posible (y necesario) pensar el canon corporal en la diacronía, es decir, observar algunas constantes que permitan explicar en cada etapa los cambios y las continuidades. Evidentemente, un análisis exhaustivo en cualquiera de los dos sentidos excede los límites de este trabajo. Sin embargo, me propongo esbozar aquí algunas observaciones, a título de hipótesis, acerca del canon del cuerpo vigente en la Argentina¹⁸⁵ de los 60, y sobre la relación conflictiva que, en sus diferentes períodos, el rock ha mantenido con él.

Uno de los aspectos que más llama la atención en toda la producción rockera de la primera época es un rechazo unánime a todo un mundo de valores corporales representados en un conjunto limitado de imágenes: la “careta”, el traje y la corbata, el pelo corto y la gomina, el color gris, etc. Esos valores podrían resumirse en la idea de “formalidad”, tal como la entiende Alejandro Rozitchner¹⁸⁶. El rechazo a esos valores

¹⁸⁵ El hecho de limitar el análisis a la sociedad argentina, no significa desconocer las complejas relaciones de esta sociedad con el conjunto del mundo occidental, en calidad de país periférico, relaciones de las que la propia emergencia del rock es una manifestación.

¹⁸⁶ ROZITCHNER, Alejandro: Op. Cit.

corporales, dominantes a principios de los 60, implicaba en realidad un rechazo más profundo a valores de otro orden: la hipocresía, la rutina, el sometimiento a los mandatos colectivos, el sinsentido de la vida. Hay canciones que resultan paradigmáticas en este sentido: "El otro yo del señor negocios" y "La balsa", de Los Gatos, "A estos hombres tristes" de Almendra, "No pibe" de Manal; y un poco más adelante la "Marcha de la bronca" o "Guarda con la rutina" de Pedro y Pablo; y por supuesto, "Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris" de Sui Generis. Las imágenes de esas canciones presentan un cuerpo sometido, un cuerpo construido en base a reglas precisas de decoro, a una racionalidad instrumentalizadora y uniformadora, que niega al mismo tiempo toda forma de placer (incluido el sexual), toda forma de libertad, e incluso las posibilidades de una identidad individual o colectiva por fuera de esas reglas¹⁸⁷.

Para comprender mejor ese canon corporal, hegemónico a principios de los 60 (al menos en las grandes ciudades), es necesario profundizar en algunas de sus características, resultado a su vez de tradiciones más o menos largas y constitutivas de ese cuerpo canónico. Sin pretensión de ser exhaustivo, propongo tres aspectos a tener en cuenta:

a) La larga tradición judeocristiana que concibe el cuerpo como pecaminoso. La escena del Génesis en la que Adán y Eva se avergüenzan de sus cuerpos desnudos, resulta paradigmática al respecto. En el momento del castigo, Jehová, además de expulsarlos, los viste, es decir, cubre sus cuerpos desnudos. El cuerpo es algo indigno de ser mostrado. Más aún, el descubrimiento de la desnudez, en el texto bíblico, es resultado del conocimiento de lo prohibido. Es sólo al comer del fruto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal, cuando Adán y Eva comprenden que

¹⁸⁷ Sobre este tema remitimos a los análisis de la primera parte acerca de la estética de los pioneros y del período de diferenciación.

están desnudos. El saber del cuerpo, la adquisición de una conciencia corporal, pues, va de la mano con la pérdida de la inocencia original y la salida a un mundo en el que imperan el trabajo, el dolor y la muerte. En la tradición posterior, esa imagen original del cuerpo pecaminoso se desarrolló en varios sentidos diferentes, de los cuales, y en la perspectiva de este trabajo, me parecen particularmente importantes al menos dos. Por un lado la idea dualista¹⁸⁸, según la cual el cuerpo, material y efímero, se opone al alma inmortal, que sólo provisoriamente lo habita. A todo el prestigio de lo espiritual, a todos los cuidados que el cristiano prodiga a su alma, en función de la Salvación y la Vida Eterna, se le opone el desprestigio de "la carne", fuente de toda tentación y pecado, que debe ser dominada, incluso mediante la violencia física. De ahí toda una serie de prácticas disciplinarias que van desde los ayunos de la cuaresma hasta las flagelaciones públicas. De ahí también el desarrollo de ciertos usos del vestido cuya función primordial pasa a ser la de "cubrir" el cuerpo pecaminoso¹⁸⁹. Por otro lado, y en vinculación con lo anterior, un lugar adjudicado a la sexualidad y un conjunto de reglas, más o menos estricto según las épocas y las sociedades, para su práctica. Sobre esto es muy difícil trazar líneas generales porque la práctica e incluso el imaginario de la sexualidad han sufrido enormes cambios en la historia occidental, y de ningún modo ha seguido una evolución lineal. También está claro que no puede pensarse la sexualidad occidental sencillamente en términos de "re-presión", sino que debe ponerse en relación con conjuntos diversos de relaciones sociales y dispositivos de poder¹⁹⁰, e incluso con códigos

¹⁸⁸ Desarrollada, por ejemplo por San Agustín en *La ciudad de Dios*, pero notable en buena parte de la literatura medieval, en imágenes como las de la muerte igualadora o las danzas macabras.

¹⁸⁹ Sobre este punto, ver SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla*. Edit. Cátedra, Madrid, 1990. Particularmente el cap. I de la segunda parte, titulado "El origen del vestido".

¹⁹⁰ Ver FOUCAULT, Michel: *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad I*. Edit. Siglo XXI, 1976.

semióticos específicos vigentes en diferentes sociedades¹⁹¹. En el caso específico del canon corporal de la Argentina de principios de los 60, creo, sin embargo, que pueden señalarse algunos elementos en relación con el imaginario de la sexualidad, que muy probablemente se vinculan a la fuerte tradición católica de nuestra sociedad: limitación del sexo legítimo a las prácticas reproductivas, “naturalización” de la división binaria de los géneros en masculino/femenino, sometimiento del placer femenino al masculino, identificación del placer femenino con diferentes formas de la “prostitución”, reclusión de la sexualidad en el espacio de lo íntimo correspondiente a su borramiento del espacio público¹⁹².

b) Vinculada a la tradición anterior, es necesario considerar también la tradición del “cuerpo armónico” originada, probablemente, en el Renacimiento. Tal vez esta tradición sea un poco más antigua, pero sólo en el Renacimiento esta concepción del cuerpo, expresada tanto en la literatura como en las artes plásticas, llega a ocupar un lugar dominante al punto de constituir un nuevo canon corporal. Mijail Bajtín ha realizado un análisis detallado sobre este canon corporal, en oposición al cuerpo grotesco de la cultura popular, en su libro sobre Rabelais¹⁹³. Según sus palabras:

El rasgo característico del nuevo canon - teniendo en cuenta todas sus importantes variaciones históricas y de género - es un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exte-*

¹⁹¹ Squicciarino muestra algunos mecanismos que en apariencia ocultan pero en realidad ponen de manifiesto la sexualidad y el erotismo, como por ej., vestidos que impiden la movilidad del cuerpo femenino.

¹⁹² Para corroborar la vigencia de este paradigma en el canon corporal basta con observar la producción cinematográfica de los 50 y 60, o los recorridos temáticos del tango y el bolero.

¹⁹³ BAJTÍN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza editorial, Madrid, 1987-88.

rior, sin mezcla, individual y expresivo. Todo lo que emerge y sale del cuerpo, es decir, todos los lados donde el cuerpo franquea sus límites y suscita otro cuerpo, se separa, se elimina, se cierra, se debilita. Asimismo, se cierran todos los orificios que dan acceso al cuerpo (pág. 288)¹⁹⁴.

Como contrapartida, se van modificando las reglas de enunciabilidad, principalmente en la literatura:

Las reglas del lenguaje oficial y literario originadas por este canon, impiden mencionar todo lo que concierne a la fecundación, el embarazo, el alumbramiento, etc; es decir, todo lo que trata del inacabamiento y la inadecuación del cuerpo y de su vida propiamente íntima. Una frontera rigurosa es trazada entonces entre el lenguaje familiar y el lenguaje oficial de “buen tono” (pág. 288).

El nuevo canon corporal y el nuevo canon literario vienen a establecer nuevas reglas de decoro, concepciones de la belleza, de lo aceptable y lo inaceptable, de lo atractivo y lo repugnante. El cuerpo grotesco, con su acento en el inacabamiento, en lo que Bajtín llama el “drama corporal” con todos sus pequeños actos (comer, defecar, engendrar, nacer o morir), y en todas las protuberancias y orificios mediante los cuales el cuerpo entra en contacto con el mundo y con los otros, pasa a estar enfrentado, en una sorda y larga batalla con el cuerpo “oficial”. Desde mi perspectiva de análisis, el manejo “correcto” de ese cuerpo “oficial” (producto de la internalización del canon) se irá constituyendo cada vez más, en la sociedad capitalista, como principio de distinción, basado en la “racionalidad”,

¹⁹⁴ Bastardillas del autor.

entre clases sociales, etnias y culturas¹⁹⁵. Y es justamente ese concepto de “racionalidad”, propio de la modernidad y el capitalismo, el que puede echar algo más de luz sobre las razones de la constitución de este canon del cuerpo armonioso durante el Renacimiento. En buena medida, dicho canon proviene de la apropiación, bajo una nueva racionalidad, de la imagen del cuerpo armonioso de la Grecia clásica. Me parece necesario, para explicar mejor esta idea, recordar algunos conceptos de Nietzsche acerca del arte griego, en particular de la tragedia¹⁹⁶. Nietzsche concebía la tragedia como resultado de un acoplamiento (logrado por la “voluntad helénica”) de dos principios: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos dos principios son muy complejos, y no es mi pretensión dar cuenta de ellos en estas pocas líneas. Sólo quiero mencionar que entre otras muchas cosas, lo apolíneo es el *principii individuationis*, el principio que recorta los individuos particulares sobre la totalidad indiferenciada de la Naturaleza. Lo dionisiaco, por el contrario, implica la ruptura de ese *principii individuationis*, de ahí que el estado dionisiaco se comprende mejor por la analogía de la embriaguez. La exaltación dionisiaca “arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo” (pág. 29). Según Nietzsche, entonces, el sereno equilibrio del arte griego es producto de la confluencia de estos dos principios, y la tragedia es la mejor expresión de este conflicto soterrado.

Ahora bien, en la recuperación renacentista de aquel canon estético interviene una nueva racionalidad (la misma que está dando origen a la ciencia moderna, a los aparatos estatales, al espíritu de empresa y a la “política realista”)¹⁹⁷, que según su propia lógica, elimina todo lo que

¹⁹⁵ En el capítulo anterior me he referido a esta cuestión, principalmente en relación con el “primitivismo” proveniente de la cultura negra y su impacto más que nada en la danza. En una nota al pie de la página 290, Bajtín se refiere al tema en términos muy parecidos.

¹⁹⁶ NIETZSCHE, Federico: *El origen de la tragedia*. Edit. Andrómeda, Bs. As., 1992.

¹⁹⁷ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*. Tomo II. Edit. Guadarrama, Madrid, 13ª edición, 1976.

desborde los principios de proporción y equilibrio. El principio apolíneo (principio de individuación) es el que preside el cuerpo cerrado, individual, separado y sin falla del nuevo canon corporal. Ese cuerpo apolíneo es, además, un cuerpo “espiritualizado”, en el que lo “bajo” material y corporal, resulta desplazado por lo “alto”, representado por el rostro, en particular, los ojos. El cuerpo grotesco, cuerpo en movimiento, transindividual y profundamente vinculado a los ciclos de renovación de la naturaleza (tal como el principio dionisiaco), se convierte, con la imposición del nuevo canon, en cifra de lo prohibido, lo oculto, lo inconveniente¹⁹⁸.

Este nuevo canon corporal, desarrollado durante el Renacimiento, domina según Bajtín toda la modernidad, y, a mi juicio, está todavía vigente en la Argentina de principios de los 60. Opera en las normas del decoro, del comportamiento en la mesa, en la manera de llevar el cuerpo, en la eliminación de las marcas de la sexualidad en el espacio público, en las normas para el contacto físico¹⁹⁹, y también en las formas básicas de las danzas populares. El tango, por ejemplo, de conocido origen prostibulario, en la medida en que va siendo aceptado por la parte “decente” de la sociedad, va perdiendo tanto en la danza y la vestimenta como en las letras, las alusiones explícitas a la sexualidad²⁰⁰. En la otra danza popular característica de la época, el bolero, un “romanticismo” idealizado licua las referencias corporales. En ambos casos, el baile en

¹⁹⁸ Es notable la similitud entre los análisis de Bajtín de los orígenes del carnaval, ámbito específico de manifestación del cuerpo grotesco, con las descripciones nietzscheanas de los rituales de las fiestas dionisiacas.

¹⁹⁹ Sobre este aspecto son interesantes los estudios de Goffman sobre los “rituales de acceso”. Ver GOFFMAN, Irving: *Relaciones en público*. Alianza editorial, 1994.

²⁰⁰ Aquí es necesaria una aclaración. Hablar de “tango” en general sin establecer distinciones de estilo y de clase, es en realidad incorrecto. La relación con el cuerpo, aún dentro de los límites de la cultura del tango, varía según las clases sociales. Esto se puede apreciar claramente, por ejemplo, en el cuento “Las puertas del cielo”, de Julio Cortázar.

público, si bien conserva los elementos de seducción, está sometido a las reglas del decoro; y aún sometido a reglas (los “pasos” obligatorios) se trata de un baile individual. Cada pareja forma una unidad diferenciada de las demás. Nunca se trata de un baile colectivo.

La emergencia del rock va a establecer rupturas en cada uno de esos niveles, incorporando alusiones explícitas a la sexualidad, ruptura de las reglas del decoro y una colectivización ritual de la danza.

c) Finalmente cabe mencionar la tradición capitalista y moderna del cuerpo “instrumental”, es decir, el cuerpo como instrumento, como medio de producción. La modernidad introduce un nuevo modo de inserción del cuerpo en el proceso de producción, cuyo paradigma es la relación con la máquina. La imagen cinematográfica de Chaplin ajustando siempre la misma tuerca sobre la línea de montaje, tal como aparece en *Tiempos modernos*, puede ilustrar esta idea, al menos como se desarrolla en el sistema “fordista”²⁰¹. La relación con la máquina implica subordinar el cuerpo a las necesidades de la producción; y por lo tanto toda una organización de las habilidades corporales, de los tiempos de trabajo y descanso e incluso de las relaciones familiares y humanas en general, queda sometida a la regla básica del rendimiento. En este sentido son muy interesantes los análisis de Foucault acerca de las sociedades disciplinarias, y las relaciones que establece entre las formas de organización de las cárceles, las escuelas y las fábricas, como así también la funcionalidad del delito y sus relaciones con los poderes de vigilancia de la policía, y sus articulaciones con las medidas sociales de higiene, de control demográfico, etc.²⁰².

²⁰¹ Está claro que en la actualidad el modelo fordista ha sido abandonado, y que las formas de producción en el capitalismo tardío son bastante más flexibles, con todos los cambios sociales (y por lo tanto corporales que esto implica). Ver HALL, Stuart: “Nuevos tiempos”, en DELFINO, Silvia: *La mirada oblicua: estudios culturales y democracia*. Edit. La Marca, Bs. As., 1993. También las reflexiones de Raymond Williams sobre la sociedad industrial y postindustrial, en *Hacia el año 2000*. Edit. Grijalbo, Barcelona, 1984.

²⁰² Ver principalmente Vigilar y castigar, *La voluntad de saber y Microfísica del poder*.

En la medida en que el modo de producción capitalista se va imponiendo y se configura una nueva hegemonía con dominio de la burguesía, todo el conjunto de la sociedad se organiza para producir cuerpos adaptados a las nuevas condiciones. En la misma medida, el trabajo se va imponiendo como un valor en sí en el imaginario social, y los cuerpos empiezan a exhibir las marcas de su relación con el trabajo o más específicamente con el lugar que se ocupa en el sistema general de la producción²⁰⁴. Todo un conjunto de nociones, como el sentido del tiempo (es decir, de su fragmentación y de sus usos) y del espacio (es decir, de la percepción de espacios propios y ajenos, privados o públicos) se organizan ahora alrededor del trabajo. El tiempo, fundamentalmente, es cada vez más sujeto a medida, y evaluado en términos de su utilidad y de su “rendimiento”. El sentido del decoro y del pudor, propios del canon oficial del cuerpo, se complementa ahora con el de “utilidad”. En la construcción del “habitus” de los diferentes grupos sociales (y por lo tanto de la *hexis* corporal)²⁰⁴ la relación utilitaria del cuerpo con el trabajo productivo pasa a ser un principio fundamental. En este sentido, todo individuo excluido del proceso productivo (excepto los excluidos por privilegio) tiende a ocupar el mismo lugar simbólico que el delincuente. A medida que la sociedad capita-

²⁰³ El uso de la indumentaria, por ejemplo, siempre ha tenido como una de sus funciones, la distinción de las clases sociales y de los géneros. A partir de la revolución francesa (y de la revolución industrial) se produce un proceso de “democratización”, que no es otra cosa que la imposición de la relación con el trabajo como único principio diferenciador. Se impone el traje simple y uniforme, en el que se ha reducido el sentido ornamental (desde la levita del siglo XIX hasta la chaqueta actual hay sólo mínimas modificaciones) para los burgueses, y para todos los miembros de la pequeña burguesía que ocupan los diferentes puestos administrativos y técnicos, y el overol o algún equivalente para los obreros. La mujer burguesa sigue siendo objeto de ornamentación y culto a la belleza en la medida en que, a diferencia de la mujer obrera, está excluida del proceso de trabajo. Eso le permite el uso del corsé, los tacos altos y los peinados que impiden la movilidad. Sobre esto ver SQUICCIARINO, Nicola. Op.Cit.

