



UNIVERSIDAD DEL SALVADOR

Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social

Licenciatura en Periodismo

Tesis de Licenciatura

La poesía del rock nacional en la década de los noventa

Una forma de comunicación explícita

Alumno: María Florencia Codagnone

Director de la tesina: Prof. Dr. Daniel Sinópoli

Tutor: Federico Califano

Asignatura: Seminario de investigación – Tesis de Licenciatura en Periodismo (2004)

Cátedra: Prof. Dr. Daniel Sinópoli

Prof. Dr. Leonardo Cozza

13 de octubre de 2005

Te: 49 62 27 70

15 53 89 16 23

ulrikke@arnet.com.ar

Abstract

El rock es una forma de comunicación de masas que pertenece a toda la cultura capitalista contemporánea. Opera en la esfera pública y apunta a un mercado masivo, tiene un público heterogéneo y es accesible a toda la sociedad que, voluntariamente y a un bajo costo puede convertirse en consumidora. Es portador tanto de información musical como de ideología. Participa de los procesos políticos, sociales y económicos y forma parte de una cultura en la que convive con la política, el movimiento, la acción y el placer. Como hecho cultural, comunicacional e industrial, el rock ha sido –y es– protagonista de la historia de las últimas cincuenta décadas. Sus letras logran describir la realidad de un país –y hasta de una región– y se constituyen, además, en un medio de denuncia.

Palabras clave: *rock, política, sexualidad, drogas.*

Índice:

Introducción.....	6
Capítulo I Rock y comunicación.....	15
Capítulo II De linyeras y bochas (o breve análisis del rock de los sesenta y ochenta).....	26
Capítulo III Rock y sexualidad.....	60
¿Virus?.....	61
Cómo se habla de la situación social desde el SIDA	71
De mala reputación.....	73
Esos raros chicos (¿nuevos?)	78
Sin pelos en la lengua	88
Cuestiones retóricas	97
Sexo oral (o cómo los rockeros hablan de sexo)	102
Acabar con el tema.....	107
Capítulo IV Rock y drogas.....	110
Inducción a las drogas	111
Jugando a los héroes	117
Rompiendo las leyes de la gravedad	120
Son negocios	133
Todo lo que necesitas es amor.....	142
En frasco chico	145
La sed	153
A brillar, mi amor.....	158
Santa María Juana	167
Sublingual (o cómo los rockeros hablan de drogas)	176
Después del viaje	185
Capítulo V Rock y política	187
Primera vuelta.....	188
1976	195
Sangre azul.....	217
De mi barrio	240
América.....	245
Haciendo la revolución	261
Lucha de clases	267
Alzando banderas.....	277
La tercera es la vencida.....	282
Corrupción	286
Con nombre propio	294
Economía familiar	306
Chamuyo (o cómo los rockeros hablan de política)	321

Balance de la gestión	355
Conclusión	357
Capítulo por capítulo.....	362
Últimas apostillas	364
Bibliografía.....	367
Listado completo de artículos	372
Discografía completa	379
Anexo	I
Entrevistas	III
Extensa charla sobre el rock – Entrevista a Eduardo Berti	IV
Brevísima charla sobre “Me extingo” - Entrevista a Francisco Bochatón	XV
Sobre las hojas caídas – Breve charla con Eduardo Schmidt (Árbol)	XVI
Listado completo del material de análisis	XX
Letras completas (por orden de aparición)	XXXVI
Intertextos	DCLVII
El fiord.....	DCLVIII
Cadáveres	DCLXIX
La chica más guapa de la ciudad.....	DCLXXX



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

A Tito. Por todo, todo, todo.

A Catupecu, por la magia.

A Estelares, por la poesía.

A mis viejos

“Cosas para decirle a M:

*El arte es un ordenamiento que no está previamente contenido en sus medios.
En todo caso, si un ordenamiento así resultara artístico, el creador sería el creador de
los medios.*

*Míster Eastman es el verdadero autor de todas las fotos que se sacan con una Kodak.
Si el elemento natural no se puede subordinar o eliminar, no hay arte, como lo hay en
la naturaleza misma.*

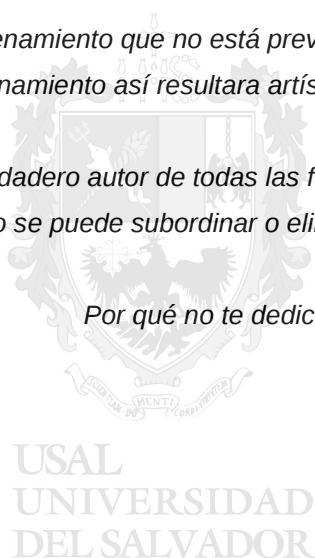
Por qué no te dedicás a la guitarra. Vos tocabas lindo.

El goce estético es estático.

Integritas, consonantia, claritas.

Aristóteles. Croce. Joyce”.

Rodolfo Walsh, “Fotos”





USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Introducción

"Lady of the Jury:

*I wish to disprove the prevailing false belief that rock music is based on drugs and sex. True, perhaps at one time... but rock music is different now. It is now performed by hard-working intellectuals, with... with blazing intellectual pursuits, and I am going to play for you a piece of music designed to show you that my thesis is correct"*¹.

La pregunta acerca de *qué es el rock* parece ser una figurita repetida a lo largo de toda la historia de la cultura de masas. Es que el debate sigue vigente y no encuentra una respuesta definitiva. Para muchos, el rock es el símbolo de una época asociada a la rebelión. Para algunos, es un género musical, para otros, un ritmo o un estilo o un sistema y hasta una actitud frente a la vida. Una buena prueba de lo que sucede es que el adjetivo *rockero/a* suele ser aplicado a una canción, a un disco o a un grupo pero también a una persona, a una remera o hasta a una fecha.

Luis Alberto Spinetta indica que "el Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar, a través de una liberación total, los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso"².

Para el periodista argentino Carlos Polimeni "hoy rock parece ser todo, parece ser un paraguas protector debajo del cual caben una multiplicidad de géneros, con lo que llegaríamos a la conclusión somera, aunque sea por descarte, de que el rock en realidad, no habla de un género, ni de un ritmo, ni de un estilo, sino de un sistema de cosas un poco más profundo"³.

Wlad Godzich, Doctor en Filología y Literatura Comparada, explica esta imposibilidad de definir al rock de la siguiente manera: "Mi hipótesis fundamental hoy es que el éxito mundial del rock tiene sus raíces en el hecho de que es la primera música que puede localizarse en la ruptura de la armonía

¹ Almost Famous (Casi Famosos)

EE.UU. (2000): Comedia

Director: Cameron Crowe

Reparto: Billy Crudup, Frances McDormand, Kate Hudson, Patrick Fugit.

² SPINETTA, Luis Alberto, "Manifiesto. Rock: música dura. La suicidada por la sociedad", *Rolanroc*, 1974.

³ *El rock nacional como fenómeno contracultural II*, testimonios extraídos de las "Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional" realizadas los días 24 y 25 de abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín. Disponible en: <http://lahistoriadelrock.com.ar/esp/jornadas3-1.html>.

entre el sujeto del saber y el sujeto de la experiencia... Es la música de la época que vive de varios modos el fin de la armonía entre el conocimiento y la experiencia. Esa es la razón por la que resulta difícil hablar del rock en términos simples: hay siempre algo, quizá la mitad del fenómeno, que no puede decirse al mismo tiempo que la otra mitad"⁴.

En una conferencia que brindó en España en 1999, el sociólogo inglés Simon Firth se preguntó al respecto: "¿Qué es lo que se entiende hoy por música rock? ¿Significa lo mismo para vosotros, en Valencia, que para mí en Glasgow?... El rock describe algo que posee tanto significado transnacional (es un término usual en las transacciones diarias en un gran abanico de culturas musicales mundiales) como especificidad local (sólo llega a tener sentido al oponerlo a la música tradicional). Más aun, el rock ya no puede ser definido como un estilo musical en sí mismo (aunque todavía se relaciona vagamente con un sonido musical, con la amplificación eléctrica y el ritmo de cuatro por cuatro), ni como una especie de ideología juvenil"⁵.

Esta tesis parte de la premisa, entonces, de que el rock es un fenómeno social y cultural, un espejo desde donde es posible entender la cultura de masas pero también, el portador de un fin, de un mensaje. El rock es tanto un soporte sonoro (la música) como el contenido ideológico que sustenta (las letras). Atendiendo solamente a este segundo elemento se intentará demostrar la siguiente hipótesis:

Los contenidos de las letras de rock argentino referidas a política, drogas y sexualidad se desplazan, en la década de los noventa, de las formas metafóricas del modelo setentista a las formas del sentido manifiesto.

Se entiende por *modelo setentista* el conjunto de elementos que atravesaron fuertemente, y con un gran peso simbólico, la década de los

⁴ PUIG, Luis, TALENS, Jenaro, *Las culturas del rock*, Pre-Textos, España, 1999.

⁵ FIRTH, Simon, "La construcción de la música como industria trasnacional" en *Las culturas del rock*, Pre-Textos, España, 1999, p. 13.

setenta: reivindicación social, manifiestos culturales, canciones de protesta, dictadura militar, la militancia de izquierda, utopías, guerrilla, violencia política, compromiso intelectual, censura y los intentos de evadirla, perspectivas de cambio y las formas en que todo esto se comunica. Puede entenderse como un neologismo ya que no existen palabras como “cincuentista” o “sesentista” que describan tan bien un momento, porque ninguna otra década tiene la fuerza política, social y cultural de los años setenta. En la actualidad, esta expresión es muy utilizada para referirse –peyorativamente– al gobierno del Presidente Néstor Kirchner.

Formas metafóricas se usa para denominar al conjunto de recursos expresivos entre los que se encuentran los tropos y las figuras retóricas – propios de la función poética– que se utilizan para dar énfasis a una idea o sentimiento.

Cuando se habla de *sentido manifiesto* se hace referencia a la explicitud, a las intenciones expresas del artista o del comunicador. Si bien, toda obra encierra un sentido latente u oculto y uno manifiesto o literal, en los años noventa este término se utiliza para nombrar la expresión clara y determinada de una cosa, a la explicitud con la que se comunican las ideas y valores.

Otra de las preguntas que tiene un gran prontuario a lo largo de la historia del rock es aquella que indaga si las letras pueden ser consideradas poesía o no. Mientras que el poema es algo individual y concreto, la poesía es algo más bien abstracto. Mientras que la poesía es, según el Diccionario de la Real Academia Española, *una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa*, un poema es una obra poética escrita en verso. Para explicar mejor la diferencia, podría decirse que hasta un atardecer puede ser apreciado como poesía y que, cuando se habla de un libro que recopila obras en verso, entonces, debe decirse que es un libro de poemas y no de *poesías*. Por lo expuesto, la poesía, una sola (y sin plural) se refiere con mayor fuerza a la idealidad y al lirismo, cualidades que suscitan un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje. Por esta razón la tesis incluye en su título la palabra poesía, porque se basa en la creencia de que, si bien no todas las letras pueden ser pensadas como

poemas, todas deben calificarse como poesía. El periodista y poeta argentino Gustavo Álvarez Núñez, compilador de la *Antología Poetas Rock*, dice que tiende a concebir que la letra de rock es un género con sus propias leyes, con sus manías y estertores, con sus libertades y vicios. “Sigo creyendo en su potencia, su don de sintetizar en pocas líneas una situación. Un estado de ánimo o un anhelo la convierten en un material único y de un poder inconmensurable”⁶. En esa antología, Litto Nebbia se atrevió a confesar que comenzó poniéndole letra a las músicas para que no estuvieran tan solas, tan desnudas pero que luego comprendió que esas letras ya tenían su propia música. Para el cantante de Mister América, Gustavo Astarita, “la poesía es el lugar donde la palabra encuentra su momento más certero. Es el retorno de la eufonía perdida donde el sonido amplía sus fronteras y la estanqueidad del lenguaje cotidiano se reinventa”⁷. Según el cantante y compositor Boom Boom Kid, la poesía ayuda a dejar algún registro de lo que realmente fue una época. “Cuando yo quiero saber algo sobre alguna época, no consulto un libro de historia del colegio, sino a los poetas a quienes podés amar o llegar a detestar, pero que son fiel testimonio del pueblo. La poesía es muy importante tanto como el aire, el agua, como la tierra, como el amor; nada se podría hacer, ni la música, ni nada, sin los escritos”⁸. Desde la perspectiva del letrista Roberto Jacoby “la poesía es el estado de la materia inorgánica: líquido, gaseoso, sólido, poético. O de la materia viva: en estado de putrefacción, en buen estado, en estado poético. O de la materia política: un estado totalitario, autoritario, democrático, poético”⁹.

Más allá de la diferencia que existe entre los términos *poesía* y *poema*, la relación entre la literatura y el rock es innegable y estrecha. Un disco que lleva el nombre de un poeta francés... Un letrista que nombra a Hölderlin y otro que cita a Oliverio Girondo en el medio de una canción... Rockeros que

⁶ ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo, *Antología Poetas Rock*, La Marca, Buenos Aires, 1^{ra} edición, 2003, p.15.

⁷ ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo, Ob. cit., p. 27.

⁸ ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo, Ob. cit., p. 40.

⁹ ÁLVAREZ NÚÑEZ, Gustavo, Ob. cit., p. 71.

escriben con poetas... Bandas que homenajean a Borges en el Colón... Otra que coincide –en su nombre– con un microcuento de Benedetti... *Cantautores* que se convierten en la copia de su poeta maldito preferido... Otro que toma su apellido de fantasía de un libro de Cocteau... Un grupo que se inspira en un libro de Alberto Laiseca para dar vida a un balneario bastante particular... El fantasma de Canterville que deja huellas en los setenta y a mediados de los ochenta¹⁰. Y la lista parece no terminar...