²⁰⁴ Ver los trabajos de Pierre Bourdieu, especialmente *El sentido práctico*.

lista se va desarrollando y transformando, la instrumentalización del cuerpo va tomando nuevas formas y alcanzando distintas zonas de la vida social. Hermann Lang²⁰⁵ analiza algunos aspectos de esta instrumentalización del cuerpo en la sociedad actual que me parecen particularmente interesantes: por un lado, sostiene que la liberación de la sexualidad de las últimas décadas ha traído una consecuencia negativa e inesperada. En la medida que se introduce la noción de “rendimiento” en el sexo, la relación se transforma en una “performance” en la que hay que esforzarse por alcanzar el “éxito”:

El amante exitoso alcanza, por supuesto, no sólo su propio orgasmo sino también el de su compañera. Para la mujer, el orgasmo en sí es ahora una medida de rendimiento que tiene que alcanzar. Sólo así puede demostrarse y demostrarle a su pareja y a la sociedad, que es una mujer completa. (pág. 97)

De tal modo, la noción de rendimiento, vinculada a la “utilidad” y la “productividad”, afecta incluso las características de las relaciones sexuales. Por otro lado, Lang plantea el caso paradigmático de los atletas que participan en deportes de competición, caso que, dadas sus características, no requiere de mayores explicaciones. Por último, Lang analiza una serie de patologías y prácticas médicas, incluido el trasplante de órganos, que requieren de la instrumentalización total del cuerpo, de la concepción de un “hombre máquina”, de un cuerpo reducido a un conjunto

²⁰⁵ LANG, Hermann: “El cuerpo como instrumento y objeto”, en ROVALETTI, María Lucrecia. Op.Cit.

de órganos y funciones²⁰⁶. Sólo así son posibles el reemplazo de órganos y las prácticas de reproducción asistida. El cuerpo concebido como herramienta, entonces, el cuerpo “útil”, cuerpo instrumental inserto en el sistema del trabajo y la producción forma parte también del canon corporal.

Estos tres aspectos mencionados, si bien no lo agotan, dan una idea bastante precisa de las características del canon corporal dominante en los 60, en el momento de la emergencia del rock. En relación con él se puede pensar la cultura rockera en términos de la construcción de un contra canon, o mejor aún, como la emergencia de un canon rockero del cuerpo, puesto que, en la oposición al canon oficial se van a gestar una serie de usos corporales que en los tiempos posteriores pasarán a funcionar como reglas de ingreso y marcas de identidad²⁰⁷. Este canon corporal

²⁰⁶ En relación con la idea de “hombre máquina”, de un organismo diferenciado en un conjunto de órganos, me parece particularmente interesante recordar el horror de Antonin Artaud ante la idea de los órganos diferenciados. En la interpretación de Jacques Derrida: “La organización es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (...) el trabajo y el juego de la diferenciación. Ésta constituye a su vez el membrado y el desmembramiento de mí (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo, y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu”. DERRIDA, Jacques: “La palabra soplada” en *La escritura y la diferencia*, Edit. Anthropos, Barcelona, 1989. Pág. 257 - 258. Como se puede ver en ese trabajo de Derrida, y en numerosos textos de Artaud, la instrumentalización del cuerpo no está en absoluto desvinculada de la concepción dualista que mencionábamos más arriba.

²⁰⁷ En este sentido son muy interesantes los análisis de Tupã Gomes Corrêa, acerca de las relaciones entre el rock y la moda. La ruptura que el rock establece con respecto a ciertos patrones anteriores (música, cuerpo, vestuario), aún cuando contribuye a la construcción de identidades, rápidamente reingresa en la maquinaria de la producción cultural, generando nuevos patrones de consumo. Lo que aparece como contra canon del cuerpo se transforma con el tiempo en un conjunto de tics y objetos de consumo, especialmente producidos y vaciados de contenido ideológico. En el caso específico del rock argentino este mecanismo tiende a acentuarse

rockero se irá desarrollando durante la etapa pionera, y será dominante hasta finales de los 70, es decir, hasta el final del tercer "ciclo" del rock en la Argentina. En los 80 estalla la diversidad. Pero tal como señalé en el primer capítulo acerca de los cambios estéticos a nivel de letra y música, los cambios en la concepción corporal también se van a construir como ruptura con el canon rockero dominante, y la diversificación de los estilos subculturales puede leerse también como un conjunto de reacciones conflictivas con aquel. Así, por ejemplo, los peinados y atuendos, como la agresividad corporal y musical de los "punk", seguidores de Los Violadores, se construyen en oposición tanto con la imagen de los "psicobolches" como con la de los "hippies", o rockeros de la primera hora; es decir, se construye contra el canon vigente en el campo.

Pero es necesario analizar más profundamente en qué consiste ese canon rockero del cuerpo. Propongo empezar con una escena de 1967, el año fundacional, tal como es relatada por Pipo Lernaud en la *Historia del rock argentino*, de Fernández Bitar²⁰⁸. La escena se vincula con una convocatoria realizada para el día de la primavera:

Dijimos, vamos a reunir a todos los melenudos que anden por la calle. Hicimos pasar una bola: "a todos los melenudos que veas, deciles que vayan el 21 de septiembre a plaza San Martín, a la tardecita, y que vengan vestidos como lo harían en un país libre". Mientras tanto, con la lista de periodistas que tenía Pajarito (Zaguri) les avisamos que en ese lugar y fecha se anunciaría "la llegada de los hippies". Vinieron unos 250 pibes vestidos de la forma en que veían a sus conjuntos favoritos en las revistas. Fue una maniobra publicitaria de algo que ya existía, para que -

en la medida en que el rock (desde mediados de los '80) tiende a ocupar posiciones dominantes en la cultura de masas, acentuándose también las permanentes rupturas en busca de la "novedad". En las etapas anteriores el canon rockero del cuerpo funcionó, sin embargo, como un aspecto fundamental de la identidad y de la producción del sentido en el movimiento. Ver GOMES CORRÊA, Tupã: Op. Cit.

²⁰⁸ Ibid. Pág. 22.

por ejemplo - la gente supiera que al ver un melenudo por la calle era un hippie que quería paz.

- Y que no era puto, como pensaban todos al ver un hippie...

- Exacto. Porque nos encanaban por esa razón.

En esta anécdota se puede ver con claridad una serie de elementos fundamentales en la emergencia del canon corporal rockero. Por un lado, el pelo largo como marca de identidad. Dejarse el pelo largo, es decir, romper con la regla dominante para llevar el pelo con decoro, corto y engominado, es desde el comienzo un mecanismo de identificación colectiva. Sirve para reconocer y ser reconocido, tanto por los demás rockeros, como por los que no lo son. Además, el pelo largo desde el principio y por bastante tiempo, será percibido por los no rockeros como una transgresión, entre otras cosas, de los códigos de género, y sancionado como tal. Son muchas las canciones que tematizan esta situación: Arco iris cantaba:

Luisito cortate el pelo
que ya no te puedo ver más
después los vecinos hablan...;

Pedro y Pablo:

yo adoro a mi ciudad
aunque me acuse de loco y de mersa
aunque guadañe mi pelo a la fuerza
en un coiffeur de seccional;

y Sui Generis:

aprendí a ser formal y cortés
cortándome el pelo
una vez por mes.

Por otro lado, además de ser una marca de identidad, el pelo es un signo, que tiene un sentido ideológico: los que usan el pelo largo quieren la paz. Paz y Amor, a su vez, son símbolos que concentran los signifi-

cados centrales de la naciente cultura rockera²⁰⁹. El pelo, pues, no sólo sirve para reconocerse y ser reconocido, sino que es también una suerte de manifiesto. Además de paz, podríamos agregar “libertad”:

es mejor tener el pelo libre
que la libertad con fijador,
Pedro y Pablo

“vuelo”,

pásate el peine y usa la boina roja ...
y toma el tren hacia el sur
que allá te irá bien
todos habrán volado
Almendra

“erotismo”,

piel de canela, ojos de pasto
cabellos largos y aliento a trival
León Gieco;

Otro aspecto que puede observarse en la anécdota referida, es el de la ropa. La ropa, igual que el pelo, es marca de identificación, y esa identidad construida mediante la indumentaria remite también, como un símbolo, a la idea de libertad. Ahora bien, la libertad debe entenderse como ruptura con el canon dominante, no como libertad absoluta. De hecho, toda la gente que asiste lo hace vestida “de la forma en que veían a sus conjuntos favoritos en las revistas”. Es decir, que hay una regla que garantiza ciertos puntos en común, aunque no se vive como una imposición, sino como consensuada libremente. La regla implica también una identificación en el sentido de imitar (por sentirse identificado) la indu-

²⁰⁹ Este tema está desarrollado con más extensión en los capítulos anteriores.

mentaria de los grupos de rock. Los grupos de rock argentino imitan a su vez (por identificación) el atuendo de los rockeros norteamericanos e ingleses²¹⁰. De modo que los mecanismos de la moda funcionan también en el interior del campo, aunque en ruptura con el canon dominante. Sin embargo no se trata sólo de la ropa y toda la ornamentación que la acompaña, sino que importa también la manera de llevarla, la actitud corporal que permite a los rockeros adaptarse a esa vestimenta. Una actitud corporal que se observa en la manera de caminar, de sentarse, de saludar; en la manera de gesticular y de modular la voz y fundamentalmente, en la manera de relacionarse con la música, sobre todo en el baile. Indumentaria, actitud corporal y maneras de bailar son las marcas corporales que se van imponiendo hasta conformar un canon corporal que, al igual que lo ocurrido con la música y las letras, pasa a funcionar como criterio de inclusión y exclusión, y por lo tanto se vuelve obligatorio para los recién llegados. A través de esas marcas corporales circulan un conjunto de significados que hay que analizar más en detalle.

²¹⁰ Esto es muy notable, por ejemplo, en el cambio de imagen de Los Gatos, desde el disco debut hasta “Beat nº 1”. De los trajes con corbata y los flequillos hasta los cabellos largos, las camisas de colores y las flores, siguen de cerca la imagen de Los Beatles en esos mismos años.

Cuerpo y sentido

En la introducción a su libro sobre las subculturas, Dick Hebdige muestra, a propósito de un tubo de vaselina mencionado en un relato de Genet, que el uso de distintos objetos, desde un cierto tipo de zapatos hasta un perfume, desde un tatuaje hasta una motocicleta, está cargado de sentido²¹¹. Los diferentes trabajos en la línea de los estudios culturales han aportado muchos datos y precisiones teóricas acerca de las diferentes formas de circulación del sentido a través de marcas corporales²¹². Para analizar los distintos sistemas de circulación de sentido que están vinculados al canon corporal rockero, tal como se constituye entre mediados de los 60 y principios de los 70, propongo considerar fundamentalmente tres aspectos²¹³:

²¹¹ HEBDIGE, Op. Cit. Pág. 3 a 5.

²¹² Desde otra perspectiva teórica, el interaccionismo ha hecho también importantes aportes para la comprensión de todo los elementos de comunicación (y por lo tanto de sentido) no verbal que forman parte de los rituales de la vida cotidiana. Sobre este tema ver MARC, Edmond y PICARD, Dominique: *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación*. Edit. Paidós, Barcelona - Buenos Aires - México, 1992. Del mismo modo, hay un desarrollo bastante importante en los trabajos semióticos que toman códigos como el de la moda y el vestido, el maquillaje, etc. como objeto de análisis.

²¹³ En su trabajo "Rocanrol. El recital: los militantes del bardo", Paula Bustos Castro hace un análisis de este tipo sobre la "estética", el "lenguaje corporal" y el "lenguaje hablado". En ese caso las observaciones apuntan al campo del rock de los '90. Creo que mis análisis de este apartado complementan los suyos en un sentido "arqueológico".

a) La actitud corporal: Uno de los aspectos importantes de lo que Bourdieu llama "habitus", es la manera de llevar el cuerpo, su manera de ser, de ocupar el espacio, de moverse, de entrar en relación con los otros. Esa *hexis* corporal, que está más allá de una intencionalidad de tipo consciente, no es sin embargo natural, sino producto de un lento y continuo proceso de incorporación de las estructuras sociales:

Esta intencionalidad práctica, (...) arraiga en una manera de mantener y llevar el cuerpo (una *hexis*), una manera de ser duradera del cuerpo duraderamente modificado que se engendra y se perpetúa, sin dejar de transformarse, continuamente (dentro de ciertos límites), en una relación doble, estructurada y estructuradora, con el entorno²¹⁴.

De modo que al preguntarse por la actitud corporal, en el caso del canon rockero del cuerpo, no sólo hay que tratar de explicar sus características y las formas de sentido que conllevan, sino también analizar el origen, el proceso de formación de esas actitudes. En cuanto a la primera cuestión podemos tomar como base la descripción de la actitud corporal rockera que hace Paula Bustos Castro:

La sociedad oficial siempre pretendió que se guarde la compostura. Comportarse según la posición, la función en el sistema social. Comportarse es mantener una postura. La rectitud de espíritu se tiene que reflejar en la rectitud del cuerpo, al igual que la madurez, la decencia o la seriedad. Frente a eso están los cuerpos informes del rocanrol. Cabezas bajas, hombros encorvados, pasos irregula-

²¹⁴ BOURDIEU, Pierre, *Meditaciones pascalianas*, pág. 190.

res, manos en los bolsillos. O bien, pecho para afuera, paso amplio y brazos bamboleantes. Los pies se arrastran o rebotan contra el suelo. Gesticulan con grandes movimientos para explicar algo grande o se ríen a carcajadas doblándose en dos.²¹⁵

Esta descripción me parece muy acertada en la medida en que muestra la actitud corporal rockera en oposición a lo que se define como "sociedad oficial". El cuerpo rockero pareciera ser aquel que se resiste a la coerción social, que se niega a guardar compostura. Sin embargo, para una mejor comprensión de esa actitud, hay que pensarla no solamente en su aspecto negativo sino también en su positividad en tanto afirmación de una pertenencia y de una historia. Y una historia que para los 90 es ya una historia larga. En efecto esa soltura y esa actitud "bamboleante" del cuerpo coincide justamente, con la actitud corporal del negro, y remiten al jazz y el blues como formas musicales tal como lo dejé planteado mas arriba. Actitud corporal que ingresa al rock a partir de la música y, a través de ella se "in - corpora" al canon del cuerpo.

Pero no es sólo la música lo que hace posible esta actitud, aunque crea las condiciones ideales para su desarrollo. En ese sentido la "juventud" como período liberado de las restricciones laborales, lo facilita notablemente. Justamente, el trabajo productivo, como vimos más arriba, constituye uno de los sistemas disciplinarios fundamentales para la expansión del canon oficial del cuerpo en la sociedad capitalista. La prolongación del período de exclusión del trabajo, propio de la segunda mitad del siglo, favorece pues, la actitud corporal rockera. En contraposición al trabajo, los cuerpos rockeros se forman "en la calle", según la expresión de Bustos Castro²¹⁶. Para esa formación en la calle hacen falta otras dos

²¹⁵ BUSTOS CASTRO, Paula. Op. Cit., Pág. 57.

²¹⁶ Ibid., pág. 57.

condiciones, que también se desarrollan a partir de los 60. En la medida en que la juventud emerge como actor social y la cultura de masas la descubre como mercado, se crea una brecha cultural entre padres e hijos. Al mismo tiempo, la permanencia de la estructura patriarcal en las familias tanto obreras como de la clase media, determina que el joven se quede sin "lugar". En la casa predomina la ley del padre. La calle, entonces, se convierte en espacio de libertad. El acceso a la identidad rockera implica, por lo tanto, un abandono simbólico (y muchas veces real) del hogar. Esta temática aparece una y otra vez en las canciones. Cito sólo tres ejemplos, de épocas diferentes:

Madre escúchame
quiero decirte algo que quizás
jamás comprenderás
quiero andar rodando y rodando
sin volver quién sabe hasta cuándo"

de "Madre escúchame", Los Gatos

Qué lástima que no nos conocimos, madre
qué lástima que somos diferentes (...)
sé que no creerás que no volveré
te sientes imprescindible, ya lo sé
pero hoy emprendo un largo viaje, madre (...)
por eso hoy me marcho de este lugar
por eso hoy
tu nena deja el hogar"

de "Blues para una madre", La Torre

Todos ya nos fuimos de aquí
todos ya nos fuimos de casa
para tocar rock & roll"

de "La rueda mágica", Fito Páez

Del mismo modo son abundantes las canciones que tematizan el vagabundeo y el "callejear" por la ciudad, las más de las veces en términos negativos. Liberado del trabajo y adaptado a la calle (de ahí el sentarse en cualquier parte, estar "tirado", hacer esquina, etc.) el conflicto del cuerpo callejero del rock se establece fundamentalmente con la escuela. El sistema disciplinario de la escuela secundaria impone todavía una postura "correcta", una adaptación a espacios cerrados, una jerarquía estricta en el uso de la palabra, una erradicación de toda referencia a la sexualidad, etc. En momentos en que estos sistemas disciplinarios se hicieron exageradamente rígidos, como en el caso de la dictadura militar, la actitud corporal rockera llegó a ser incompatible con la escuela y generó muchas formas de represión.

También, la militarización de los jóvenes en la "colimba", como se llamaba al servicio militar obligatorio, generó episodios de resistencia y represión. Hay canciones, como "El loco de la calesita" de Fito Páez, que hacen referencia a las estrategias de los jóvenes para escapar a la colimba:

Él se apresuró
y se arrancó de a uno los dientes
pero se salvó
por ser de clase 57.

La disciplina militar constituye justamente el extremo opuesto y aborrecido de la actitud corporal rockera, y por eso las formas de represión tuvieron mucho que ver con un disciplinamiento forzado del cuerpo: llevar preso a un rockero a la salida de un recital, hacerle pasar la noche en una celda y cortarle el pelo al rape era una forma de "ponerlo en su lugar".