Trabajar con letras no es tarea fácil, al analizarlas, evaluarlas y/o interpretarlas se corre el riesgo de que pierdan su originalidad y su carga valorativa. Como dice el periodista y crítico musical Oscar Jalil, responsable de la antología *Rock versión tinta*: “en papel lucen distintas, en estado puro y con el valor agregado de su estampa solitaria”¹¹. Cuenta el historiador musical Sergio Pujol, que las primeras letras de rock vinieron del ritmo musical. “Del scat del jazz se pasó al largo aullido de Little Richard: “¡Awolbopaloobop...! Puro ruido, pura música, luego llegaron las letras bien pensadas de Dylan, de los Beatles, de Morrison. Eso era otra cosa: palabras escritas que luego se cantaban. Y que se podían leer, también. Por algo nacieron los cancioneros de la especie, las letras sin discos, los libros de letras, los libros de «canciones ilustradas». Sin embargo, la letra nunca se emancipó totalmente de la música. Y no sólo en términos de copla musical –eso es una evidencia–, sino en relación a esos lejanos gritos viscerales, a esa corrida de enunciados corporales, eléctricos, «ruidosos» y musicales: ¡Awolbopaloobop...! [...] Leyendo las letras luego de escucharlas aprendimos a recuperar el sentido de las palabras, tal como fueron dichas y cantadas. Pero nada fue igual. Habían pasado por el cuerpo del cantante, y claro, por el coro frenético de la platea. (¿Acaso alguien lee las letras de un disco antes de escucharlo?)”¹². Pero algunas letras ni siquiera aparecen ancladas en papel y de ellas quedan, sobre todo en medios interactivos como la Internet, lo que se mantiene por la

¹⁰ SODA STEREO, *El tiempo es dinero*, Soda Stereo, 1984: “Cuidado con Dorian Gray / y su espejo retrovisor / Su espíritu de kermesse / Miralo de lejos / Oh oh oh / Dorian Gray”.

¹¹ JALIL, Oscar, *Rock versión tinta*, La comuna Ediciones, La Plata, 1^{ra} edición, 2000, p. 7.

¹² JALIL, Oscar, Ob. cit., pp. 5 y 6.

tradición oral. Por eso es común encontrar muchas versiones de una misma letra, y no sólo por la estructura de los versos y de las estrofas, sino también por las diferencias en el lenguaje.

El primer problema al que debe enfrentarse el investigador es esta diversidad de fuentes y de versiones, pero existe, también, un segundo problema ligado a la interpretación, pues no sólo por el cuerpo del cantante y por la voz de la platea circula la letra, sino también por la mente de quien lleva a cabo la interpretación.

Roland Barthes plantea, antes de analizar "Sarrasine" de Honoré de Balzac en el libro *S/Z*, que tanto la evaluación como la interpretación se encuentran muy ligadas entre sí. La evaluación es aquella que permite clasificar los textos en un primer momento y que hará posible plantear su valor. La evaluación, dice Barthes, no puede provenir ni de la ciencia (porque ésta no evalúa), ni de la ideología (pues no trabaja sino que refleja). Lo que la evaluación encuentra es el valor de lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. Y lo escribible es el valor porque permite que el lee no sea sólo un consumidor sino el productor del texto. Ahora bien, para poder llevar a cabo el análisis completo es necesaria una segunda operación más precisa, aquí entra en juego la interpretación. Barthes utiliza la palabra en la acepción que le da Nietzsche y considera que interpretar no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre) al texto sino, por el contrario, apreciar el plural del que está hecho.

Lo que Barthes plantea, puede ser trasladado a las letras de rock sin problemas. Cada persona –y no sólo alguien que se dedica a trabajar específicamente con las letras– puede interpretar de manera distinta el uso de una palabra, de un verso, el título y hasta una canción entera porque el que lee es ahora el productor de aquello que lee. Entonces, la interpretación está condicionada por muchos factores internos y externos propios del hombre, a su individualidad y a su contexto, que harán posible que algunos no estén de acuerdo con lo que esta tesis propone. Al Indio Solari le parece absurdo explicar una letra, tan ridículo como que un pintor dé instrucciones acerca de cómo mirar su cuadro y considera que "la letra es aquello que hace envejecer a una canción, cuanto más poder enigmático, menos rápido envejecen. A mí me apasiona que los viejos rockeros y los pibes de catorce años canten juntos

nuestras letras pero interpreten significados totalmente distintos”¹³. Esto es válido también para la tesis, porque el que interpreta es, a la vez, productor del material que somete a evaluación, y porque, por suerte, al hombre le está permitido discrepar.

Al decir «rock argentino» y, para terminar de explicar los términos claves que integran tanto el título como la hipótesis, se hace necesario abordar la problemática que existe detrás de la fórmula «rock nacional». El sociólogo argentino Pablo Alabarces entiende que los dos términos que integran la ecuación presentan un problema indisoluble que no sólo abarca el terreno musical sino también lo geográfico. El problema inherente a lo sonoro está a la vista, o mejor, en los oídos de muchos: en el rock argentino hay de todo, pero poco rock. Respecto a la calificación «nacional», para muchos puede resultar una herejía porque el rock es un invento anglosajón. Sin embargo, dice Alabarces, “la existencia de algo que una gran cantidad de sujetos coincide en llamar rock nacional contradice esta primera afirmación. ¿Lo llamamos correctamente? Lo llamamos, eso es seguro. Más: el nombre constituye al objeto. *El rock nacional existe desde su nominación*: acto que consiste en sintetizar una cultura *planetaria*, antes cultural que restrictivamente musical (el rock como fenómeno que excede el terreno de los sonidos e inunda como poderoso articulador de las identidades juveniles de gran parte del mundo desde los años sesenta); junto a una actualización local, argentina, que en la elección del calificativo *nacional* está nombrando la originalidad de esa apropiación”¹⁴.

Ahora que se entiende que el rock es un hecho cultural, comunicacional e industrial que pertenece a la cultura de masas y que ha sido –y es– protagonista de la historia de las últimas cincuenta décadas, es tiempo de seguir. Pete Townshend dijo alguna vez: *si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se*

¹³ BERTI, Eduardo, *Rocología: documentos de los ochenta*, Beas, Buenos Aires, 1994, p.134.

¹⁴ ALABARCES, Pablo, *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1995, 1^{ra} edición, pp. 23-24.

pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para dirimirlo, entonces es rock and roll.

Bienvenidos los enojos, las diferencias, las sugerencias, la complicidad y las nuevas ideas y trabajos que surjan a partir de lo que aquí se expone.

¡Qué sea rock!