Por último, otro elemento significativo en la actitud corporal rockera tiene que ver con el uso de drogas. A partir de las experiencias de los 60, se generalizan una serie de actitudes vinculadas fundamentalmente

al consumo de marihuana. Paso lento, ojos entrecerrados, uso de anteojos oscuros, hablar cansino y arrastrado, fácil hilaridad, etc. También se genera por la misma época todo un lenguaje codificado en imágenes vinculadas a esa experiencia, tales como el "viaje" o el "vuelo"²¹⁷. Esas actitudes corporales vinculadas al uso de drogas han sido sometidas a rigurosas observaciones y descriptas tanto desde el punto de vista policial, como desde el punto de vista terapéutico, en un caso con la intencionalidad de la detección y represión del delito, y en el otro con la intención de recuperación de lo que se considera un "enfermedad"²¹⁸.

Con el transcurso del tiempo, el tipo de drogas predominantes ha cambiado, a medida que cambiaban las características centrales del canon rockero del cuerpo, y su uso se ha diversificado según las diferentes "tribus", principalmente a partir de los 80. En la etapa de constitución del canon rockero del cuerpo tanto las actitudes corporales como el sentido cultural de las drogas tenía que ver principalmente con la experiencia estética, religiosa y psicodélica de la que hablaba en la segunda parte, a propósito de las imágenes del "vuelo". Este modo de uso, sin ninguna duda, proviene de la cultura hippie²¹⁹, y es justamente a causa de la insistencia en la "expansión de la conciencia", y del acceso a la mirada "otra" sobre la realidad, que la "cabeza", como lugar de un continuo trabajo ritual, ocupará un lugar preponderante en el canon rockero del cuerpo²²⁰. Esto, sin ninguna duda, tiene una relación directa con lo que decía más

²¹⁸ El problema del uso de drogas es muy complejo para tratarlo aquí. Desde el punto de vista de este trabajo sólo interesa como parte de la circulación del sentido en el marco de una subcultura.

²¹⁹ Sobre este tema ver: WILLIS, Paul: "The cultural meaning of drug use", en *Resistance through rituals*.

²¹⁷ Un análisis más minucioso de estas imágenes fue presentado en la segunda parte.

²²⁰ En ese sentido son paradigmáticas las palabras de Gonzalo Farrugia, de Cru-cis, en un recital: "Quiero ver un mar de cabezas bullendo y no un mar de cuerpos moviéndose".

arriba acerca de la desprolijidad y la apariencia “descuidada”. Si se observa con más atención, es justamente en ese punto donde el dualismo de la cultura occidental podría reingresar, bajo la forma de un predominio de la “mente”, nueva apariencia del “alma”, por sobre el cuerpo. Todas las metáforas de Spinetta acerca del “diamante” o la “joya interior”, parecerían confirmarlo. Sin embargo ese reingreso no deja de ser contradictorio, puesto que si la “expansión de la mente” se produce es solamente mediante el uso del cuerpo, ya sea en la experiencia de la droga, en las distintas formas de meditación o en la danza colectiva del recital. De todos modos, todos estos elementos ingresan al canon rockero del cuerpo y es justamente contra algunos de ellos que se van a establecer los conflictos dentro del campo, a partir de los 80. Ninguno de los estilos subculturales que emergen a partir de ese momento pueden entenderse si no es por oposición a alguno (o a todos) los elementos de la actitud corporal construida en esos primeros años.

b) Los ornamentos: La característica fundamental de la indumentaria rockera de la primera época es la informalidad, que se opone punto por punto a la formalidad del canon vigente. El uso de colores vivos y numerosos, se opone a la tonalidad gris predominante en el “traje”; remeras y camisolas se oponen a la camisa y la corbata; los teñidos y dibujos hechos a mano, a los estampados en serie; los colgantes, pulseras y adornos, también artesanales, a la bijouterie tradicional; la incorporación de telas, texturas y estampados de un difuso origen oriental (“hindúes”) en vestidos, faldas y camisas, y posteriormente abrigos y motivos de las culturas indígenas (pullóveres norteños, o el poncho que luce Ricardo Soulé, de Vox Dei, en la tapa de “Cuero caliente”), complementan el atuendo. Y, fundamentalmente, el uso generalizado de los “blue jeans”, o vaqueros, se convierte en símbolo básico de informalidad y rebeldía.

Otra característica de la indumentaria rockera es su tendencia a borrar las fronteras entre géneros e incluso entre clases sociales. Los vaqueros, camisolas, chalecos y colgantes, son prendas “unisex”, que rom-

pen por lo tanto, las barreras tradicionales entre los géneros, sostenidas, entre otras cosas, por la ropa. En las revistas y películas de la época circula una buena cantidad de escenas cómicas basadas en la confusión de una mujer con un hombre. De ahí la sanción a la que hacía referencia Lemaud, en el pasaje citado. Pero tan importante como eso me parece señalar que en esta primera época, la ropa tiende a borrar la identidad de clase en beneficio de la identificación del grupo subcultural²²¹.

Ser rockero era, en esa primera etapa un elemento unificador, si bien es cierto que las diferencias de clase siempre existieron, como lo ha señalado Pablo Vila²²². Esta diferencia se podía notar en la competencia lingüística puesta en juego en la composición de las letras, que, por ejemplo, son abismales entre Spinetta, Miguel Cantilo o Charly García, por un lado, y Pappo o Ricardo Soulé por otro. También en la música se puede interpretar desde este punto de vista aquel primer enfrentamiento entre “acústicos” y “eléctricos”, por ejemplo. Sin embargo, en ese primer momento, esas diferencias tendían a desvanecerse en la identidad común de rockeros, en la necesidad de distinguirse de los campos adyacentes. La necesidad de distinguirse, como señalé en la primera parte, a propósito de la estética de los pioneros, apuntaba tanto a criterios generacionales (el rock es “música joven”), como ideológicos (el rock es música “verdaderamente joven”).

¿Pero cómo se establece a nivel del canon corporal esa frontera de lo “verdaderamente joven”? Para responder esta pregunta es necesario tener en cuenta que desde principios de los 60, y a nivel mundial, se inicia un proceso de “juvenilización” de la cultura occidental, ligado fundamentalmente a cambios en el sistema productivo y al avance de la cultura de masas. En palabras de Squicciarino:

²²¹ En el caso de las subculturas inglesas de la posguerra, las distinciones de clase siempre fueron más fuertes, como se hace evidente en las diferencias entre “Mods” y “Teddy boys”, por ej. Sobre este tema ver los trabajos de Dick Hebdige y de Stuart Hall.

²²² VILA, Pablo. Op. Cit.

Dado que se ha prolongado el período de exclusión del trabajo activo en los jóvenes, que antiguamente comenzaban a trabajar a los diez años, se acentúa la contraposición cultural entre éstos y la generación adulta, que se manifiesta con una ruptura en el plano de la moda, del vestido, de la forma de vida y también en el de la política (...) La producción industrial, siguiendo el modelo americano de la "democratización" en la forma de vestir e insistiendo a través de los medios de masa en los valores típicamente juveniles de la innovación y de la expresividad, ha podido extender de esta forma la necesidad de consumo en el sector de la indumentaria a generaciones que ya no son tan jóvenes...²²³

La difusión progresiva de lo juvenil como valor, es lo que obliga al rock a realizar esfuerzos para trazar la frontera de la que vengo hablando²²⁴. Esos esfuerzos, a nivel de las marcas corporales se concentran, fundamentalmente en tres aspectos. En primer lugar hay toda una serie de marcas corporales que connotan "naturalidad". El cuerpo rockero también se ubica como un significante más en la isotopía de lo natural, como uno de los valores opuestos al mundo de antivalores que hay que abandonar²²⁵. De más está decir, que, por paradójico que parezca, lo "natural" no es otra cosa que un valor cultural, que funciona en un juego de oposiciones con lo "maquinal", la "robotización", lo "rutinario", lo "impues-

²²³ SQUICCIARINO, Nicola. Op.Cit. Pág. 175.

²²⁴ Esa frontera es, sin embargo, sumamente sinuosa, en la medida en que el propio rock, ligado a la moda y a la publicidad de toda clase de productos, es uno de los factores clave en esa juvenilización de la cultura. Ver Gomes Corrêa, Op. Cit. Págs 28 a 31.

²²⁵ Remito aquí al análisis sobre "La balsa", expuesto en el primer capítulo.

to", etc. Lo "natural" es una de las formas del rechazo al mundo de valores presentado como "el sistema". En cuanto a las marcas corporales de la "naturalidad", se podría tomar como guía una de las canciones más conocidas de Pappo's Blues: "Sucio y desprolijo":

Yo que soy un hombre desprolijo
no tengo conflictos con mi ser
porque en la apariencia no me fijo
piensan que así no puedo ser.

La "desprolijidad" característica del atuendo rockero, es una manera de poner en escena el desinterés por las "apariencias", es decir, de interpelar la "hipocresía", que se percibe como central en el mundo adulto, pero también en la juventud que no es "verdaderamente joven". De ahí que en los primeros años del rock una de las maneras de distinguir los grupos de rock de los de la música "comercial" consistía en que las bandas rockeras no se vestían especialmente para actuar. Lo hacían con la misma ropa que usaban permanentemente y que, por supuesto, los identificaba con sus seguidores. Este supuesto desinterés por la apariencia es, obviamente, engañoso, porque se ponía tanto esmero en cuidar la desprolijidad como los demás ponían en la búsqueda del efecto contrario. Sin embargo ese "descuido" funciona como principio de distinción, por ejemplo, entre el pelo largo de los 60 y 70 y el retorno de las melenas que se produce a mediados de los 90. La distancia que hay entre uno y otro pasa, justamente, por los cuidados y las horas de peluquería. Las largas barbas, la ausencia o la disminución del maquillaje en las mujeres, los vestidos amplios y la liberalización de los contactos sexuales pueden leerse desde el mismo punto de vista, como así también la difusión de formas alternativas de medicina, alimentación, y espiritualidad.

En segundo lugar, y en relación con la línea de la naturalidad, hay un cultivo ampliamente desarrollado de la "originalidad". Esto es,

entre las reglas generales del estilo subcultural²²⁶, hay una que impone la búsqueda de un estilo personal. De modo que, dentro de las características generales, hay un gran espacio para la creatividad personal. De ahí el auge de la ropa elaborada en forma artesanal, muchas veces por sus propios usuarios, la apropiación de prendas provenientes de otro estilo (como los sombreros, por ejemplo), que una vez adaptados al nuevo contexto cambian de sentido, y la proliferación de técnicas semiartísticas para la producción de elementos ornamentales (batik, serigrafías, pintura sobre tela, etc.). En tercer lugar, la búsqueda de la naturalidad y de la originalidad pueden leerse también como formas de resistencia al consumo. La ropa hecha a mano, la bijouterie artesanal, se oponen a la ropa hecha en serie, al culto de la "marca" y a la uniformidad que impone la moda. Está claro, sin embargo, que esta resistencia al consumo, en un campo de producción cultural nacido en el interior de la cultura de masas, resulta paradójal, puesto que, en la medida en que va creciendo, va generando un mercado alternativo. De hecho, la producción y el consumo de prendas artesanales va generando formas de trabajo que permiten a muchos rockeros encontrar una fuente de ingresos por fuera de la economía formal. Los recitales, y en particular los grandes festivales, se convierten en una feria con una abundante oferta de estos productos, como se puede observar con claridad en diferentes filmaciones de festivales, como es el caso de la película *Rock hasta que se ponga el sol*.

Del mismo modo, las empresas, particularmente las discográficas, empezando por Mandioca, encuentran en esa necesidad de diferenciación la posibilidad de comercialización de una serie de productos (pósters, remeras, etc.) que obedecen a las características de consumo de este sector. Poco a poco, algunos "toques" del estilo rockero van siendo incorporados por otros grupos sociales, como se puede ver en las películas de la época, como la saga de *El profesor Hippie*, *El profesor patagónico* y

²²⁶ Recuerdo que la noción de "estilo" la utilizo aquí en el sentido de Dick Hebdige.

El profesor tira bombas, protagonizada por Luis Sandrini²²⁷. Estas paradojas son constitutivas del campo del rock, en la medida en que éste se desarrolla, desde el principio, en el interior de la cultura de masas. A este hecho se debe la forma específica que reviste la lucha por la legitimidad cultural en el mundo rockero. La ideología "antisistema", representada por el recorrido de abandono del mundo de antivalores, que se expresa en el canon corporal que venimos analizando se transformó, con el tiempo, en el principio "ético" a partir del cual se disputa por las posiciones en el campo. Las bandas "underground" suelen construir su crítica a los músicos consagrados a partir de la acusación de "comercial", como se puede ver por ejemplo en el tema "Vamos las bandas", de Los Redonditos de Ricota. Sin embargo esto no impide que alrededor de esa banda se mueva un gigantesco mercado informal en el que se comercializan toda clase de objetos (pósters, remeras, grabaciones piratas, etc.) Buena parte de la revolución "punk" se orienta a la crítica de las "superestrellas"; y a partir de esa crítica, muchas bandas "punk" alcanzaron el estrellato²²⁸. Incluso la reivindicación de lo comercial, el "marketing" y el mundo de la publicidad realizada por las bandas "pop", como Soda Stereo, pueden leerse como toma de posición de ruptura. De modo que ya sea de forma positiva o negativa, el análisis siempre conduce al momento de constitución del canon corporal (y estético e ideológico) del rock.

c) El baile: Más que ningún otro elemento corporal, el baile ha sido objeto de duras disputas en el campo del rock argentino. Esto, en principio, pa-

²²⁷ Algo similar ocurrió entre principios y mediados de la década del 80 con los elementos revulsivos del estilo punk. Después del rechazo generalizado a principios de la década, hacia el 85 todo el mundo (y no sólo los rockeros) tenía algún toque punk en su atuendo: el corte o la tintura del pelo, los agujeros en los jeans, aros en la nariz o alguna exageración en el maquillaje.

²²⁸ Sobre este tema, ver el trabajo citado de Fermín Rodríguez: "Rock y política en los 80".

recería contradictorio con lo que afirmé en el capítulo anterior, según lo cual no se puede entender el rock sino como música para bailar. Sin embargo, no se trata sólo de bailar o no, sino que importa también el cómo bailar. Y además, el baile y sus modos debe entenderse dentro del conjunto de relaciones sociales que condicionan al campo del rock en cada momento específico. En el momento de emergencia en la Argentina, la relación del rock con el baile es compleja y contradictoria a causa de la doble frontera que debía establecer, por un lado con la música popular de los adultos, y por el otro con la música masiva para consumo juvenil. En términos generales, "la juventud" se identificaba con un nuevo modo de bailar (que, sin dudas, a nivel internacional viene del rock y el pop): ya no se lo hacía en la forma de parejas enlazadas (cosa que había predominado, por lo menos, desde la introducción del vals), sino que cada individuo bailaba "suelto", sin seguir una norma fija, en forma de espasmos determinados rítmicamente por el "beat" de la batería. Esto, que era común a "toda" la música "joven", puede apreciarse con claridad en la abundante producción cinematográfica destinada a la promoción de "ídolos" juveniles como Palito Ortega, Leo Dan, o Donald²²⁹, como así también en los programas televisivos, centrados en el baile y la música juvenil, tales como *Alta Tensión* o *Música en Libertad*. En todos estos productos hay rasgos comunes. Uno de ellos es el de disolver todas las cuestiones ideológicas, centrales en el universo rockero, en un conflicto generacional bastante edulcorado, que gira alrededor del modo de vestirse o de bailar. La "juventud" como perfil de consumidor se ubica en el "lugar" del baile y la diversión frívola. Esa imagen "frívola" de la juventud será justamente el elemento de diferenciación a partir del cual se trazará la frontera. El rock no es una música meramenteailable sino música para escuchar. De ahí las permanentes rupturas rítmicas, los cambios de clima y la importancia

²²⁹ El mismo Lito Nebbia tuvo un rol protagónico en la película *El extraño de pelo largo*.

estructural de las letras, que en la época pionera se imponen como marcas características de la estética rockera²³⁰. La actitud propiamente rockera es más de escucha que de baile. Si uno observa las filmaciones de los recitales de fines de los 60 y los 70, es fácil notar que el público permanece sentado y que sigue con atención las letras de las canciones. Incluso los músicos sobre el escenario tiene una actitud más bien estática, con algunas excepciones, por lo general los cultores del rock pesado, como *La pesada del rock & roll*. Esta característica del público sentado todavía se observa en conciertos de principios de los 80, como el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, durante la guerra de las Malvinas. Sin embargo ya por entonces las cosas habían empezado a cambiar. Pero antes de ir a ese cambio, es necesario profundizar un poco más acerca del baile en la etapa fundacional.

La necesidad de diferenciarse de la "frivolidad" del baile juvenil no debe crear una imagen distorsionada del baile en la cultura rockera. Al recital se iba a "escuchar", pero eso no quiere decir que no se bailara, porque el "lugar" de recepción de la música rock, como dije antes, involucra a todo el cuerpo. En esa medida, el cuerpo, principalmente en el recital, con un altísimo volumen y una concurrencia masiva, "responde" en forma de baile al estímulo musical. Pero en la época fundacional, y hasta principios de los 80, el baile rockero siempre forma parte de otra cosa que lo trasciende. Aún sentados, los cuerpos se bambolean de un lado a otro con los brazos en alto, por momentos los ojos se cierran para "sentir" mejor la música, las voces entonan la canción; en algunos momentos, en las canciones más rítmicas, el baile se hace abierto; donde hay sillas se salta sobre ellas, y los cuerpos se agitan convulsivamente, en un movimiento que, por otro lado, es colectivo. Pero los rockeros no están en el recital "para" bailar. Bailan porque están "poseídos", "copados" por la música.

²³⁰ No debe olvidarse, por otra parte, que en la emergencia del rock argentino tiene gran importancia la influencia de Los Beatles, que están en plena etapa de experimentación a partir de "Revólver".

En el lenguaje rockero, se produce una liberación de “energía” que trasciende lo individual, y que implica una identificación con los ideales y valores de los cuales el recital es una puesta en escena. Esa energía, claramente colectiva, también tiene su traducción como experiencia individual. En ese sentido, las letras siempre apelaron a la conciencia y al desarrollo personal, en un juego complejo entre el “yo” el “tu” y el “nosotros”. En las letras de las canciones de esa época, se habla tanto de los ideales colectivos (“La gran sociedad” de Alma y vida, el “Blues del éxodo” de Pedro y Pablo), como de las búsquedas personales (“Ahora es el preciso instante” de Vox Dei, “Alma de diamante”, de Jade). Lo que hace posible tanto la experiencia personal como el desarrollo de los ideales colectivos es la música, que arraiga en el cuerpo²³¹.

Sin embargo, el baile casi no se trata como tema, a diferencia de lo que ocurría en las primeras versiones de rock traducido (por ejemplo “Popotitos”), y seguiría ocurriendo en las canciones “comerciales”. Por el contrario, en el rock de la época de la dictadura, el baile, y todo lo que lo rodeaba como cultura de la “disco”, llegó a ser tematizado como elemento negativo. John Travolta, y su personaje de la película *Fiebre de sábado por la noche*, se convirtieron en el símbolo cultural de lo que había que combatir. A la disco se oponía el recital; a la música para bailar, música para escuchar; a la torpeza musical, virtuosismo instrumental; a las letras frívolas, un mensaje para pensar. Este sistema de valores, sumado a la influencia del jazz - rock²³², definen el panorama a fines de la

²³¹ Insisto en que en el momento inicial del rock argentino, la “cabeza” ocupa un lugar privilegiado, como parte de la herencia hippie (según Paul Willis, a los hippies también se los llamaba “heads” -cabezas-). Pero eso no debe entenderse como una concepción meramente espiritual, ni mucho menos, puramente racional. Luis Racionero, en *Filosofías del underground*, ha mostrado que todas las fuentes de las que se nutre el underground de los '60, piensan en el conocimiento (aquello de la “expansión de la conciencia”) como una “experiencia” del mundo en la que el cuerpo tiene un lugar central.

²³² Es notable la cantidad de páginas y las coberturas que el *Expreso Imaginario* dedica en esa época a los festivales de jazz.

dictadura. La reacción de las bandas “modernas”, fundamentalmente Virus, Soda Stereo, Los Abuelos de la Nada y Los Twist, hace de la reivindicación del baile uno de los ejes de su enfrentamiento con los rockeros consagrados. Como quedó planteado en la primera parte, el baile y la diversión son recuperados por el rock, con lo que cambia la puesta en escena del cuerpo, el lugar del erotismo y la concepción misma del recital. Sin embargo, aunque el modelo utópico es dejado de lado, el baile rockero seguirá teniendo las características de un ritual colectivo.

Ritual y sentido

La noción de ritual aplicada a los estudios culturales tiene ya una tradición relativamente larga, aunque su uso implica una cierta ambigüedad. En principio, el término refiere al ordenamiento pautado y obligatorio de las ceremonias de tipo religioso. Sin embargo, a partir de esa matriz, las diferentes disciplinas de los estudios sociales han desarrollado la noción con diferentes matices. Así pues, para la psicología el concepto de ritual designa una serie de actos repetitivos y compulsivos, casi siempre de carácter inconsciente; para la lingüística (especialmente para la pragmática) indica una serie de comportamientos pautados y obligatorios en los intercambios lingüísticos, que operan como una suerte de "contrato" entre los participantes; para la antropología, los rituales son conductas sociales pautadas que regulan toda clase de intercambios en una sociedad determinada.

En la perspectiva de este trabajo interesan particularmente dos perspectivas que otorgan especial importancia a los rituales para el estudio de los fenómenos sociales, en especial por el rol que juegan en la producción del sentido. Me refiero, en primer término, a los estudios sobre la interacción social, tal como los desarrolla Erving Goffman²³³. El interaccionismo toma el concepto de ritual de la etología, por la precisión con la que esta disciplina ha llegado a describir las conductas "sociales" de distintas clases de animales. En ese nivel, el concepto de ritual designa "conductas que han perdido su función operativa original, para tomar un significado puramente simbólico"²³⁴. Esas conductas, casi siempre vincu-

²³³ GOFFMAN, Erving: *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Alianza Editorial, España, 1971.

²³⁴ MARC, Edmond y PICARD, Dominique. *Op.Cit.*, pág. 105.

ladas a manifestaciones agresivas o seductoras, se organizan en secuencias obligatorias y repetitivas. De tal modo, el ritual aparece como una forma de comunicación animal con diferentes funciones, como disminuir la agresividad y consolidar el grupo. En el caso de los rituales sociales humanos las cosas son, obviamente más complejas, pero se puede establecer un paralelismo en la medida en que también se trata de series rígidas y obligatorias de conductas que regulan las interacciones entre diferentes sujetos en una sociedad dada. Estas conductas ritualizadas llegan a constituir un complejo sistema de regulaciones, un ordenamiento de la vida social, que en sí mismo tiene sentido para los actores involucrados, puesto que cada acto funciona como un signo rigurosamente codificado.

Dice Goffman:

Las relaciones que todo grupo de actores tiene normalmente entre sí y con clases específicas de objetos parecen estar universalmente sometidas a normas de tipo restrictivo y permisivo. Cuando unas personas mantienen relaciones reguladas con otras pasan a emplear rutinas o prácticas sociales, esto es, adaptaciones estructuradas a las normas - de las cuales forman parte las conformidades, las elusiones, las desviaciones secretas, las infracciones excusables, las violaciones flagrantes, etc. - . Estas pautas (cuyos motivos y cuyo funcionamiento son diversos) de comportamiento, estas rutinas conexas a las normas, constituyen sumadas lo que cabría calificar de "orden social"²³⁵.

²³⁵ Goffman, *Op. Cit.*, Pág. 16.

Las conductas aludidas, siempre cargadas de sentido según las diferentes situaciones y funciones, involucran diferentes sistemas semiológicos en forma simultánea: gestos, palabras, actitudes corporales, la utilización de cierto tipo de vestuario, etc.²³⁶ De tal manera, puede establecerse todo un sistema de rituales sociales que se articulan de un modo específico, y más o menos codificado, en los recitales, y que implican no sólo reglas para el contacto interpersonal, sino también una regulación de las relaciones entre grupos, de los modos de apropiación del espacio público, y, por lo tanto, también con los grupos que resultan exteriores a esta suerte de ceremonia.

La segunda perspectiva tiene que ver con los estudios sobre las características de los rituales específicamente religiosos, que constituyen toda una tradición en la etnología y la historia de las religiones. Desde esta perspectiva, los rituales colectivos se consideran como un aspecto esencial de la vida religiosa de las diferentes comunidades. Más aún, es solamente en los ritos colectivos donde lo religioso se manifiesta en toda su plenitud, puesto que en ellos se recrean permanentemente los lazos que unen a un individuo con su comunidad, y a ésta con el mundo. Este fenómeno, que ha sido profusamente estudiado en relación con las sociedades llamadas "primitivas", pervive en las complejas sociedades contemporáneas de muchas maneras diferentes. En su forma más evidente, la pertenencia a una confesión determinada, implica la obligatoriedad de participación en cierto número de ritos que, entre otras cosas, señalan la

²³⁶ Al respecto es muy ilustrativa la anécdota que cuenta Hermann Lang en relación al tipo de traje que las invitaciones recomendaban llevar a las diferentes ceremonias de celebración de los seiscientos años de la Universidad de Heidelberg. Lang, Op. Cit. Pág. 93.

identidad y la pertenencia²³⁷. Pero la religiosidad ritual también pervive en formas menos evidentes: en fiestas y celebraciones cuyos orígenes religiosos se han perdido, pero que conservan sus formas ritualizadas²³⁸, en la tendencia a otorgar un carácter diferenciado a ciertos lugares (incluso dentro de la propia casa) y personas, o en la reaparición, bajo formas nuevas de antiguos temas mitológicos²³⁹. Si bien estos fenómenos no pueden caracterizarse estrictamente como hechos religiosos, puesto que no implican una división estricta entre un ámbito sagrado y uno profano²⁴⁰, también es cierto que conservan muchas otras características de los ritos religiosos: un corte en la marcha normal del tiempo, una separación de ciertos espacios o al menos su resignificación en relación con la vida cotidiana, y fundamentalmente, la celebración de la pertenencia a una comu-

²³⁷ Así, por ejemplo, para el catolicismo la participación en la Misa es obligatoria, puesto que es sólo en la celebración de la Liturgia donde el individuo se hace parte de la comunidad: "En efecto, la iglesia cristiana no es, ante todo, un espacio para las devociones particulares de cada uno, sino un espacio para la celebración litúrgica de la comunidad, donde los individuos están llamados a formar la Iglesia".) WINTERSWYL, Ludwig A.: *Liturgia para seglares*. Colección "Cristianismo y hombre actual" (nº 28). Dir. José Muñoz Sendino. Edic. Guadarrama, Madrid, 1963. Pág. 166.

²³⁸ Desde el Carnaval, en sus diferentes manifestaciones, pasando por las diferentes formas de banquetes comunitarios, fiestas de la primavera o del año nuevo, hasta ciertas formas de los ritos de iniciación, como los que se suelen practicar en instituciones como las escuelas o las fuerzas armadas.

²³⁹ Sobre estos aspectos, ver ELIADE, Mircea: *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México; 1997.

²⁴⁰ El criterio según el cual la separación de lo sagrado y lo profano es parte esencial del fenómeno religioso está ampliamente aceptado. Ver, por ej. DURKHEIM, Emilio: *Formas elementales de la vida religiosa*. Edit. Schapire, Bs. As., 1968; ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Edit. Guadarrama, Madrid, 1978; MALINOWSKY, Bronislaw: *Magia, ciencia y religión*. Edit. Ariel, Barcelona, 1974; etc.

nidad, la integración del "yo" a un "nosotros", que se define por oposición a un "otro" que no toma parte en el ritual²⁴¹.

Los recitales de rock, al menos en uno de sus aspectos, constituyen toda una liturgia que permite estudiarlos como parte de estos fenómenos cuasi religiosos. En ellos se ponen en escena un conjunto de aspectos rituales que, por otro lado, se corresponden bastante bien con los elementos de carácter religioso (profundamente sincréticos, por otra parte, según señalé en capítulos anteriores), que forman parte del universo simbólico rockero. En las próximas páginas me propongo abordar el estudio del recital desde estas dos perspectivas.

El recital como interacción: El recital es, ante todo, una fiesta, una celebración multitudinaria que, como toda reunión de este tipo, implica una serie de cambios en las regulaciones sociales de la vida cotidiana. Las diversas reglas de interacción se ven allí modificadas, en la medida en que conductas que en otras situaciones están estrictamente prohibidas, se permiten (e incluso resultan obligatorias) en la situación del recital²⁴². Pero además, el recital es la única situación en la cual el colectivo (la "comunidad") de la que forma parte el rockero, se reúne en un espacio que, momentáneamente, se convierte en "territorio" propio²⁴³. Se trata de

²⁴¹ Siendo tan importantes para la construcción de la identidad, las distintas formas de creencia que subyacen a estos ritos forman parte del *magma* de significaciones imaginarias que definen la misma existencia, en este caso de un determinado grupo social. Ver CASTORIADIS, Op. Cit.

²⁴² En los estudios antropológicos se ha señalado con asiduidad este aspecto de la fiesta. En el estudio de Bajtin sobre la cultura popular, y en referencia particular al carnaval, se puede observar el carácter revulsivo de la fiesta, en la medida en que, momentáneamente las jerarquías quedan abolidas, al igual que ciertas regulaciones, como por ejemplo las de carácter sexual. De todos modos no se pueden exagerar las analogías: el recital de rock nunca escapa del todo a la lógica comercial de la cultura de masas. Muchas veces la fiesta del recital obedece a las necesidades empresarias del lanzamiento de un disco, por ejemplo.

²⁴³ Sobre esta cuestión, ver los trabajos, ya citados de Pablo Vila y Paula Bustos Castro, entre otros.

una verdadera apropiación del espacio público, que genera una sobreexposición al contacto con los pares; allí los diversos sistemas semióticos que marcan el cuerpo rockero cobran todo su sentido: la ropa, los peinados, el maquillaje, las actitudes corporales, el baile, etc., son puestos en juego como formas de presentación de sí, pero también como signos de pertenencia a la comunidad²⁴⁴. Al mismo tiempo, la interacción entre las personas que integran el público está atravesada por la interacción con los músicos, y por la presencia sobredimensionada de la música misma, que es, en definitiva, lo que da sentido a la reunión. Justamente, en la presencia de la música, como propuesta estética, se completa el despliegue del universo simbólico rockero que convierte al recinto del recital, al menos por un rato, en "territorio propio". En ese sentido, se pueden pensar las interacciones sociales que se dan en dicho ámbito, al menos en tres dimensiones distintas: interacciones de los individuos que conforman el público entre sí; interacciones del público (en tanto colectivo) con los músicos; interacciones de los rockeros con los "otros", exteriores a la celebración.

En cuanto al primer aspecto, la participación en el recital implica, antes que nada, un cambio en las condiciones de mutua accesibilidad²⁴⁵. El sólo hecho de estar allí, y vestido de esa manera, con ese peina-

²⁴⁴ El concepto mismo de interacción social se define en función de la reciprocidad de la percepción mutua en situaciones determinadas: "Por lo mismo, el hecho de que el sujeto percibido se sienta percibido, puede llevarle a modificar su apariencia, sus actitudes, sus palabras, sus conductas, es decir, los indicadores que sirven de base a los juicios del que percibe, lo que transforma su percepción; se está entonces en presencia de una interacción social". MARC, Edmond, y PICARD, Dominique, Op. Cit. Pág. 14. El recital es un tipo determinado de situación en que la percepción mutua se produce bajo condiciones especiales.

²⁴⁵ Determinar las condiciones de acceso mutuo entre las personas es, justamente, la función de diversos tipos de rituales, particularmente los intercambios de reconocimiento y apoyo, que determinan las formas del "contacto social". El sistema de reglas es sumamente complejo y depende de múltiples factores como la edad, el status social, el género, la etnia, los roles diversos y los tipos de situación. Ver GOFFMAN, Erving; Op. Cit., especialmente el estudio dedicado a los intercambios de apoyo.

do y esos tatuajes, es una señal que acorta distancias, y justifica entablar una conversación con desconocidos o contactos corporales que en otras circunstancias serían indecorosos. Sin embargo las cosas no son tan sencillas. Por un lado porque la ida a un recital suele empezar con la conformación de pequeños grupos que después, en el concierto mismo, al menos en algunos momentos clave, siguen operando como grupos, y en esa medida, marcan distancias con los demás. Así, por ejemplo, en las largas colas de la entrada, estos pequeños grupos se organizan para marcar, y defender si es necesario, el territorio que garantiza el turno para entrar; incluso dentro del recital, se reservan y defienden pequeños territorios, como butacas, en caso de que las haya, o porciones de una tribuna, que son señaladas de diferentes maneras y defendidas grupalmente. Del mismo modo, el formar parte de un pequeño grupo limita las posibilidades de acceso para individuos que están solos o formando parte de otro grupo. Cada individuo, dentro del recital, se encuentra incluido en un complejo sistema de rituales que van definiendo varias situaciones y roles simultáneamente: el lugar que se ocupa dentro del pequeño grupo, las reservas espaciales y de todo tipo que el grupo reivindica para sí y obviamente, las actitudes manifiestas o implícitas hacia los otros grupos que, según los casos, puede ser de cercanía o de distancia. Para completar la complejidad del juego, hay que tener en cuenta que en los grandes festivales, por ejemplo, esos pequeños grupos se integran en colectivos mayores que manifiestan distintas identidades²⁴⁶. Esas identidades implican una puesta en escena, fundamentalmente corporal, lo que permite fácilmente distinguirse de los demás, pero a la vez establece reglas de juego ritualizadas en las relaciones entre esos grupos diferentes. Los intercambios entre grupos (cánticos, gestos, insultos o dones - desde una caja de vino o un

²⁴⁶ Sobre el tema de la "tribus", ver MARGULIS, Mario: *La cultura de la noche*.

"porro", hasta el dato sobre una fisura en la organización que permite "colarse"-) suelen ser formas ritualizadas de activar o desactivar la agresión, negociar la utilización del territorio o, a veces, unir fuerzas para enfrentar un enemigo común, habitualmente, la policía. En estas relaciones entre grupos diferentes cobran mucha importancia las marcas corporales de identidad: la ropa, el peinado, los ornamentos corporales, pero también el género, la edad y las marcas de clase social, configuran todo un código que le permite a cada individuo saber a quién se puede acercar y a quién no, y qué tipo de gestos rituales deben acompañar tal acercamiento²⁴⁷.