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Capítulo I

Rock y comunicación

Antes de desarrollar el cuerpo principal del trabajo, es preciso señalar que esta tesis parte de la premisa de que el rock es una forma de comunicación de masas que pertenece a toda la cultura capitalista contemporánea, como lo concibe el sociólogo inglés Simon Firth. El rock es partícipe de los procesos políticos y económicos y forma parte de una cultura en la que convive con la política, el movimiento, la acción y el placer. Tal vez sea por esto que muchos consideran que “el rock es el más interesante y vivo fenómeno de las formas de comunicación de masas contemporáneas”¹⁵.

Para dar esta definición, Firth se basa en el sumario de características sociológicas de los formas de comunicación masiva que Denis McQuail expone en *Towards a Sociology of Mass Communications* y, más tarde, en *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Según McQuail, la institución de los formas de comunicación está comprometida con la producción, reproducción y distribución del *conocimiento*, en el sentido más amplio de la expresión, de conjuntos de símbolos con significativas referencias a la experiencia del mundo social. Este conocimiento es el que capacita a los hombres para encontrar sentido en la experiencia, y dar forma a sus percepciones, contribuyendo al almacenamiento de conocimiento del pasado y a la comprensión del presente. “Colectivamente, los medios de comunicación de masas se diferencian de otras instituciones del conocimiento (por ejemplo, el arte, la religión, la ciencia, la educación, etcétera) en varios aspectos:

- desempeñan una función general como portadores de todo tipo de conocimiento (por tanto, también en nombre de otras instituciones);
- operan en la esfera pública, accesibles en principio a todos los miembros de una sociedad sobre una base abierta, voluntaria, no específica y de bajo coste;
- en principio, la relación entre emisor y receptor es equilibrada e igualitaria;

¹⁵ FIRTH, Simon, *Sociología del rock*, Júcar, Madrid, 1980, p.11.

- los medios de comunicación llegan a más gente que otras instituciones, y por más tiempo, pues «arrancan» con las primeras influencias de la escuela, los padres, la religión, etcétera”¹⁶.

El rock es una forma de comunicación de masas porque reúne todos estos requisitos: opera en la esfera pública y apunta a un mercado masivo, tiene un público heterogéneo, es accesible a toda la sociedad que, voluntariamente, y, con un bajo costo puede convertirse en consumidora. Es portador de todo tipo de conocimiento y existe una equilibrada relación entre emisores y receptores. El *desarraigo* de las influencias primarias que produce en las personas es innegable y una de sus características más significativas, porque el rock en cuanto forma de comunicación depende de su relación con la cultura de los jóvenes, quienes debido a una característica compartida (su juventud) tienen la sensación de pertenecer a un auditorio en común y de formar parte de una misma identidad. Esto hace que la simultaneidad, una característica que se encuentra presente en los llamados *medios tradicionales* –oír la radio y ver televisión son actividades simultáneas, incluso leer diarios y revistas semanales– también sea aplicable al rock, porque si bien el público está disperso, la gente escucha los mismos discos, y porque la parte simultánea del auditorio del rock es joven (el grueso del público tiene, aproximadamente, entre 12 y 30 años). Sin embargo, dice Firth, lo que distingue al rock de las demás formas de comunicación de masas no es su auditorio sino su forma: “El rock es comunicación *musical* y su ideología en cuanto cultura de masas se deriva, no sólo de la organización de su producción, no sólo de las condiciones en que se consume, sino también de las intenciones artísticas de sus creadores y de la estética de sus formas musicales”¹⁷.

Además de coincidir con estas características esenciales, el rock responde a otras imágenes de la comunicación que expresan los diferentes

¹⁶ MCQUAIL, Denis, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Paidós Comunicación, México, 2^{da} edición, 1997, p. 78.

¹⁷ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 19.

modos en que los medios, según McQuail, se vinculan con la realidad. Puede decirse entonces que el rock también es:

- “una ventana a la *experiencia*, que amplía nuestra visión, y nos capacita para ver por nosotros mismos lo que ocurre, sin interferencias ni prejuicios;
- un *intérprete*, que explica y da sentido a los acontecimientos que, de lo contrario, serían fragmentarios o incomprensibles;
- una *plataforma* o *vehículo* de información y opinión;
- un *vehículo interactivo* que relaciona los emisores con los receptores gracias a los diferentes tipos de retroalimentación;
- una *señal*, que indica activamente el camino, orienta o instruye;
- un *filtro*, que relaciona partes de la experiencia para dedicarles una atención especial y descarta otros aspectos, ya sea o no deliberada y sistemáticamente;
- un *espejo*, que refleja una imagen de la sociedad con respecto a sí misma, en general con una cierta distorsión debido a la insistencia en lo que la gente quiere ver de su propia sociedad y, a veces, de lo que quieren castigar o eliminar”¹⁸.

Sin embargo, incluir al rock dentro de la tipología de las formas de comunicación masiva de comunicación resulta problemático para algunos sociólogos que, aún no encontraron una forma idónea de tratarlo como tal. Si bien alistan los discos en su lista de mass media, “los análisis de las formas de comunicación de masas siguen dominados por ideas y problemas derivados de los estudios de la televisión y prensa, y los discos no pueden ser incluidos con facilidad en las conclusiones sociológicas consiguientes”¹⁹.

En su libro *Sociología del rock*, Firth decide referirse al *rock* llamándolo *pop* porque sólo este género es aquél que se comunica a través de los medios de comunicación de masas. Los discos pop (o rock) tienen un público muy amplio porque pueden romper todas las barreras culturales y lingüísticas y

¹⁸ MCQUAIL, Denis, Ob. cit., pp. 79 y 80.

¹⁹ FIRTH, Simon, Ob. cit., p.12.

llegar a otras latitudes en muy poco tiempo. Este movimiento, que empezó con Los Beatles, en los setenta –que fueron un verdadero fenómeno de la comunicación de masas en casi todos los países del mundo–, continúa con mayor fuerza en los noventa porque existe un continuo intercambio entre el pop inglés y el norteamericano y, en menor medida, el latinoamericano. Entonces, es posible decir que el rock domina el mundo más efectivamente que cualquier otra forma de comunicación masiva.

Firth define al rock “como la música producida para el consumo simultáneo de un amplio mercado joven. El rock no suele definirse de esa manera, pero entonces, el empleo de la palabra resulta confuso, y tiene implicaciones, no sólo de la juventud sino también de la forma de música y de las intenciones de los músicos. En concreto, el rock a menudo se presenta como opuesto al pop, que sería más directamente comercial. Este contraste no tiene sentido en la actualidad cuando se hace tanto dinero con el rock aunque éste carezca de cualquier validez *progre* [*hip*], resultando, por otra parte, las definiciones musicales del rock ampliamente imprecisas.”²⁰.

Ahora bien, si incluir al rock dentro de los mass media ya generó un problema, ése no es el único. La literatura sobre el significado de la cultura de masas censura a los productos masivos por sus valores y prácticas. Los discos son valorados por su autenticidad artística y condenados por su comercialismo. “La creencia en la lucha continua entre música y comercio está en el corazón de la ideología del rock: en determinados momentos artistas y auditorio atraviesan el sistema, pero la mayoría de las veces el control lo ejercen intereses comerciales”²¹.