Las marcas de identidad que se ponen en juego tiene un fuerte carácter simbólico, puesto que constituyen también la puesta en escena de un "modo de ser", de una ideología y hasta de una ética. Una remera negra con una foto de Luca Prodan, a mediados de los 80, indicaba mucho más que un cierto "gusto" en el vestir. Entre otras cosas, mostraba un enfrentamiento implícito con las significaciones imaginarias que habían hegemonizado el rock de la dictadura, y que todavía se expresaban en los cabellos largos, los morrales verdes, las camisas "Ombú" y los pullóveres peruanos. Esta clase de enfrentamientos aparecen incluso en

²⁴⁷ Los estudios sobre la interacción han puesto de manifiesto una gran cantidad de rituales de este tipo que, en caso de no realizarse, pueden ser leídos como agresión. Así, por ej., Goffman menciona el caso de los jóvenes de origen latino que en determinadas situaciones leen como una agresión que no les "bajen la vista". En el caso del rock argentino, hay todo un conjunto de apelativos que se dirigen al otro como ritual de acercamiento, y que implican la pertenencia, más allá de las diferencias aparentes, a un colectivo común: "loco" y "hermano" fueron característicos hasta los '80. Compartir la bebida, los cigarrillos o cualquier elemento que tenga que ver con el bienestar en situaciones de espera (mate, mantas, sillas, etc.) forma parte del mismo conjunto de actitudes. Del mismo modo, en el recital hay gestos ritualizados de agresión: por ejemplo, el de silbar, gritar o incluso agredir a los músicos emblemáticos de un grupo opuesto. En la historia del rock argentino ha habido enfrentamientos famosos, que fueron marcando los diferentes períodos: acústicos y eléctricos, heavis y modernos, ricotereros y seguidores de Soda Stereo, modernos y psicobolches.

las declaraciones y canciones: desde Pappo diciendo al Expreso imaginario que los conciertos de Spinetta eran "dormitales", a fines de los 70; hasta el propio Luca Prodan hablando eternamente mal del rock argentino, cantando en inglés en la época de Malvinas²⁴⁹ o describiendo irónicamente a los habitantes de la noche, como en "La rubia tarada".

Todo el juego de la mirada y la exposición, la ritualización del cuerpo, que marca zonas que se exhiben o se ocultan, que se remarcan o se esconden para seducir, para diferenciarse o para poner distancias, debe leerse en ese marco de complejas relaciones entre individuos y grupos, pero siempre teniendo en cuenta que el recital es una ceremonia que supone una situación excepcional, que aumenta las posibilidades de acceso entre las personas. Esta excepcionalidad tiene a su vez momentos culminantes: el canto colectivo de las canciones que funcionan como himnos, la disolución en la totalidad cuando, con las luces apagadas, se prenden encendedores en señal de aprobación y, fundamentalmente, el baile colectivo, que incluye formas muy especiales como el "pogo", en el que no sólo se admite, sino que se exige el contacto con los cuerpos de los demás. En esos momentos las distancias entre grupos y las distancias interpersonales tienden a desaparecer.

Esos momentos cruciales, en los que la individualidad parece disolverse en el colectivo, son, justamente, aquellos en los que el centro de la interacción se sitúa entre el público y los músicos. Cuando los músicos entran en escena, tienden a reforzarse los fenómenos de identificación, agudizándose el sentimiento comunitario. Todo el mecanismo de intercambio es una ceremonia que tiende a lograr ese efecto²⁴⁹. Las canciones son recibidas como un "don", que a su vez exige una respuesta por parte del público que se expresa en el canto, el baile, los aplausos, gritos,

²⁴⁸ Ver POLIMENI, Carlos: Op. Cit.

²⁴⁹ Volveré sobre este tema al analizar el problema desde el punto de vista religioso.

silbidos, etc.²⁵⁰ Todo el mecanismo de la puesta en escena tiende a lograr esa identificación: las luces del recinto se apagan y se encienden las del escenario, todas las miradas tienden a un punto común, que a su vez es agigantado por pantallas²⁵¹. La música invade el recinto con un altísimo volumen que amplifica las voces de los músicos; el escenario se eleva por sobre el público, que eleva, a su vez, la mirada. Tanto desde el análisis de la mirada, como desde el análisis de la voz, tiende a construirse un diálogo entre esos dos polos. Desde el escenario no se ven individualidades, ni se escuchan voces personales. Se ve un movimiento colectivo y las voces se escuchan como un coro multitudinario. En determinados momentos, los músicos callan, y dejan que se escuche la voz del público, que "responde"²⁵². El intercambio se completa con ciertos gestos y movimientos escénicos: el cantante toma el micrófono y lo orienta hacia el público para que registre sus voces, o bien se acerca al borde del escenario para tocar las manos de los que se encuentran en las primeras filas, y se aglomeran para favorecer el contacto. En algunos casos se produce, incluso, un intercambio de objetos entre los músicos y el público (prendas de vestir, muñecos, etc.); en el caso de las bandas punk de fines de los 70, el intercambio solía ser de escupitajos y hasta de golpes; en los últimos años, este ritual ha tomado una nueva forma: el músico se "ofrece" a sí mismo arro-

²⁵⁰ Sobre los esquemas de intercambio de dones, ver MAUSS, Marcel: *Sociologie et anthropologie*; Presses Universitaires de France; París, 1950. También es interesante la apropiación que hacen del concepto tanto la semiótica como la pragmática.

²⁵¹ En la canción "Arde Buenos Aires" del disco "Antipartheid" de Los Fabulosos Cadillacs, hay una descripción notable de este aspecto del recital: "Todo el mundo baila / en estado de shock / las luces agigantan a la banda de rock"

²⁵² Dos ejemplos: en el disco "Adiós Sui Generis", los músicos entablan un diálogo con el público, y terminan improvisando sobre una base rítmica hecha por medio de aplausos. El evento quedó registrado en el disco en vivo como "Zapando con la gente". En "Rockas vivas" de Zas, el público corea la canción "Tirá para arriba" en forma completa mientras los músicos guardan silencio, y la voz de Miguel Mateos dice "impresionante, loco".

jándose sobre el público, gesto típico de Juanse, por ejemplo, en la primera época de Los Ratonos Paranoicos.

Otro momento fuertemente ritualizado de la relación entre músicos y público es el final del concierto. Al anunciarse el final el público reacciona con una serie de gestos para solicitar la continuidad: gritos, silbidos, pero más organizadamente, cánticos²⁵³. Cuando regresan, son recibidos por una ovación que culmina cuando la banda toca los primeros acordes de alguno de sus temas más conocidos que se deja específicamente para el final, y es masivamente coreado por los asistentes. Es muy común que en ese momento de los "bises" se produzca la escena de los encendedores, como un gesto visual y colectivo de reconocimiento a la banda²⁵⁴. ¿Qué sentido tienen estos intercambios entre la banda y el público? ¿Cuál es su función en el marco global del recital? Según mi punto de vista, estos intercambios constituyen el núcleo básico del recital en la medida en que tanto el público como los músicos juegan allí su "pertenencia" y su "identidad", aunque desde posiciones muy diferentes. En efecto:

La regla del intercambio desemboca en un principio de *reciprocidad* que implica entre los interactuantes un intercambio equivalente de expresiones de consideraciones y servicios. Este principio se traduce, sin embargo, según unas modalidades diferentes: según se tenga una relación igualitaria (entre

²⁵³ Estos intercambios se suelen registrar en los discos en vivo: "Almendra en obras", disco en el que se registraron los conciertos del regreso de Almendra en diciembre del 79, termina con una larga escena en la que el público reclama el regreso de los músicos vivando a cada uno en particular y a la banda en su conjunto. La escena empieza con el clásico cántico de Woodstock, y termina con una ovación cuando la banda reaparece para tocar "Rutas argentinas". La última canción es coreada por el público, en total comunión.

²⁵⁴ No conozco exactamente el origen de ese ritual, que también he visto, hace años, en algunos festivales folklóricos. No resulta muy difícil, sin embargo, imaginar un origen religioso. Volveré sobre esto en el próximo apartado.

colegas) o una relación jerárquica (entre personas que tienen *status* diferentes²⁵⁵.

La relación entre los músicos y el público es de carácter asimétrico, puesto que el *status* de uno y otro no son equivalentes; y sin embargo dependen mutuamente: para afirmar su identidad como rockeros, en el caso del público, y para confirmar su permanencia en una posición más o menos privilegiada del campo por parte de los músicos²⁵⁶. Para los sujetos que componen el público, "estar ahí", "hacer el aguante", corear las canciones, entender los implícitos, reaccionar como se espera que reaccionen, es una manera de manifestar a los demás y a sí mismos, que forman parte, que son "del palo", que participan del universo simbólico de la tribu. Pero la pertenencia al grupo depende en buena medida de lo que los músicos deben ofrecer sobre el escenario: las canciones, el show, los mensajes cifrados²⁵⁷ o no cifrados²⁵⁸, la vestimenta, los homenajes y las alusiones a la historia del propio rock²⁵⁹, constituyen lo que todos los presentes tienen en común. Por eso la actitud del público que agradece y reconoce, pero, en el mismo gesto, exige la "entrega" de los músicos²⁶⁰.

²⁵⁵ MARC, Edmond y PICARD, Dominique: Op. Cit., pág. 113.

²⁵⁶ Sobre la asimetría de las posiciones de músicos y público, remito a los trabajos ya citados de Pablo Vila y Adrián de Garay Sánchez. En cuanto la posición de los músicos, debo insistir en lo planteado en el primer capítulo en relación con las luchas por la legitimidad dentro del campo del rock. En esa disputa los músicos dependen en cierta medida de las reacciones del público.

²⁵⁷ Dedicar el tema a Tanguito, que está en el cielo, por ejemplo.

²⁵⁸ Como el comentario de Andrés Calamaro sobre lo linda que está la noche para fumarse un "porro".

²⁵⁹ De allí que sean cruciales los momentos en que se entonan los temas "clásicos" de una banda; o aquellos otros en que un músico hace subir al escenario a ciertos "invitados" con una fuerte carga simbólica.

²⁶⁰ En las revistas de rock, las crónicas y reseñas de recitales han sido una sección importante. Allí la crítica de rock ha desarrollado toda una serie de imágenes y parámetros para medir la "entrega" de los músicos, así como el clima que se genera cuando esta se produce: "Ahora bien, cuando entró el resto de la banda, nadie lo podía creer... Ahí estaban los Tímidos - tiernos - corpulentos - tibios - Desconocidos... con todos los instrumentos entrando en tu cerosa oreja y saliendo de ella, ...

Por el lado de los músicos, cada recital es una apuesta que empieza desde la convocatoria, puesto que el hecho mismo de concurrir o no es ya una "respuesta", pero que culmina en el clima que se logra en el recital, que será a su vez recogido, negativa o positivamente, por la crítica. Su legitimidad dentro del campo de producción rockera depende, por lo tanto, y en buena medida, del "éxito" de los recitales que, por supuesto, no tiene que ver solamente con la venta de entradas. La condición misma de "portavoz" está en juego, y por eso el equilibrio es tan complejo: la ceremonia debe mostrar que el músico es parte del "nosotros" pero al mismo tiempo que ocupa un lugar privilegiado, porque es él quien puede despertar en los demás todos los sentimientos que se ponen en juego durante el ritual. Además, el músico debe mostrar sobre el escenario que sigue fiel a las significaciones centrales del imaginario rockero. Y esto implica varios gestos esperados: por un lado, tanto en la selección de canciones como en los diálogos con el público, se esperan referencias a ese imaginario²⁶¹; por otro lado los homenajes, invitados, etc. cumplen a veces la función de referir a la historia rockera o a sus mitos de fundación²⁶². Además, algunas referencias y gestos hacen alusión (casi siempre negativa) a los "otros": desde el "rompan todo" de Billy Bond hasta las agresiones a la policía, o las exigencias de que se abran las puertas de

el bajo en tu yunque, Ciro en tu martillo... Maria Rosa jugueteando en tu estribo... todo cubriéndote los sentidos... te relamías ensartado en todo ese barniz cristalino y aromático... Todos trabajaron... Hasta podías escuchar a Nito elevándose con su flauta al techo..." Roberto Petinatto, comentando un recital de Los desconocidos de siempre, en el número 26 del *Expreso imaginario*, en septiembre de 1978.

²⁶¹ Así, por ejemplo, a fines de la dictadura se esperaban alusiones que eran ovacionadas. Cuando Serú Girán tocaba "Canción de Alicia en el país", el público solía responder con el "se va a acabar...".

²⁶² Esto se puede hacer en forma más o menos evidente. Dese el caso de Spinetta cantando un tema de Tanguito, hasta Soda Stereo introduciendo un solo de guitarra tomado de un tema de Pescado Rabioso, como ocurre en la versión unplugged de "Té para tres".

un estadio. Por último, sobre el escenario los músicos no pueden conformarse con las referencias a la historia, porque estarían violando la regla de oro de la experimentación. Deben, por lo tanto, proponer permanentemente material nuevo para no ser condenados por repetitivos y mediocres²⁶³. De tal modo, todo el complejo intercambio entre músicos y público se puede pensar como un ritual de confirmación, cuya principal función es la ratificación mutua de roles, posiciones e identidades. O como un ritual de mantenimiento, destinado a celebrar periódicamente la pertenencia a un "nosotros" y demarcar los límites que separan al colectivo de los "otros"²⁶⁴.

La tribu rockera tiene la particularidad de vivir dispersa, y sólo se reúne en ocasión del recital. Tampoco hay un territorio permanente en el que se desarrolle la vida del grupo. Más allá de la existencia de algunos loc. ' s permanentes (como los pubs, por ejemplo), un recital puede convocarse en cualquier parte: plazas, teatros, estadios, clubes. Pero ninguno de esos lugares es un espacio específicamente rockero. Por el contrario, tanto ellos como sus adyacencias constituyen un "espacio público" que casi todo el tiempo está completamente fuera de la órbita del rock²⁶⁵. Sin espacio propio y dispersos, los rockeros viven casi siempre en el territorio de los "otros" y sometidos a su Ley. Ese espacio de antivalores que aparece en las canciones representado como el "sistema", el mundo adulto y careta, o la ciudad gris; ese "mundo abandonado" que se cuestiona y que

²⁶³ Véase al respecto este fragmento de una crítica de un concierto de Spinetta Jade: "Por suerte, Spinetta goza de la lucidez y la inspiración necesarias para renovarse constantemente, experimentar, buscar, no dormirse, y ojito que no cualquiera tiene la capacidad para evitar el encierro en lo ya hecho", de César Nieszawski, en el número 48 del *Expreso imaginario*.

²⁶⁴ Sobre estos tipos de rituales ver GOFFMAN, E. Op.cit., cap. 3: "Intercambios de apoyo"

²⁶⁵ Es muy interesante la comparación entre diferentes "géneros" de la cultura de la noche, en particular respecto al uso del espacio, que proponen los diferentes trabajos compilados en el libro citado de Mario Margulis.

genera todas las imágenes del abandono que analizara en la primera parte, es, en la vida cotidiana, omnipresente. La Ley de los "otros" asume formas diversas y paradigmáticas: la Ley del padre, en la casa; la Ley del patrón, en el trabajo; la Ley de los adultos, en la escuela; y en las calles, la Ley del Estado engendra la figura del enemigo mítico por antonomasia, la policía. El encuentro multitudinario del recital, es, entonces, y antes que nada, un momento de apropiación del espacio público; un momento de euforia porque bajo la protección del número y del anonimato se tiene la sensación de escapar por un rato, a los dominios de la Ley. De tal manera, esta apropiación tiene el carácter de una verdadera invasión, puesto que el espacio público, bajo condiciones normales, es percibido como "ajeno".

Según Erving Goffman, la delimitación de los "territorios del yo" cumple una función muy importante en los rituales de la vida cotidiana. La forma más característica de infracción contra esos territorios que cada quien reivindica, es la "intrusión". Aunque los trabajos de Goffman se refieren más bien a las relaciones interpersonales, algunas de las reglas que establece pueden servir para pensar fenómenos colectivos como el que me ocupa. La "intrusión" consiste básicamente en violar las reservas territoriales de los demás. Pero además hay que tener en cuenta que la posibilidad de reivindicar un territorio como propio, y la capacidad de defenderlo, dependen de las condiciones sociales de los individuos y, diría yo, de los grupos. Dice Goffman:

En general, cuanto más alto sea el cargo, mayor será el tamaño de todos los territorios del yo, y mayor será el control de sus fronteras (y, por ejemplo, dentro de un hogar determinado, los adultos tienden a tener reivindicaciones territoriales mucho mayores que los niños)²⁶⁶

Si aplicamos la misma lógica a los grupos, esto permite pensar, incluso en términos económicos y políticos, la apropiación de las diversas zonas de la ciudad por parte de grupos de diversas índoles. Los rockeros, como grupo habitualmente desarticulado, carece de capacidad de apropiación, excepto en las circunstancias del recital, en las que invaden, como intrusos, espacios habitualmente reivindicados por los "otros". Este fenómeno puede observarse en diferentes niveles.

Por un lado, se puede pensar desde otro lado la cuestión de los vestidos, peinados y ornamentos. La ropa que en el recital exhibe todas las marcas de identidad, no es la misma que se puede usar cotidianamente en la escuela o el trabajo²⁶⁷. En el recital, entonces, el despliegue de vestidos y peinados es también una reivindicación de libertad y un desafío a los "otros". Si se recuerda que esta exhibición se realiza en territorio invadido, en las calles de los barrios adyacentes al lugar del recital, por ejemplo, es fácil comprender por qué los vecinos reaccionan contra la presencia de los rockeros. La sola presencia de esa gente que, con su apariencia, reivindica la diferencia y confirma, con su actitud, la invasión del territorio, es vivida como una agresión y una amenaza. En el caso de los grandes festivales la situación cobra mayores dimensiones, puesto que el territorio invadido es mucho mayor. Por ejemplo, en La Falda, a prin-

²⁶⁶ GOFFMAN, E., Op. Cit., pág. 58.