Dentro de esta literatura, los sociólogos de la comunicación encuentran diferentes posturas acerca del rock (y de la cultura de masas). El inglés Frank Raymond Leavis, que originó la corriente de los *Cultural Studies*, considera que la cultura de masas distorsiona por completo la idea de alta cultura. “Los planteamientos de Leavis parten de la comparación de los objetos culturales de masas –estandarizados, escapistas, consumidos sin esfuerzo– con las obras de arte –únicas, desafiantes, instructivas–. La cultura de masas es analizada

²⁰ FIRTH, Simon, Ob. cit., pp.18-19.

²¹ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 237.

de acuerdo con los esquemas de la crítica literaria y, en consecuencia, condenada; la música de masas, por ejemplo, carece de valor porque en esa música «no existe nada esencial que pertenezca a una auténtica emoción o a una vitalidad interior inequívoca». Los seguidores de Leavis celebran los valores del arte popular; su argumento es que la cultura de masas es una «corrupción» de ese tipo de arte. La clave crítica es el concepto de «autenticidad»; el argumento es que una cultura creada para el provecho comercial carece de «autenticidad» aunque «dramatice auténticos sentimientos».²²

Para Leavis y sus seguidores, la producción cultural de masas se rige por medio de fórmulas que limitan la creatividad personal. Su auditorio está formado por usuarios que toman las decisiones de consumo respondiendo a elecciones de mercado más que a juicios artísticos. Según esta línea, la cultura de masas presenta el mundo en forma trivial, es mediocre, no tiene pasado y está obsesionada con la moda y con el cambio. Para Leavis, la cultura de masas corrompe los sentimientos porque se presenta tentadora ante los consumidores sin exigirle nada a cambio. Desde esta perspectiva, el arte de masas no es auténtico y se produce para obtener un provecho económico. Sin embargo, “el problema es explicar el consumo cultural, dar cuenta del inexorable reemplazamiento del arte popular por la cultura de masas. Las referencias del poder de la publicidad, a la manipulación del mercado, no son suficientes: las soluciones de la cultura de masas pueden ser «falsas» pero las necesidades a las que responden son reales”²³.

El sociólogo inglés David Holbrook también cree que el rock es una degradación del arte porque si bien se ocupa de miedos y de emociones reales, en lugar de desarrollar los temas con gran profundidad, sólo proporciona un «momento maniático de elevación»²⁴ y juega con las tensiones

²² FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 238.

²³ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 239.

²⁴ En la edición original de *Sociología del rock (The sociology of rock)* Simon Firth le atribuye a Holbrook la siguiente frase: "The attitude to sexual love in the 'pop' song is so ugly and mechanical as to seem schizoid, and psychopathological. Exposed as they are to such powerful cultural statements, young people are being encouraged to forfeit genuine commitment in love in favour of depersonalised sexual activity, with an undercurrent of violence, and to take false solutions in which they must deny their deepest needs, by hate."

psicológicas de la pubertad. “Holbrook argumenta que la explotación de las necesidades de los adolescentes se apoya en la creación deliberadamente comercial de una «cultura» joven, de una ideología destinada a separar a los jóvenes de sus familias y comunidades para hacerlos más vulnerables como consumidores. El rock, en cuanto forma de comunicación masiva, es un arte falso que sirve a una comunidad falsa”²⁵. Para Firth, estas ideas acerca del rock son *particularmente tétricas* y la consideración de la cultura de los jóvenes como inauténtica, constituye un lugar común.

Desde el marxismo, Charles Parker supone que el rock es un instrumento que la clase dominante utiliza para ejercer un control social: “El rock —«ese sabat de brujas de expresión orgiástica sin significado»— es utilizado deliberadamente por una elite en el poder para defender su posición política, para controlar y distraer la expresión popular”²⁶.

Desde la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno argumenta que la producción musical como un bien de consumo es lo que determina su cualidad cultural, que la música popular tiene que ser más que un fin, algo que pueda ser consumido, una forma de comunicación (que proporcione ganancias por un lado y bienestar por otro). Cree que el consumidor de la música de la cultura de masas no tiene una auténtica relación ni con los productores ni con los demás consumidores. Por eso el arte se ha transformado en un mero elemento de diversión, en una elección de mercado, en un intento comercial para atraer la mayor cantidad de consumidores. “Según Adorno, la base estética del arte es su «elemento imaginativo, útil a efectos prácticos», su protesta utópica contra la realidad; el arte es la fuente de las esperanzas humanas, la inspiración para la lucha a favor del cambio social. La cultura de masas, por el contrario, se adecua a la realidad y de ese modo corrompe sus bases imaginativas y hace que sus consumidores sean impotentes”²⁷.

Firth entiende que el análisis de Adorno es el más sistemático y duro con respecto a la cultura de masas pero también el más desafiante para cualquiera que intente encontrar valor en los productos que proceden de la industria

²⁵ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 239.

²⁶ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 240.

²⁷ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 242.

musical. Piensa que el punto más débil de la argumentación de la Escuela de Frankfurt es la descripción del consumo cultural ya que, el uso efectivo del pop por parte de sus *Fans* se examina muy poco y su pasividad es asumida más que investigada.

Eso de lo que carecía la Escuela de Frankfurt fue lo que los sociólogos norteamericanos desarrollaron en la década de los cuarenta. Su interés se centró en la estructura social en la que estaban integrados los medios de comunicación de masas. “Su objetivo consistía en mostrar que la relación medios-consumidor era compleja, y que los medios de comunicación de masas sólo eran unas fuentes de significado entre muchas otras; la situación de guerra fría les llevaba a proporcionar una descripción positiva del capitalismo, a desafiar el concepto de «masa» –argumentaban que como los medios eran utilizados por grupos culturales diferentes en contextos culturales diferentes, el problema del sociólogo no era establecer una significación única para la cultura de masas, sino describir una pluralidad de significados. La cultura de masas tenía un significado de la cultura democrática”²⁸.

Si bien la posición de los marxistas resulta, por lo menos contradictoria (Alan Swingewood –en su libro *El mito de la cultura de masas*– expone que: “Los intelectuales que recogen el concepto marxista del proletariado son los mismos que elogian la *alta* cultura de la época feudal, frente a la *baja* y empobrecida estética de las masas”²⁹), de la mano de Walter Benjamin llega una bocanada de aire fresco. A diferencia de Adorno, Benjamin elogió las posibilidades positivas de «la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». “Afirmaba que la tecnología de la producción masiva era una fuerza progresiva, el medio por el cual se podía romper con la autoridad y el «aura» tradicionales del arte, por el que los artistas podían convertirse en productores democráticos, su obra compartida con una comunidad en la que todos podían ser «expertos»”³⁰. Creía que la tecnología de los medios de comunicación había cambiado la relación de las masas con respecto al arte y abierto nuevas posibilidades al trabajo creativo: la creación se había vuelto colectiva en lugar

²⁸ FIRTH, Ob. cit., p. 242.