²⁶⁷ Esto ha sido así, particularmente en los momentos más represivos, pero en general, es una situación que se sigue planteando. Claro que depende del status de cada uno y, entre otras cosas, del lugar que ocupe dentro del campo del rock. Los músicos, en la medida en que adquieren autonomía económica, pueden (y deben) llevar sobre su cuerpo marcas más permanentes. No es la misma situación del adolescente que aún cursa la secundaria o, hace unos años, del que estaba en la "colimba". Del mismo modo, hay que tener en cuenta las variaciones históricas. A las reivindicaciones del pelo largo, que citaba más arriba, se le pueden oponer los versos de "Mañana en el abasto" de Sumo, a mediados de los '80: "No tengas miedo / me pelé por mi trabajo / los lentes son para el sol / y para la gente que me da asco".

cipios de los 80, era toda la ciudad, y las pequeñas agresiones mutuas con los vecinos y escaramuzas con la policía, se sucedían a lo largo de todos los días que duraba el evento. En los últimos tiempos, las invasiones ricoterías han dado lugar a verdaderas batallas campales.

Pero esto ya nos lleva a otro aspecto de la intrusión. Los rockeros no sólo invaden el espacio público y se exhiben con sus atuendos "indecorosos", sino que además exhiben actitudes y actividades que habitualmente se limitan a la vida privada. Las actitudes definidamente sexuales, la embriaguez o el consumo de drogas, se manifiestan abiertamente, sumado a esto que se usa el espacio de un modo "indebido": se duerme en las calles, se come en la vereda, se arrojan restos de comida o se canta y baila hasta altas horas de la noche en la vía pública, ensuciando y generando destrozos. El recital mismo, mientras dura, constituye una invasión sonora, lo que provoca los permanentes conflictos y denuncias por ruidos molestos, que han llevado a cerrar muchos locales en los que se realizaban conciertos. Pues bien, Goffman considera la exhibición, la intrusión por el ruido y el ensuciamiento del territorio ajeno como diferentes formas de infracción de las reservas territoriales. Todas estas infracciones pueden leerse como intercambios rituales con los "otros", en el marco de esta apropiación del espacio público en el momento del recital.

Pero todavía hay otra forma de intrusión que tiene mucha importancia. Se trata del permanente intento de burlar los controles para ingresar sin entradas al recital. Y esto remite a una constatación: el recital, más allá de todo lo analizado, sigue siendo un negocio, puesto que el rock forma parte de la cultura de masas. La industria cultural, como cualquier otra, también se rige por las leyes del mercado y por la lógica de la ganancia. Adentro mismo del recital se producen las mismas divisiones que adjudican lugares según las posibilidades económicas. Las entradas no valen lo mismo, y una platea no es igual que la popular. Colarse en el recital, o bien intentar pasar de la popular a las plateas, forma parte del rito. Y muchas veces esta actitud es alentada por los propios músicos, como mencionaba más arriba. De ahí los permanentes forcejeos con la

gente de seguridad que intenta mantener los límites que tienden a desbordarse. En algunos recitales incluso, los límites del propio escenario son asediados, y la gente de seguridad debe bajar gente que ha logrado cruzar ese último límite²⁶⁸.

Estas diferentes formas de intrusión generan una extensa zona de fricciones con los "otros", cuyo punto clave es la relación con la policía. En las canciones rockeras la policía es una presencia siempre amenazante y siempre aludida. En los mitos de los orígenes del rock, siempre aparece la policía acechando y persiguiendo, clausurando y prohibiendo. Y en el contexto concreto del recital, el contacto con la policía siempre genera situaciones al borde de la violencia. De la violencia física, porque la violencia simbólica opera, justamente, en el hecho mismo de la presencia policial. Esa presencia recuerda que el recital dura sólo un momento, que después se vuelve a las condiciones normales, y que incluso en el propio recital la policía puede invadir las reservas territoriales más íntimas de cada uno de los rockeros: puede pedir documentos, puede revisar mochilas, puede secuestrar grabadores y botellas, puede, incluso, detener a las personas. Todo lo que se exhibe a las miradas de los demás rockeros, e incluso a la de los otros, se debe ocultar prolijamente a la policía. Ocultamiento, entonces, pero también resistencia, y a veces, agresión abierta y generalizada. Entre las muchas canciones que aluden a estos enfrentamientos, me parece ilustrativo citar estos versos de "Arde Buenos Aires" de Los Fabulosos Cadillacs:

Ahora presten atención
es que mis amigos y yo
vamos al concierto de la banda que me gusta
suena el sucio rocanrol
habla de la bestia pop
todo el mundo a bailar, la banda suda

²⁶⁸ Esto agrega un matiz diferente a lo que decía más arriba acerca de los intercambios entre músicos y público. El equilibrio puede romperse y el intercambio puede derivar en distintas formas de agresión mutua, incluso muy violentas.

pero cuidado lo que hacés, por dónde vas
 después del gran recital
 están los puños de la ley para atraparte
 la ciudad va a reventar
 tarde para reaccionar
 el camino es largo y Buenos Aires arde
 Arde, de sirenas y de canas Buenos Aires
 arde, de violencia ya se quema Buenos Aires...

El conjunto de estos mecanismos de interacción en parte ritualizados, que regulan las relaciones de los rockeros entre sí, con los músicos y con los "otros", deben tenerse en cuenta por su importante contribución a la construcción de un sentido que, además, trasciende la instancia específica del recital. Sin embargo, con eso sólo no basta para la comprensión de la ceremonia. Es necesario considerar su aspecto específicamente litúrgico.

El recital como liturgia : Según el análisis desarrollado en la segunda parte hay dentro del universo simbólico del rock, un conjunto importante de imágenes que remiten a una experiencia de carácter religioso, aunque se trate de una religiosidad sui generis y sumamente sincrética. Por otra parte, los recorridos temáticos vinculados a lo religioso son sumamente diversos y se han desarrollado en los diferentes momentos de la historia del campo rockero en la Argentina. De modo que no tiene sentido intentar establecer una unidad de tipo dogmático o doctrinario en ese conjunto de significaciones que funcionan a la manera de "creencias"²⁶⁹. El vuelo, el viaje y el culto de la "expansión de la conciencia", un cristianismo resignificado, el chamanismo y el imaginario de lo "primitivo", el

²⁶⁹ Según Durkheim, creencias y rituales son los dos modos específicos del fenómeno religioso. Ahora bien, cuando se habla de "creencias", eso no implica necesariamente la creencia en una divinidad o en un conjunto de ellas. Tampoco la creencia en un conjunto de principios o fuerzas sobrenaturales, espíritus o lo que fuera. Como ejemplo de este tipo de creencia, Durkheim propone al budismo, que desconoce cualquier idea de divinidad. De modo que se pueden entender las "creen-

esoterismo y la espiritualidad oriental, e incluso las formas más violentas de desmitificación de la falsa religiosidad "oficial", son algunas de las diversas formas que toman estas creencias a lo largo de la historia del rock en la Argentina. Sin embargo, más allá de la diversidad y desarticulación de estas creencias, que están lejos de formar un todo orgánico, en la práctica de los recitales se ha ido constituyendo un suerte de liturgia, esto es, un modo ritualizado de realizar la celebración, que pone en escena esa religiosidad sui generis del rock. Propongo algunos aspectos para el abordaje de ese aspecto litúrgico del recital de rock.

Organización topológica del espacio: El primer elemento que caracteriza a una ceremonia religiosa es que no puede realizarse en cualquier sitio. En la vivencia cotidiana, en el mundo tal como lo percibimos en nuestra vida real, el espacio no es un todo continuo y homogéneo. El espacio vivido no es el que describiría una geografía totalmente neutra. Por el contrario, el espacio se estructura en lugares "significativos" y "no significativos", en sitios cargados de sentido simbólico y otros que son indiferentes. Según Mircea Eliade:

Hay un espacio sagrado y, por lo tanto, fuerte, importante; y hay otros espacios que no son sagrados y, por lo tanto, carecen de estructura, forma o significado... La experiencia religiosa de la no homogeneidad del espacio es un experiencia primordial, comparable a la fundación del mundo.

cias" como un modo particular de organización de lo que Castoriadis llama las "significaciones imaginarias". Las que definen quiénes somos y quiénes son los otros, lo que tiene importancia para la vida y lo que no, lo que tiene "sentido" y por lo tanto requiere de inversiones de todo tipo, y lo que no lo tiene. Eso que tiene sentido, lo que resulta verdaderamente importante para una comunidad dada, porque allí se ponen de manifiesto una manera de entender el mundo, y de relacionarse con él y con los demás; esos lugares, cosas y personas, ocupan el lugar de lo "sagrado".

Pues es la ruptura del espacio lo que permite que el mundo se constituya, porque revela el punto fijo, el eje central para toda orientación futura²⁷⁰.

En las diferentes religiones y sus mitologías hay determinadas maneras de explicar la sacralidad de un espacio; habitualmente, allí se ha producido una hierofanía, lo que constituye al sitio en un lugar privilegiado, en un eje cósmico, un "axis mundi", que facilita la comunicación con la zona superior del cosmos. De allí que esos lugares sagrados, aptos para la realización de las ceremonias, suelen ser sitios elevados (montes, colinas, pero también torres, catedrales, etc.) o bien escondidos en la tierra (cuevas, grutas, catacumbas). Pero no sólo una manifestación de la divinidad puede santificar un lugar: la realización de algún acontecimiento, la presencia de alguna persona particularmente venerada o algún hecho colectivo, pueden ser también una forma de determinar los lugares sagrados. Así, lugares como la Plaza de Mayo, en Buenos Aires, o la esquina de Colón y General Paz en Córdoba, son sitios fuertemente marcados por el imaginario político, y constituyen el eje de la mayoría de las manifestaciones. Lo importante es que esos sitios especiales tienen la virtud de organizar todo el espacio, de ser la piedra angular de la transformación del "caos" de lo indiferenciado en un "cosmos" organizado.

Aún en las grandes ciudades contemporáneas, el espacio adquiere zonas significativas, diferentes según los distintos grupos subculturales que se los van apropiando de maneras diversas²⁷¹. Esa diversidad de apropiaciones espaciales forma parte, según señalaba más arriba, de las luchas generales vinculadas a una configuración hegemónica dada, y no es dife-

²⁷⁰ ELIADE. *Mircea: Ocultismo, brujería y modas culturales*. Pág. 37.

²⁷¹ Esto podría pensarse, con Marc Augé, en términos de la oposición "lugares" / "no lugares". Ver *Los "no lugares". Espacios de anonimato*. Edit. Gedisa, Barcelona, 1993.

rente de la posición que cada grupo ocupa en el conjunto de las relaciones sociales. Quien mayor capacidad de apropiación tiene es, evidentemente, el Estado, que a través de sus instituciones y ceremonias permanentemente deja marcas de su control del territorio. Pero observando desde la perspectiva de cada grupo, la realización de ceremonias en esos espacios "sagrados" tiene que ver con el mantenimiento mismo de su propia idea de orden "cósmico", que incluye, obviamente, la continuidad de la comunidad, de su historia y su memoria. Como parte de las luchas simbólicas, la realización misma de esas ceremonias que resignifican los espacios suele ser fuente de conflictos: políticos, como la ronda de las Madres de Plaza de Mayo; culturales, como las invasiones de rockeros o cuarteros; y más en general, sociales, étnicos, o específicamente religiosos²⁷².

Ahora bien, como decía más arriba, los rockeros no tienen espacios propios, a la manera de un templo, y mucho menos, una deidad que mediante una manifestación pudiese santificar un lugar determinado. Por lo tanto, lo que le da dignidad a un sitio determinado que habitualmente pertenece al "profano" mundo de los "otros", es la realización misma del recital. Es la reunión de la "comunidad", habitualmente dispersa, su celebración periódica, lo que resignifica determinados lugares. Por eso siempre se trata de una apropiación de una zona del espacio público, y por eso tiene las características de la intrusión. Mientras dura la ceremonia, la comunidad existe como tal, se fortalece y se manifiesta. Terminado el show, vuelve a dispersarse. En este sentido, y creo que no es casual, hay una notable analogía con las primeras comunidades cristianas, que se distinguían de los paganos, entre otras cosas, porque no tenían templos. La propia reunión para la celebración de la liturgia era lo que tenía carácter

²⁷² En este sentido hay fenómenos muy interesantes de resignificación de espacios religiosos, como por ejemplo la contaminación de templos católicos con rituales destinados a deidades precolombinas, como en el norte, o con cultos apócrifos como el del Gauchito Gil, en Corrientes.

sagrado²⁷³. Recién con posterioridad se empezaron a construir edificios especialmente aptos para la celebración de la liturgia. En el caso de los recitales, para que un lugar sea apto para tal fin, debe reunir ciertas características, como la amplitud, la accesibilidad, lugar para el escenario, etc. Como los sitios que las reúnen no son muchos, los recitales tienden a organizarse en los mismos lugares, con lo cual estos se van cargando de significados especiales, y se van convirtiendo en “templos” o “catedrales” del rock. Los más permanentes, o aquellos en los que se realizan eventos particularmente memorables, adquieren una significación mítica, y se convierten en hitos. El caso paradigmático, a nivel internacional, es tal vez Woodstock. En el rock argentino, el “lugar mítico” es la vieja “cueva” donde, cuenta la leyenda, empezó todo. En Córdoba, obviamente, La Falda, pero también Atenas, Juniors, y más contemporáneamente, La Vieja Usina²⁷⁴. Del mismo modo, y en relación con la temática del viaje y la carretera, tan típicamente rockera, ciertos lugares, en diferentes épocas, se convierten también en objetos de peregrinaciones casi iniciáticas: El “sur”, las sierras, Macchu Picchu, California, Brasil, México, Europa, La India. Toda una geografía mítica se va tejiendo de este modo, alentada en parte por las letras de las canciones, pero también por los relatos de los viajeros (muchas veces publicados en las revistas de rock) y la literatura.

Pero hay otra cuestión. El interior del recinto en el que se realiza el recital, también está construido según un orden topológico, al igual que cualquier lugar sagrado. Y aquí conviene detenerse un momento. En la tradición cristiana, toda la arquitectura, heredada de la basílica romana,

²⁷³ WINTERSWYL, Ludwig A.: *Liturgia para seglares*. Colección “Cristianismo y hombre actual” (n° 28). Dir. José Muñoz Sendino. Edic. Guadarrama, Madrid, 1963, pág. 44.

²⁷⁴ La cuestión de los lugares para tocar también se vincula al desarrollo del campo en diferentes épocas. Desde la época del cierre masivo de locales en la dictadura, hasta los grandes festivales en estadios en las décadas siguientes, el espectro es muy amplio. Incluso, el hecho de tocar en una gran estadio o en un pequeño pub, puede marcar diferencias estéticas o ideológicas entre las bandas.

tiende a remarcar el lugar central del altar en la liturgia. La liturgia cristiana tiene como base la celebración de un Banquete Sacrificial mediante el cual se rememora la Última Cena, y se produce la transformación misteriosa del Cuerpo y la Sangre de Cristo²⁷⁵. De ahí que el altar ocupe el lugar central. La tradición del sacrificio y el banquete comunitario, tiene a su vez antiguas raíces, de modo que la centralidad del altar trasciende la tradición cristiana. En todos los casos, el altar es un sitio elevado en el que se realiza un acto de modo que todos los fieles puedan verlo. Todas las miradas confluyen allí, por eso la arquitectura acompaña en la creación de ese efecto, lo mismo que la iluminación y las vestiduras. En el caso de las catedrales católicas, el juego de los vitrales permitía que las naves se encuentren en la penumbra, mientras el altar se iluminaba. Las velas y antorchas contribuían al mismo efecto, tanto como las vestiduras de los celebrantes, que fueron tomadas originalmente de los funcionarios del imperio romano para generar esa sensación de dignidad y solemnidad²⁷⁶. El altar, entonces, es un lugar especialmente simbólico aún dentro del recinto sagrado, porque implica una elevación hacia lo superior, y su sola contemplación debe “elevar” la conciencia de los fieles, en la medida en que constituye un verdadero “axis mundi”.

Una función similar cumple el escenario en los conciertos de rock, y el efecto se consigue prácticamente con los mismos medios. La elevación del escenario, las luces que lo elevan aún más distorsionando las imágenes en forma fantástica, las pantallas gigantes, el vestuario brillante de los músicos, el humo, los fuegos de artificio; todo contribuye a señalar ese sitio como lugar privilegiado. Mientras tanto, el lugar en el que se distribuye el público se encuentra en la oscuridad o en la penumbra, por debajo y alrededor del escenario. El público anónimo, rodeado por la

²⁷⁵ Ver *Sacramentum Mundi*. Enciclopedia Teológica. Dirigida por Juan Alfaro y José M. Fondevilla. Edit. Herder, Barcelona, 1977.

²⁷⁶ *Ibid.* Pág. 330.

música, dirige su mirada hacia esa figura casi mágica que, desde el escenario, lo ayuda a "elevarse"²⁷⁷.

El músico como celebrante: En todos los ritos religiosos colectivos, alguien cumple el rol de oficiante. Siempre se trata de alguien que, por algún motivo, cumple ese rol privilegiado: porque tiene algún tipo de relación especial con los dioses, porque maneja algún poder, porque goza de un prestigio especial en su comunidad, o porque ha pasado por una larga serie de ritos iniciáticos que lo habilitan para ello. Habitualmente, en los sacerdotes se pueden ver todas o varias de estas características. Han pasado por una larga formación y por los ritos de iniciación, han estudiado los libros sagrados, por lo que poseen el "saber" necesario y, dada su peculiar relación con los dioses, poseen un enorme capital simbólico. Los sacerdotes son mediadores entre los hombres y los dioses, por eso tienen el privilegio de officiar las ceremonias.