²⁹ SWINGERGEWOOD, Alan, *El mito de la cultura de masas*, Premia Editora, México, 1979.

³⁰ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 243.

de ser un proceso individual y, el desarrollo de los medios de expresión socializados, hacía posible una estética socialista.

Siguiendo la línea de Benjamin, Dave Laing, aseguraba que “las formas culturales capitalistas contenían elementos liberadores además de opresivos; que el rock escapaba al conflicto entre maquinaciones comerciales y aspiraciones de los jóvenes –si la industria estaba intentando explotar un nuevo mercado, los jóvenes por su parte, estaban buscando un medio para expresar su experiencia y los músicos, que estaban en el centro del conflicto, eran capaces de desarrollar su propio espacio creativo–. Laing concluía que los medios de comunicación de masas eran el terreno, no del pluralismo, sino de una lucha cultural: si la organización capitalista de la producción cultural no está determinada por completo, entonces, tanto artistas como auditorio, podían luchar por el control de los significados de los símbolos culturales”³¹.

Así, se puede entender, también, que el rock pertenece a la cultura *folk* porque se crea a partir de una experiencia común, proviene de las clases trabajadoras y por lo tanto no hay distancia entre el artista y su auditorio, no hay separación entre la producción y su consumo. Albert Lancaster Lloyd entiende que “lo principal es que las canciones sean creadas y cantadas por hombres que se identifican con su auditorio en situación, ocupación, actitud ante la vida, y experiencia cotidiana”³².

John Landau escribe acerca del rock and roll: “Indudablemente es una forma de música *folk*. Dentro de los límites de los medios de comunicación de masas, estos músicos articulan actitudes, estilos y sentimientos que son reflexiones genuinas de su propia experiencia y de la situación social que ha contribuido a producir esa experiencia”³³. “Existe un fuerte lazo entre intérprete y auditorio, una camaradería natural, un sentido de que las estrellas no son impuestas desde arriba sino que han surgido de nuestras filas. Podemos identificarlas sin dudarlo”³⁴.

³¹ FIRTH, Ob. cit., p. 244.

³² FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 245.

³³ Ídem

³⁴ FIRTH, Simon, Ob. cit., pág. 246.

Para Firth el auditorio del rock no es una masa pasiva *que consume discos como churros*, sino una comunidad activa que convierte la música en un símbolo de solidaridad e inspiración para la acción. De hecho, además de ser considerado *folk* (y, por ende, popular³⁵), el rock funciona como contracultura porque expresa las ideas, experiencias y sentimientos de una comunidad. Los músicos forman parte de ese grupo para el cual hacen música y sus pretensiones son las mismas del total o gran parte de esa comunidad. En palabras de Robert Levin: “La superioridad del rock sobre otras formas previas de la música popular es simplemente el resultado de su existencia de un período de conciencia social, política y psicológica especialmente aguda, un período que hace posible y necesaria una música hip y popular relevante”³⁶.

“En *Mistey Train* Greil Marcus afirma que el rock como toda cultura de masas, funciona para proporcionar un sentido de comunidad a un auditorio fragmentado por la experiencia del capitalismo competitivo”³⁷.

Firth considera, con atino, que hasta cuando se utiliza como música de fondo, el rock es una fuente de vigor y energía y de los buenos sentimientos que son tan necesarios para la lucha política del día siguiente como para el trabajo de la próxima mañana.

Además, explica que “las teorías marxistas de control cultural se convirtieron, en el contexto del rock de los sesenta, en teorías de lucha cultural; lo que afirmo ahora, es que la lucha del rock se aplica tanto a su uso cultural tanto como a su contenido cultural. La ideología del rock no depende sólo de la relación de productores y consumidores, sino también del éxito de los intermediarios para definir su significado, limitando sus usos. El rock busca su auditorio vía los medios de comunicación de masas –radio, televisión, prensa en general y especializada–; para la mayoría de los consumidores del rock, estos medios son la fuente de su conocimiento e interpretación de estilos, estrellas y sonidos de rock concretos. Si el punk, por ejemplo, originó pequeños creativos grupos de jóvenes, su significado para sus fans no sólo derivaba

³⁵ Para Firth la música se convierte en cultura de masas al entrar en la conciencia de las masas, al ser oída simultáneamente en las radios y tocadiscos de la gente, en las máquinas de discos de bares y cafés, en las discotecas y salas de baile.

³⁶ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 252.

³⁷ FIRTH, Simon, Ob. cit., p. 255.

solamente de la propia música sino también de las diversas imágenes y análisis desarrollados por los distintos medios”³⁸.

Se puede concluir afirmando entonces, que el rock es una forma de comunicación masiva que pertenece a la cultura capitalista pero que puede considerarse *folk* y contracultural, en tanto refleja los valores e intereses de su auditorio.



³⁸ FIRTH, Simon, Ob. cit., pp. 259-260.

Capítulo II

De linyeras y bochas

**(o breve análisis del rock de los
sesenta y ochenta)**



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Cuenta la leyenda que en invierno de 1967, en el baño de una confitería porteña, se gestó lo que más tarde se consideraría como el origen del rock nacional. Es que ese año Los Gatos editaron un disco simple que incluyó el tema "La balsa". Como afirma Carlos Polimeni en su libro *Bailando sobre los escombros*, este hecho fue relevante por dos motivos; en primer lugar, porque los músicos se dieron cuenta de que había un camino por recorrer y, por último, porque permitió que el rock se convirtiera en negocio. Por esos años, al promediar la década de los sesenta, América Latina experimentaba una sensación de soledad y tristeza. "La balsa" comienza diciendo: "Estoy muy triste y solo aquí / en este mundo abandonado"³⁹; en el aire estaba latente la necesidad de romper con todo eso y, la canción, invitaba a hacerlo. Porque naufragar significaba vagar por el mundo de los sentidos, experimentar con las drogas. Ese naufragio del que hablaba "La Balsa" era el mismo que el rock pretendía comenzar a experimentar aunque amarrado a eufemismos y otras figuras retóricas, que no le permitían zarpar, navegar, decir lo que en verdad quería.

Esteban Pintos en su artículo "La buena memoria" indica que los años que integraron la década de los setenta "No eran épocas fáciles para «ser» rockero"⁴⁰, pero que los efectos del Golpe no se sintieron inmediatamente y tampoco fueron repentinos —todo había empezado a complicarse con la asunción de Isabel Perón—. Pipo Lernoud, explica en esa misma nota, que «la paranoia de la cultura había empezado bastante tiempo antes, aunque también es bueno recordar que el rock siempre iba por un camino distinto del de otras actividades y, en este caso, le sirvió para zafar un poco de eso. Había más actores o escritores amenazados por la Triple A, que rockeros»⁴¹.