El tipo de relación que los músicos de rock guardan con su público, se presentan de un modo análogo. Sean cuales sean las creencias particulares de los asistentes a un recital, lo que los reúne es esa celebración ritual de la identidad colectiva. Pero esa celebración tiene un centro: la música²⁷⁸. Si algo parece ocupar el lugar de la divinidad, en un recital de rock, eso es la música. Pero en todo caso es una divinidad sui generis, impersonal, ambigua, a la que no se le pide nada y de la que nada se puede esperar, más allá de ese momento de goce individual, pero fundido en la celebración colectiva. Ahora bien, quienes hacen posible ese momento

²⁷⁷ Vuelvo a llamar la atención sobre toda la retórica de la "elevación", la "energía" y el "clima" que se ha desarrollado en las crónicas de recitales, como en el caso de la nota de Roberto Petinatto que propuse como ejemplo.

²⁷⁸ Según comentamos en el capítulo anterior, Alejandro Rozitchner le adjudica una enorme importancia al hecho de que el centro del "movimiento de rock" lo constituya la música. En sus palabras: "El rock tiene la particularidad de ser un movimiento que expresa una mirada de la realidad, que tiene implícita una concepción del mundo, cuyo centro no es un comité directivo sino una expresión musical". *Conciencia rockera*, pág. 156.

son los músicos; ellos son los que poseen el saber y las destrezas necesarias para hacerlo. Han pasado también por un largo proceso de aprendizaje y por pequeños rituales de iniciación. Esos pasos iniciáticos pueden pensarse, incluso, como los que Goffman llama "ritos de confirmación". Para ir convirtiéndose en portavoces, para ocupar ese lugar de privilegio, los músicos deben dar pequeños pasos (conciertos en lugares pequeños, primer disco, protección de un músico consagrado, etc.) en los que necesitan la confirmación del público y de la crítica. Y, como ya lo desarrollé en el primer capítulo, la crítica construye sus juicios sobre "saberes" que circulan en el campo, incluso saberes sobre la propia historia del rock. Por esta razón, la confirmación de la crítica depende, entre otras cosas, de que el músico pueda dar muestras (musicales, estéticas, ideológicas) de pertenencia. Sólo al cabo de ese complejo proceso llega el "éxito" y el músico puede convertirse en portavoz y generar fenómenos de identificación. Sobre el escenario, en el recital, el músico tiene, entonces algo muy importante que ofrecer: su relación especial con la música lo convierte en el celebrante del rito. El también es, en cierta manera, un mediador.

En esa mediación, según mi punto de vista, se pueden rastrear orígenes religiosos de carácter diverso. Por un lado, el rol del músico como "portavoz", se vincula con la Liturgia de la Palabra, tal como se practica en el catolicismo. En efecto, la Misa, está dividida en dos partes: la Liturgia de la Palabra y la Liturgia Sacrificial. En la segunda parte se conmemora la Última Cena. En la primera, se lee y comenta la Palabra de Dios. Pero, ¿qué Palabra se puede poner en escena en una ceremonia sin divinidad? Según mi punto de vista, las propias canciones, que mediante ese complejo sistema de confirmaciones al que aludía más arriba, han llegado a ser parte del acervo común, en la medida en que llevan en sí las significaciones imaginarias que constituyen la "creencia". La comunidad rockera se celebra a sí misma cantando las canciones que la representan. Desde este punto de vista puede entenderse mejor el diálogo producido entre el público y los músicos, que llega a parecerse, y mucho, a las diversas formas del canto responsorial desarrollado en las misas, como un diá-

logo entre el celebrante y el coro o el "pueblo". Por otro lado, y en otra tradición, el músico oficia efectivamente como "médium". Hay una serie de gestos, movimientos, formas de baile, etc., análogos a los del médium que entra en trance. Así como el médium es poseído por un espíritu, el músico es "poseído" por la música. No es él quien toca, sino la música quien se expresa a través de él, y esto se manifiesta en signos corporales: ojos cerrados, movimientos convulsivos, saltos, gritos. El momento clave, desde este punto de vista es la, "zapada". Al improvisar se abandona cualquier libreto previo y se ingresa en una zona de libertad, y se suele arrancar, al cerrar la zapada, grandes ovaciones por parte del público. Hay músicos, como Charly García o Luca Prodan que tienen (o han tenido) una gran capacidad para jugar con los imprevistos y generan la sensación de que sobre el escenario puede pasar cualquier cosa en cualquier momento. También hubo momentos en los que estas partes improvisadas del recital tuvieron más importancia que en otros. Así por ejemplo, a fines de los 70, la influencia del jazz - rock y la música "elaborada", agigantó el tiempo de improvisación incluso en los discos. Con la irrupción de las bandas "pop" en los 80 esa tendencia casi se extinguió. Sin embargo, en todos los recitales estos gestos de "coparse" con la música tienen mucho que ver con la "entrega" que exige el público y que evalúa la crítica.

Baile, música y abolición del tiempo "profano": La "entrega" de los músicos es necesaria para la culminación de la ceremonia. La conjunción de la música, que como dije en el capítulo anterior "rodea" y atraviesa todo el cuerpo, las luces que agigantan el escenario, el baile colectivo y los músicos que "ofician" entre luces y humo, acercan al público a otro efecto religioso: la abolición momentánea del tiempo profano. Toda ceremonia religiosa implica de algún modo, la abolición de ese tiempo y el ingreso a un tiempo sagrado concebido de diferentes formas. Por lo general ese tiempo sagrado no es otro que el tiempo mítico de los orígenes, cuando todo fue creado y el caos, transformado en cosmos. En el caso de la Misa cristiana se trata del momento originario en que Dios se manifiesta

ta y sacrifica a través de su Hijo. Las ceremonias religiosas suelen tener, pues, un carácter renovador. En el caso del rock no hay un pasado mítico²⁷⁹ que deba ser renovado, pero sí una comunidad cuyos lazos deben ser recreados permanentemente para que pueda existir, puesto que carece de cualquier forma de organización, doctrina o proyecto que pueda sostenerla. No habiendo un pasado mítico al cual volver, el efecto de la ceremonia se consume en la abolición momentánea del tiempo profano, de la realidad cotidiana, de la vida gris, de la Ley de los "otros". En este sentido, hay otras tradiciones que parecen confluír en estas ceremonias. Por una lado, una tradición que podríamos denominar "dionisiaca" y que, según Bajtín se prolonga en occidente en la fiesta popular y el carnaval. Según Nietzsche, el sentimiento dionisiaco podía describirse bajo la metáfora de la "embriaguez" que lleva a la disolución del individuo, por la abolición del principio apolíneo de individuación. Justamente, ese sentimiento dionisiaco se obtenía, en la antigüedad, mediante una conjunción de estimulantes, música, danza y libertades sexuales. Principalmente la música, que según Nietzsche, tiene un fuerte vínculo con el principio que llama "dionisiaco". Esa misma conjunción se da en los recitales, con el mismo efecto de disolución momentánea de la individualidad en lo colectivo o comunitario. El altísimo volumen de la música, el contacto con los cuerpos de los demás, las luces, las drogas, el canto y el baile colectivo, potencian ese efecto.

Pero si uno tiene en cuenta todo lo analizado hasta ahora acerca de las significaciones centrales del universo simbólico rockero, es notable

²⁷⁹ Sobre esto habría que plantear una reflexión. En realidad sí existen mitos de origen, pero en la forma de una historia pasada, mitificada por relatos que en cierto punto, hegemonizaron el campo. Pero no existe un pasado mítico en el sentido de las religiones tradicionales. En realidad la sola idea de regreso al pasado iría en contra del imaginario rockero. Aún así, buena parte del recital consiste en celebrar esa historia común mitificada, mediante el gesto de cantar las viejas canciones.

que estas formas rituales no son más que su puesta en escena. No es otra cosa que la expresión de las sincréticas búsquedas espirituales e ideológicas del rock que vinculan las investigaciones de Artaud sobre los tarahumaras y el peyote, los relatos de Castaneda sobre Don Juan, la prédica hippie sobre la expansión de la conciencia, los vagabundeos de la generación beat, los movimientos revolucionarios de toda especie, las simpatías anarquistas de los punk, los ritos chamánicos, las vanguardias artísticas, los relatos de ciencia ficción, las historietas, y las mil formas de la música popular. El recital, como ceremonia religiosa, es un corte en el tiempo profano de la vida cotidiana, porque en él, y solamente en él, se pueden desplegar libre y comunitariamente todas esas significaciones. Sin ignorar que se trata de un hecho comercial, sin olvidar que el rock pertenece a la cultura de masas, con todo lo que eso implica, sin desconocer todas las contradicciones que la "ideología" rockera debe enfrentar desde el momento en que forma parte del "sistema" al cual critica, los recitales de rock son rituales con un contenido de tipo religioso en los que las diferentes tribus rockeras se celebran a sí mismas y generan las condiciones de su propia continuidad. Continuidad que, en algún nivel al menos, se vincula con las resistencias propias de quienes siguen ocupando lugares subordinados en las luchas simbólicas y en las relaciones sociales en su conjunto. Eso explica las fricciones y conflictos; eso explica la enorme inversión económica, psicológica y hasta física que los rockeros hacen para concurrir a los recitales, eso explica por qué, a principios de los 80, Mario Luna, el presentador, solía empezar cada noche de La Falda gritando una vieja y mítica consigna: "Larga vida al rocanrol".

ENCRUCIJADAS, APERTURAS

Un trabajo como este no podía cerrarse con un conjunto de conclusiones definitivas y ordenadas, expuestas como un listado de certezas. Siendo más taxativo, creo que no podría cerrarse en absoluto. Más bien, y al contrario, quisiera plantear este último apartado, no como un cierre, sino como un punto de llegada provisorio. Como una encrucijada a partir de la cual se abren nuevos caminos, se plantean nuevos interrogantes.

El recorrido que me condujo hasta aquí no fue, sin embargo, un viaje a la deriva, sino un itinerario marcado por un conjunto de desplazamientos teóricos, de reacomodamientos en la manera de concebir el objeto. Y en cada uno de esos desplazamientos los análisis fueron mostrando diversos aspectos del fenómeno estudiado:

a) El análisis textual se reveló como una perspectiva insuficiente para el abordaje del fenómeno del rock. Sin embargo, como proceso de análisis, permitió la descripción de una serie de constantes discursivas que, a lo largo del tiempo, han sido claves en el universo de sentido propiamente rockero: recorridos temáticos (el viaje, el vuelo, el sueño, los antivalores de la vida adulta, la "ciudad" y el "sistema", y la búsqueda utópica de alguna forma de "libertad", ya sea personal o colectiva, material o espiritual), formas enunciativas de construcción del "nosotros" (desde la afirmación inicial del "yo", hasta un "nosotros" generacional, "político" durante la dictadura, o más específicamente tribal, en los 80), búsqueda permanente de la "autenticidad" y la "testimonialidad" (ataque constante a las instituciones, a la hipocresía, a los valores dominantes de la sociedad, y tematización de formas de vida alternativas, o francamente opositoras), códigos ideológicos que, en algunos aspectos, resultan cuestionadores de la doxa dominante.

b) La insuficiencia del análisis textual se plantea, en principio, al considerar al rock como un fenómeno centralmente musical. La consideración del aporte de la música en la construcción del sentido, condujo la reflexión hacia las características musicales específicas del rock: una suerte de "primitivismo" que lo pone en vinculación con una forma de percibir el cuerpo, y con todo un universo de sentido marcado por la "otredad" y la subordinación, y al mismo tiempo una elaboración tecnológica que cambia radicalmente el lugar de percepción de la música. Esas características musicales son, justamente, las que hacen posible el desarrollo de un universo de sentido propio, cuestionador de algunas zonas claves del imaginario occidental en el marco de este movimiento musical, y no en alguna otra zona de la industria cultural.

c) Esa afirmación, sin embargo, planteaba la necesidad de un nuevo desplazamiento, que permitiera considerar el rock, particularmente el rock argentino, dentro del conjunto de relaciones que hacen posible su emergencia, las relaciones que mantiene con los demás campos de producción cultural y la posición que ocupa en el espacio social global. No se trata de

un fenómeno puramente estético, sino de una zona más del conjunto de las luchas simbólicas que contribuyen a la inestabilidad del equilibrio de cualquier configuración hegemónica. Así pues, el análisis mostró que el rock, en la Argentina, es un emergente vinculado a la crisis de hegemonía de los 60; crisis que no sólo explica su emergencia, sino también la posición marginal que el rock se construye dentro del conjunto de la cultura de masas. Esta consideración permite observar la lógica de las relaciones que configuran al rock como un campo específico de producción, con sus reglas propias, como así también las sucesivas transformaciones que va sufriendo a lo largo del tiempo, y el desplazamiento de su posición dentro de la cultura de masas y en el espacio social global. En ese sentido, la historia de las transformaciones del rock puede interpretarse como consecuencia del triple juego de las disputas para diferenciarse como campo específico, las luchas internas por la legitimidad cultural (con toda la dependencia que éstas implican en relación con el rock de los países centrales), y los cambios sucesivos de las condiciones de enunciabilidad. Este triple juego explica el paso de una posición marginal, a fines de los 60, al centro de la escena de la música masiva para consumo juvenil, a mediados de los 80. Eso explica también, el paso de la homogeneidad estética aparente, dominante hasta principios de los 80, al estallido de la diversidad en esa década, fenómeno que continúa hasta el presente.

d) Por último, la consideración de las concepciones del cuerpo, vinculadas a las características musicales del rock, sumada a la especificidad de las relaciones sociales que constituyen el campo, me llevó a la consideración del aspecto ritual y de celebración comunitaria que tienen los recitales. El recital mismo, es analizado como un conjunto de rituales de interacción y al mismo tiempo como una liturgia, cuya función central es la celebración de la existencia de una comunidad que, en general vive dispersa y subordinada, y que sólo allí adquiere visibilidad en cuanto tal. El uso del cuerpo, con todo su despliegue de sentido en el recital, conforma también una tradición específicamente rockera, constituye una suerte de contracanon corporal en oposición a la tradición dominante en occi-

dente (concepción dualista de raíz judeocristiana, tradición del cuerpo armónico y bello del R. nacimiento, y tradición moderna del cuerpo instrumental). De tal modo, el recital es el punto de máximo despliegue del universo de sentido del rock, donde las letras, coreadas por el público, la música, que atraviesa los cuerpos, y la presencia de la comunidad producen una conjunción que sólo se puede separar a los fines del análisis.

Ahora bien, a partir de aquí se abren los caminos, la encrucijada plantea nuevos interrogantes, nuevas posibilidades de trabajo. No quisiera finalizar este trabajo sin enunciar, aunque sea en forma elemental, algunos de ellos:

a) La consideración del rock como campo específico, en el marco de la cultura de masas, plantea la pregunta por la especificidad de los otros campos. ¿Cuáles fueron las condiciones de emergencia de campos como el folklore, la música "melódica", la "bailanta", etc.? ¿Qué tipo de estructuración interna tienen, cuáles son las reglas que rigen sus relaciones? ¿Qué tradiciones, qué concepciones del cuerpo, de la identidad y del mundo ponen en juego? ¿Qué clase de universo simbólico construyen? Una indagación de este tipo podría echar algo de luz sobre algunos problemas particularmente interesantes de la cultura argentina contemporánea. Por ejemplo, el de la articulación entre las diversas formas de identidad popular, la presencia de los medios masivos y los desarrollos de la cultura política.

b) La indagación sobre las formas de socialidad rockera podría ampliarse con otro tipo de preguntas, que requerirían trabajos de campo específicos. ¿Qué relación se puede establecer entre las formas "tribalizadas" de organización y las distintas formas de institucionalización del poder? Y más ampliamente, ¿cómo impactan estas formas de socialidad en la sociedad en general? ¿Qué pasa con los rockeros cuando crecen y se integran a otras formas de socialidad? ¿Qué clase de valores y sentidos se abandonan y cuáles se mantienen? ¿Qué clase de relaciones se desarrollan

en las familias u otras relaciones sociales que construyen en la adultez? ¿Qué clase de cambios han aportado, después de varias generaciones, en los valores dominantes?

c) Finalmente, un interrogante de carácter más general: ¿cómo articular los estudios sobre fenómenos de la cultura de masas (como el rock) con los estudios sobre las diversas formas de diferencia y oposición en la cultura argentina contemporánea? ¿En qué términos definir las distintas formas de "resistencia"? ¿Pueden seguir pensándose en los términos de los estudios culturales clásicos? ¿Existen posibilidades de articulaciones políticamente eficaces? ¿Puede hablarse, estrictamente, de formas de oposición?

Interrogantes para los que, obviamente, carezco de respuestas. Preguntas, caminos posibles para un viaje que, sin duda, no termina aquí.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- 1- ALFARO, Juan y FONDEVILLA, José M. (dir.): *Sacramentum Mundi. Enciclopedia Teológica*. Edit. Herder, Barcelona, 1977.
- 2- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Literatura / sociedad*. Edit. Hachette, Bs. As., 1983.
- 3- ANGENOT, Marc: "Intertextualidad, Interdiscursividad, Discurso Social", Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1986.
- 4- AUGÉ, Marc: *Los "no lugares". Espacios de anonimato*. Edit. Gedisa, Barcelona, 1993.
- 5- BAJTIN, Mijail: *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, España, México, Argentina, Colombia, 1990 (cuarta edición).
- 6- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid, 1987 - 88.
- 7- BAJTIN, Mijail: *Teoría y estética de la novela*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.
- 8- BAREI, Silvia y AMMANN, Beatriz: *Literatura e industria cultural*. Alción editora, Córdoba, 1988.
- 9- BARI, Pablo y LEBENGLIK, Fabián: *Jazz y gritos I*. En el dossier sobre el jazz de Revista Babel, año 3, nº 16.
- 10- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona-Bs.As.-México; 1987.
- 11- BAUDRILLARD, Jean: "Reagan es posmoderno". Reportaje de Ricardo Ibarlucía, en revista *El Porteño*, Enero de 1987.
- 12- BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Ed. Kairós, Barcelona, 1987.
- 13- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*. Ed. Cátedra, col. Teorema, Bs.As., 1989.
- 14- BAYER, Osvaldo: "Pequeño recordatorio para un país sin memoria". *En Represión y reconstrucción de una cultura: el caso Argentina*, EUDEBA, Bs. As., 1988.
- 15- BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus. Bs.As., 1989.
- 16- BENNINGTON, Geoffrey: *Jacques Derrida*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- 17- BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- 18- BOURDIEU, Pierre: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Ed. Akal, Madrid, 1985.
- 19- BOURDIEU, Pierre: *Cosas dichas*. GEDISA, Barcelona, 1988.
- 20- BOURDIEU, Pierre: *la distinción*. Ed. Taurus, Madrid, 1988.
- 21- BOURDIEU, Pierre: *Meditaciones pascalianas*. Edit. Anagrama, Bar-

- celona, 1999.
- 22- BOURDIEU, Pierre: *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México, 1990.
- 23- BRETON, Albert: "Introducción a una economía de la cultura: Un enfoque liberal", En AA.VV.: *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. Unesco, Fondo de Cultura Económica, México/París, 1982.
- 24- CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*. Siglo XXI, Madrid, 1982.
- 25- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad (I y II)*. Tusquets, Bs.As. 1993 (segunda edición).
- 26- CASTORIADIS, Cornelius: *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa, Barcelona, 1994 (segunda edición).
- 27- CASULLO, Nicolás: "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)". Prólogo al libro: *El debate modernidad-posmodernidad: AA.VV., Ed. Puntosur, Bs.As., 1989*.
- 28- CHARTIER, Roger: *El mundo como representación*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1996.
- 29- CHUMBITA, Hugo: "Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones", en *Revista de investigaciones folklóricas*, Vol. 14, Buenos Aires, diciembre de 1999.
- 30- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias estéticas del siglo XX*. Ed. Universitaria de Córdoba; Córdoba, 1968.
- 31- DELFINO, Silvia (comp.): *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Ed. La Marca, Bs.As., 1993.
- 32- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.
- 33- DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*. Edit. Cátedra, Madrid, 1994.
- 34- DURKHEIM, Emilio: *Formas elementales de la vida religiosa*. Edit. Schapire, Bs.As., 1968.
- 35- ECO, Umberto: *La estructura ausente*. Ed. Lumen. Barcelona 1972.
- 36- ECO, Umberto: *Lector in fábula*. Ed. Lumen, Barcelona, 1981.
- 37- ECO, Umberto: *Obra abierta*. Ed. Planeta-De Agostini; Barcelona, 1984.
- 38- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Edit. Guadarrama, Madrid, 1978.
- 39- ELIADE, Mircea: *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Edit. Paidós, Barcelona, Bs.As., México, 1997.
- 40- ELÍAS, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. F.C.E., México, 1994.
- 41- FEINMANN, José Pablo: "Política y verdad. La constructividad del poder". En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso Argentina*. EUDEBA, Bs.As., 1988.
- 42- FOUCAULT, Michel: *La arqueología del saber*. Siglo XXI, España / México / Argentina / Colombia, 13ª edición, 1988.
- 43- FOUCAULT, Michel: *La voluntad de saber. Historia de la sexuali-*

- dad I. Edit. Siglo XXI, 1976.
- 44- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Ed. Planeta - Agostini, Barcelona, 1984.
- 45- FOUCAULT, Michel: *Microfísica del poder*. Ed. de La Piqueta, Madrid, tercera edición, 1992.
- 46- FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, España / México / Argentina / Colombia, 14ª edición, 1988.
- 47- GAZZERA, Carlos: *Poder y ficción. Para una lectura del Centenario*. En revista e.t.c., número 6, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C., otoño de 1995.
- 48- GOFFMAN, Irving: *Relaciones en público. Microestudios del orden público*. Alianza editorial, 1994.
- 49- GRAMSCI, Antonio: *Introducción a la filosofía de la praxis*. Ed. Península, Barcelona, 1970.
- 50- GRAMSCI, Antonio: *La política y el estado moderno*, Ed. Península, Barcelona, 1972.
- 51- GRIMAL, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Ed. Labor, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Río de Janeiro, México, Montevideo, 3ª edición.
- 52- GUIU, Andrea: "Néstor Perlongher y la cuestión Malvinas: ¿Puede desertar un extranjero?", en *TRAMAS para leer la literatura argentina*, n° 8, Córdoba, 1998.
- 53- GUTIERREZ, Alicia: *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. CEAL, Bs.As. 1994.
- 54- HALL, Stuart: "Estudios culturales: dos paradigmas", en revista *Hueso Húmero*, n° 19, Lima-Perú, 1984.
- 55- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio: *Imperio*. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2002.
- 56- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Edit. Guadarrama, Madrid, 1976, (13ª edición).
- 57- JAMESON, Fredric y ZIZEK, Slavoj: *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós; Bs. As. Barcelona, México, 1998.
- 58- JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991.
- 59- JAMESON, Fredric: *Periodizar los 60*. Alción Editora, Córdoba, 1997.
- 60- JUNG, C.G. y WILHELM, R.: *El secreto de la Flor de Oro*. Paidós Estudio, México, 1983.
- 61- KRISTEVA, Julia: *Semiótica I y II*: Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.
- 62- LANCELOT, Michel: *Los hippies*. EMECE, Bs.As., 1969.
- 63- LEVIS-STRAUSS, Claude: *El totemismo hoy*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- 64- LEVI-STRAUSS, Claude: *Mito y significado*. Alianza Ed. 1975.
- 65- LYOTARD, Jean Francois: *La condición posmoderna*. Ed. Cátedra, colección Teorema; Madrid, 1986.

- 66- MALINOWSKY, Bronislaw: *Magia, ciencia y religión*. Edit. Ariel, Barcelona, 1974.
- 67- MARC, Edmond y PICARD, Dominique: *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación*. Edit. Paidós, Barcelona - Bs.As., México, 1992.
- 68- MARCUSE Herbert: *Eros y Civilización*. Ed. Planeta - Agostini. Barcelona, 1985.
- 69- MARECHAL, Leopoldo. *El Banquete de Severo Arcángelo*. Biblioteca argentina La Nación, Buenos Aires, 2001.
- 70- MARGULIS, Mario: *La cultura de la noche*. Ed. Espasa Hoy. Bs.As., 1994.
- 71- MARTINET, André: *Elementos de lingüística general*. Gredos, Madrid, 1979.
- 72- MASIELLO, Francine: "La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura". En *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial, Madrid, Bs.As., 1987.
- 73- MAUSS, Marcel: *Sociologie et anthropologie*. Presses universitaires de France, París, 1950.
- 74- NEWMANN, Kathleen: *La violencia del discurso: El estado autoritario y la novela política argentina*. Ed. Catálogos, Bs.As., 1991.
- 75- NIETZSCHE, Federico: *El origen de la tragedia*. Edit. Andrómeda, Bs.As., 1992.
- 76- PIGLIA, Ricardo: *La Argentina en pedazos*. Ed. La Urraca, Bs.As., 1993.
- 77- PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- 78- RACIONERO, Luis: *El mediterráneo y los bárbaros del norte*. Plaza & Janes editores. Barcelona, 1985.
- 79- RACIONERO, Luis: *Filosofías del underground*. Anagrama, Barcelona, 1977.
- 80- ROVALETTI, María Lucrecia (comp.): *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Lugar Editorial, Bs.As., 1998.
- 81- SCHMIDT, Sigfried. "Lo estético y lo político. La función de lo estético en el desarrollo social", en *Revista Humboldt*, año XII, N° 45, 1971.
- 82- SIGAL, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Puntosur editores, Bs.As., 1991.
- 83- SILVESTRI, Adriana y BLANCK, Guillermo: *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1993.
- 84- SMART, Barry: «La política de la verdad y el problema de la hegemonía»; en COUZENS HOY, David (comp.): *Foucault*. Ed. Nueva Visión; Bs.As., 1988.
- 85- SQUICCIARINO, Nicola: *El vestido habla*. Edit. Cátedra, Madrid, 1990.
- 86- STEFANI, Gino: *Comprender la música*. Ed. Paidós, Colección «Ins-

- trumentos Paidós» (dirigida por Umberto Eco), Barcelona - Bs. As - México, 1987.
- 87- TERAN, Oscar (comp.): Michel Foucault: Discurso, poder y subjetividad. Ed. El cielo por asalto, Bs. As., 1995.
- 88- TERAN, Oscar: Nuestros años sesentas. Puntosur editores, Bs. As., 1991.
- 89- THOMPSON, E.P.: «La política de la teoría», incluido en SAMUEL, R.: Historia popular y teoría socialista. Grijalbo, Barcelona, 1984.
- 90- VATTIMO, Gianni (comp.) Hermenéutica y racionalidad. Edit. Norma, Barcelona, Bs.As., Caracas, Guatemala, México, Miami, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador, Santa Fé de Bogotá, Santiago, São Paulo; 1994.
- 91- VERDUGO, Iber H.: Hacia el conocimiento del poema. Hachette, Bs.As. 1982.
- 92- VERON, Eliseo y SIGAL, Silvia: Perón o muerte: Ed. Legasa. Bs.As. 1986.
- 93- VERON, Eliseo: La semiosis social. Ed. Gedisa; colección «El mamífero parlante»; Bs.As. 1987.
- 94- VOLOSHINOV, V.N.: El marxismo y la filosofía del lenguaje. Alianza editorial, Madrid, 1992.
- 95- VOLOSHINOV, V.N.: «El discurso en la vida y el discurso en la poesía» en TODOROV, T: Mijail Bajtín. El principio dialógico. Mimeo, traducción para la maestría en sociosemiótica.
- 96- VON SPRECHER, Roberto: "H.G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta", en revista TRAMAS, para leer la literatura argentina, N° 8, Vol. IV, Córdoba, junio de 1998.
- 97- WHITE, Hayden: El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica. Paidós, Barcelona - Bs.As. - México. 1992.
- 98- WILLIAMS, Raymond: Cultura. Ed. Paidós, Barcelona, 1982.
- 99- WILLIAMS, Raymond: Hacia el año 2000. Grijalbo, Barcelona, 1984.
- 100- WILLIAMS, Raymond: Marxismo y literatura. Ed. Península, Barcelona, 1980.
- 101- WINTERSWYL, Ludwig: Liturgia para seglares. Colección "Cristianismo y hombre actual". Dir. José Muñoz Sendino. Edit. Guadarrama, Madrid, 1963.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- 1- ALABARCES, Pablo: Entre Gatos y violadores. Edit. Colihue, Bs.As., 1994.
- 2- BERTI, Eduardo: Spinetta: crónicas e iluminaciones. Editora A.C. Colección "personajes". Bs.As., 1990.
- 3- BERTI, Eduardo: Rockología. Documentos de los '80: Edit. Beas, Bs.As., 1994.
- 4- BOCCO, Andrea: Crisis y combate en el rock latino: la Bersuit toca la política. Mimeo, Universidad Nacional de Córdoba, 2004.
- 5- CARNICER, Lucio y DÍAZ, Claudio: "El abuelo: ¿Nieto de quién era?", en Actas del IV congreso latinoamericano IASPM, México, 2002 www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
- 6- CARNICER, Lucio: "Rock Nacional: del mimetismo al estilo propio". En Actas del III Congreso latinoamericano IASPM, Bogotá 2002 www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html
- 7- DE GARAY SANCHEZ, Adrián: El rock también es cultura. Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- 8- FERNANDEZ BITAR, Marcelo: Historia del rock en la Argentina. Ed. El Juglar. Bs.As., 1987.
- 9- FRITH, Simon: "Cultural Studies of popular music"; en Cultural Studies. Ed. Gosslerg; Routledge, 1992.
- 10- GOBELLO, Marcelo: Jim Morrison, un jinete en la tormenta. Ed. Distal, Bs. As., 1991.
- 11- GOMES CORRÊA, Tupã: Rock: nos passos da moda. Mídia, consumo y mercado cultural. Edit. Papirus, São Paulo, 1989.
- 12- GRIMBERG, Miguel: Cómo vino la mano. Ed. Distal, Bs.As., 1993.
- 13- HEBDIGE, Dick: Subculture. The meaning of style. Edit. Routledge, Londres, 1979.
- 14- HALL, Stuart y JEFFERSON, Tony (comp.): Resistance through rituals. Edit. Routledge, Londres, 1996.
- 15- HOJMAN, Eduardo: Letras que dicen. Una antología rock. Libros del Quirquincho. Bs.As., 1991.
- 16- KOZAK, Claudia: Rock en letras. Libros del quirquincho, Bs. As., 1991.
- 17- KREIMER, Juan Carlos: Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina. Ed. Galerna, Bs.As., 1970.
- 18- KREIMER, Juan Carlos: Punk. La muerte joven: Ed. Distal, Bs. As., 1993.
- 19- MONTELEONE, Jorge: Cuerpo Constelado: sobre la poesía de rock argentino. Cuadernos Hispanoamericanos (Sin datos de fecha y número)
- 20- NEBBIA, Lito: Apuntes sobre el rock nacional. Cuadernos de Crisis N° 32, Bs. As., 1987.
- 21- POLIMENI, Carlos: Luca. Un ciego guiando a los ciegos. Ed. A.C.,

- Bs.As., 1990.
- 22- RAMOS, Laura y LEJBOWICZ, Cynthia: *Corazones en llamas. Historias del rock argentino de los '80*. Clarín-Aguilar, Bs.As., 1991.
- 23- RODRIGUEZ, Fermín: "Movimiento perpetuo: rock, identidad y política en la década de 1980". En revista *Osamayor*, año IV, número 7, invierno de 1993. Universidad de Pittsburgh.
- 24- ROZITCHNER, Alejandro: *Conciencia rockera*. Ed. De la flor, Bs.As., 1993.
- 25- URIARTE, Claudio: *Contra el rock*: artículo publicado en la revista *La Caja*, n°4; junio-julio de 1993.
- 26- VARGAS, Horacio: *Fito Paez: La vida después de la vida*. Ed. Homo Sapiens, Rosario, 1994.
- 27- VARIOS: *Colección Historia del rock*, editada en la Argentina por el diario *La Nación*.
- 28- VARIOS: *Enciclopedia 20 años de rock*. Tomos I, II y III. Ed. por revista *Cantarock*. Bs.As., 1985.
- 29- VILA, Pablo: "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales*. Bs. As., CEAL, 1985.
- 30- VILA, Pablo: "El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina". En GARCIA CANCLINI (comp.) *Cultura y pospolítica*. Consejo nacional para la cultura y las artes, México, 1995.

REVISTAS (colecciones)

- 1- *Expreso imaginario*.
- 2- *Pelo*.
- 3- *Cantarock*.
- 4- *Toco & Canto*.
- 5- *Rock & pop*.
- 6- *Cerdos & peces*.
- 7- *El musiquero*.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	pág. 11
Caminos y relatos.....	pág. 11

PRIMERA PARTE:

CARTOGRAFÍA ELEMENTAL	pág. 13
-----------------------------	---------

Capítulo 1: La estética de los pioneros	pág. 15
---	---------

Capítulo 2: La emergencia del rock y la crisis de hegemonía.	pág. 29
--	---------

Capítulo 3: La especificidad del rock.....	pág. 35
--	---------

3.1. Desde la periferia	pág. 35
-------------------------------	---------

3.2. El campo del rock	pág. 39
------------------------------	---------

3.3. Instituciones rockeras	pág. 40
-----------------------------------	---------

Los sellos independientes	pág. 42
---------------------------------	---------

Las revistas de rock	pág. 47
----------------------------	---------

La crítica de rock	pág. 50
--------------------------	---------

Los festivales	pág. 61
----------------------	---------

Capítulo 4: Dictadura y democracia:

desarrollos, tensiones, diferencias:	pág. 71
--	---------

4.1. Dictadura y condiciones de enunciabilidad:.....	pág. 71
--	---------

4.2. La reconstitución del campo:	pág. 74
---	---------

4.3. Diversidad, diferencias y luchas simbólicas:.....	pág. 81
--	---------

4.4. El centro de la escena:	pág. 85
------------------------------------	---------

SEGUNDA PARTE :

EL ROCK Y SU UNIVERSO DE SENTIDO	pág. 97
--	---------

Introducción: Tópicos rockeros	pág. 98
--------------------------------------	---------

Capítulo 1: Grasa de las capitales: la ciudad del rock.....	pág. 100
---	----------

Capítulo 2: El Viaje, el Vuelo, el Sueño.....	pág. 105
---	----------

2.1.Una religiosidad sin dogma; una estética sin doctrina.....	pág. 107
2.2.Otras escaleras al cielo	pág. 122
El revisionismo cristiano	pág. 124
Lo crístico	pág. 128
Caminos esotéricos: Arco Iris	pág. 131
Desmitificaciones	pág. 135
Capítulo 3: Las políticas del rock	pág. 143
3.1. El rock y el lugar de la utopía	pág. 144
3.2. El Aguante del rock, o la marca de la dictadura... ..	pág. 148
De la mirada de Casandra a la mirada de Alicia.....	pág. 154
Una eticidad sin moral; una politicidad estética.....	pág. 167
3.3. Rock, Ley y transgresión	pág. 180
 Capítulo 4: Música, primitivismo y cuerpo	
en la estética del rock.....	pág. 190
El latido frenético	pág. 191
El cuerpo atravesado	pág. 199
Cabezas copadas	pág. 204
 TERCERA PARTE:	
CUERPO, RITUAL Y SENTIDO	pág. 219
 Capítulo 1. ¿Un canon rockero del cuerpo?	pág. 221
Capítulo 2: Cuerpo y sentido	pag. 238
Capítulo 3: Ritual y sentido	pág. 254
El recital como interacción	pág. 258
El recital como liturgia	pág. 272
 ENCRUCIJADAS, APERTURAS.....	pág. 283
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	pág. 285