Pero lo real es que todo lo que se presentara como un pensamiento potencialmente peligroso para los militares, concluyó, primero en la censura y, más tarde, en una persecución extrema. La policía comenzó a rondar los

³⁹ LOS GATOS, *La balsa*, La balsa, 1967.

⁴⁰ PINTOS, Esteban, "La buena memoria", Suplemento Sí, *Página 12*, 22 de marzo de 2001.

⁴¹ Ídem.

escenarios y a secuestrar gente con la excusa de averiguar sus antecedentes penales. Lernoud recuerda que a principios de 1977, Massera “dijo algo así como «a la juventud la confunden con ideas anticristianas y de nuevas modas musicales, y después terminan siendo guerrilleros». O algo así. La idea era que, a la larga, eso era peligroso”⁴².

La represión no distinguió formas artísticas y el rock no fue una excepción. En 1974, cuando estaba grabando su disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, al parecer había una amenaza tan grande (que podía cerrar la grabadora) que Sui Generis debió modificar el contenido de algunos temas y eliminar unos, “Juan Represión”, por ejemplo, que fueron reemplazados por otros, escritos en el momento. En el caso “Instituciones” que originalmente decía: “Pero yo ya me harté de esta libertad / no quiero más padres que acaricien mi espalda. / Soy un hombre que quiere andar / sin pedir permiso para llorar”⁴³, se modificó esa estrofa, quedando “Siempre el mismo terror a la soledad, / me hizo esperar en vano que me dieras la mano / cuando el sol me viene a buscar / a llevar mis sueños justo al lugar”⁴⁴. No hay dudas de que la censura no sólo provocó la pérdida del mensaje y de la degradación de la calidad artística, sino también la corrupción de cualquier tipo de coherencia. León Gieco, debió alterar seis letras de su LP “El fantasma de Canterville” y eliminar tres (“La historia esta”, “Tema de los mosquitos” y “Las dulces promesas”).

Entonces, figuras literarias como la alegoría (tropo que, por medio de varias metáforas consecutivas, hace patentes en el discurso un sentido recto y otro figurado, que permite representar en forma humana o como objeto una idea abstracta) fue una de las figuras retóricas más utilizadas por los letristas porque les permitió hablar de lo que sucedía en el país –y con los militares–, pero burlando la censura. Así, las alegorías llegaron a convertirse en fábulas para marcar esta situación y denunciar sin ser censurados. Las fábulas, relatos generalmente cortos y ficticios, protagonizados en su mayoría por personajes

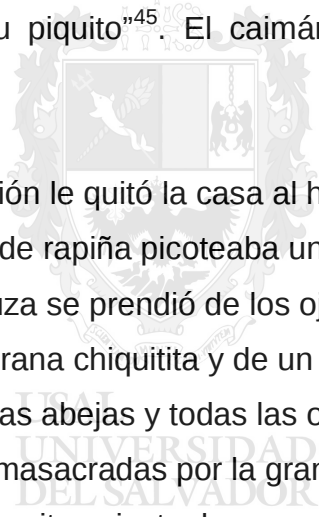
⁴² PINTOS, Esteban, “La buena memoria”, Suplemento Sí, *Página 12*, 22 de marzo de 2001.

⁴³ FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo, *Historia del rock en Argentina*, Distal, Buenos Aires, 3^{ra} edición, 1997, p. 64.

⁴⁴ SUI GENERIS, *Instituciones*, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974.

animales, que dejan al final una lección o una moraleja, fueron la forma perfecta para poder hablar sin ser silenciados.

Precisamente, “El tema de los mosquitos”, que fue editado en el disco “IV LP”, dos años más tarde de su censura, es un ejemplo paradigmático de lo que sucede con las letras. Allí, Gieco utiliza a la metáfora de la caza, para indicar las relaciones de superioridad-inferioridad entre los diferentes componentes del reino animal (que denota la diferencia entre los civiles y los militares) y demostrar que en el país, en ese tiempo, todo era masacre, muerte sin razón; como si todo hubiera perdido el sentido, porque si bien, en la mayoría de los casos que presenta se ve el manejo del poder del animal de mayor tamaño en detrimento de los más chicos, hacia la última estrofa son las hormigas las caminan sobre las iguanas. Y es allí, en la última estrofa, en donde se hace efectiva la moraleja: “el caimán se comió al pajarito / que le limpiaba los dientes con su piquito”⁴⁵. El caimán mata al que le sirve, los militares matan al pueblo.



“El gorrión le quitó la casa al hornero
un ave de rapiña picoteaba un cordero
la lechuza se prendió de los ojitos
de una rana chiquitita y de un sapito
Todas las abejas y todas las ovejas
fueron masacradas por la gran araña
los mosquitos picoteaban a un chancho estancado
masticando mariposas de los pantanos

Ay, que vida es esta -dijo un cazador -
salieron a matarse todos los animales.

Un pavo real perdió todas sus plumas
en una sangrienta encrucijada de pumas
la calandria fue atrapada por la serpiente
los conejos pisoteados por el elefante

⁴⁵ GIECO, León, *El tema de los mosquitos*, IV LP, 1978.

La hiena cantaba una triste canción
las hormigas bailoteaban sobre las iguanas
el caimán se comió al pajarito
que le limpiaba los dientes con su piquito.

Ay, que vida es esta -dijo un cazador -
salieron a matarse todos los animales.”⁴⁶

Invisible podría estar tomando el tema de la dictadura refiriéndose a las Madres de Plaza de Mayo, también mediante una alegoría o fábula, porque las representa como golondrinas. Si se toma como válida esta hipótesis, las muestra como mujeres que siempre estarán en esa plaza, a pesar del clima, a pesar de todo, pidiendo por sus hijos, manifestándose pacíficamente (“Las golondrinas de Plaza de Mayo / observan la gente desde el mismo árbol. / Y al llegar el verano, / cuando la ciudad se cubre flores, / vienen y van. / Vuelan y vuelan las golondrinas, / las golondrinas de Plaza de Mayo. / Se van en invierno, / vuelven en verano / las golondrinas de Plaza de Mayo”⁴⁷). Quizás, lo más significativo de esta canción, si es que se admite el sentido alegórico, esté dado en los últimos versos, porque es allí donde Spinetta habla de libertad (que en ese momento estaba coartada, especialmente para los familiares de quienes pedían justicia) y porque el último verso introduce la palabra “presente”, el antónimo de desaparecido, del que no está. Invisible le da la bienvenida al público al Jardín de los Presentes; podría intuirse, entonces, que este disco contiene indicios de denuncia pero que todo eso estará escondido, cifrado en otras palabras (“Y si las observas / entenderás que sólo juegan en libertad. / «Bienvenidos al Jardín de los Presentes»”⁴⁸). Cuando Eduardo Berti le pregunta si esta letra guarda relación con la dictadura, Spinetta contesta: “No me di cuenta de eso. Es independiente del golpe y del momento político. Lo

⁴⁶ GIECO, León, *El tema de los mosquitos*, IV LP, 1978.

⁴⁷ INVISIBLE, *Las golondrinas de Plaza de mayo*, El jardín de los presentes, 1975.

⁴⁸ Ídem

que pasa es que hay un grito de libertad en algunas de mis letras, así como hay una permanente crítica al abuso de poder”⁴⁹.

En “Jaguar Herido”, elige la figura del que caza para identificar al represor: “El cazador ha muerto entre mis garras / pero al luchar sus balas me llegaron / Aquel hombre ya no importa / esto continúa en mí”⁵⁰.

A principios de la década de 1970, Moris, adopta la figura del oso para mostrar, mediante el sistema de la fábula, la pérdida de la libertad y los primeros atisbos del capitalismo, del traje, del trabajo y de la ciudad, que hacen que el hombre se encuentre atrapado en una rutina «patética» (en cierto sentido como en el circo). Describe a un hombre fuerte (porque está representado a través de un oso) que, sin embargo, pierde todas sus fuerzas ante un sistema perverso. Representa a un hombre que se vuelve débil y que sólo puede recuperar lo suyo al llegar a la vejez.

“Yo vivía en el bosque muy contento
caminaba caminaba sin cesar
las mañanas y las tardes eran mías
por las noches me tiraba a descansar
pero un día vino el hombre con sus jaulas
me encerró y me llevo a la ciudad
en el circo me enseñaron las piruetas
y yo así perdí mi amada libertad
conformate me decía un tigre viejo
nunca el techo y la comida han de faltar
solo exigen que hagamos las piruetas
y a los chicos podamos alegrar

[...]

Ahora piso yo el suelo de mi bosque

⁴⁹ BERTI, Eduardo, *Crónica e iluminaciones*. Spinetta por Eduardo Berti, AC, Buenos Aires, 1996, p. 55.

⁵⁰ BERTI, Eduardo, *Ob. cit.*, p. 66.

otra vez el verde de la libertad
estoy viejo pero las tardes son mías
vuelvo al bosque y estoy contento de verdad”⁵¹.

Otros de los personajes que protagonizan las alegorías provienen de la literatura infantil. Junto a Pipo Lernoud, Tanguito (o Ramsés VII) edita “La princesa dorada”.

“La dorada princesa del verano entre los iluminados, / su sol amarillo, calidoscopio de hojas de oro, / y lágrimas que ríen. / El tiempo se detiene y cuando nadie maneja el aire, / una magia nueva se produce, una magia nueva, / una balsa nueva. / [...] / Cuando la princesa habla, vos la os en tu mente, / y el fauno se despierta y brilla una danza, / una danza roja, desconocida pero eterna”⁵².

Una ópera inconclusa de Almendra reúne a otro protagonista de los cuentos infantiles, el mago: “Yo soy el hombre, yo soy el mago de agua / yo soy el mago, yo soy el hombre que ama / vivo y no sabe bajo que sueño está mi dolor / o si lo puedo hacer canción. / Yo soy quien corre cuando tu piel escapa / soy de los muebles y de todas las cosas. / Yo soy el hombre...”⁵³.

Redd, un grupo tucumano que supo telonear a Spinetta, junto a su letrista Ricardo Gandulfo, también logró una fuerte crítica social mediante el uso de esos personajes:

“Magos y payasos, vengan todos a ver / el misterio del palacio que se hundió en el mar / Los diarios de la tarde dijeron que no puede ser / pero ahí está la gente corriendo hacia el lugar. /

⁵¹ MORIS, *El oso*, Treinta minutos de vida, 1969.

⁵² RAMSÉS VII, *La princesa dorada*, La princesa dorada, 1968.

⁵³ FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo, Ob. cit., p. 38.

Mira, mira, mira, el halcón del rey, / envuelto en una ola que lo va a tragar. / Se parece un poco a los que piensan que / en el fondo del miedo está la realidad /

Y el juglar contaba cuando empezó a sentir / el agua sobre su pecho como un manto azul. / Me equivoqué de nota y me voy a hundir / pesada es mi guitarra cubierta de oro. /

La dama cuyos ojos cegaban tu mirada / se ahogó con sus lociones y todas sus fragancias; / flotan sus largas piernas y el corazón oscuro / que nunca fue feliz pero daba ganancias. /

Cortesianos, juristas, maestros sin saber: se acabó el vino rojo y los días de caza. / La sal lo cubre todo como una amante fiel, / y el sueño de los nombres se ha convertido en nada. /

Me encontré con el rey en un bosque de pena, / y su rostro sombrío temblaba al murmurar: / «Edifiqué mi mundo sobre arena sin cielo / y después de las lluvias fue alimento del mar».⁵⁴

Pero acaso, la expresión más conocida de esta relación entre lo infantil y el rock de los setenta, esté representada por “Canción de Alicia en el país” de Serú Girán, pues no debería hacer falta mencionar la intertextualidad con la obra de Charles Lutwidge Dodgson (conocido como Lewis Carroll).

Como ocurre con todos estos ejemplos, lo infantil no implica ni que el público esté conformado por niños ni que el mensaje esté dirigido a ellos, basta con examinar, por ejemplo, las canciones infantiles de María Elena Walsh. La tortuga Manuelita no viaja a París por frivolidad, se va, exiliada como su creadora⁵⁵ (“nadie supo bien por qué”) y el reino del revés no está *patas para arriba* sólo porque “nada un pájaro y vuela un pez”.

Al igual que Walsh, Carroll alude, a través de Alicia –y mediante la sátira–, a una serie de temas políticos y morales de la época victoriana (la primera edición es de 1865). “La historia comienza cuando una niña llamada Alicia se queda dormida bajo un árbol y, al despertar, aparece junto a ella un conejo blanco, vestido de chaqueta, que corre diciendo que llega tarde. Alicia

⁵⁴ REDD, *Tristes noticias del imperio*, Tristes noticias del imperio, 1978.

⁵⁵ Vale aclarar que María Elena Walsh se exilia durante el gobierno de Perón por ser contraria al régimen.

decide seguirlo y, al entrar a su madriguera, cae durante mucho tiempo recordando las cosas que aprendió en su escuela y preguntándose si algún día llegará al suelo. Tras caer, entra en un mundo de absurdos y paradojas lógicas. Se encuentra con varias botellas que contienen pociones y que sólo dicen «Bébeme». Alicia las bebe atraída por la curiosidad y después de crecer varios metros por el efecto de la poción, comienza a llorar de desesperada, y con sus lágrimas inunda la habitación en donde se encuentra. Más tarde, consigue otra botella que la encoge hasta quedar pequeñísima; las lágrimas, que habían anegado el lugar, la conducen hasta el exterior en donde se encuentra con otros animales. Su aventura continúa cuando queda atrapada en la casa del conejo; conoce a un bebé que llora constantemente y que de pronto se convierte en un cerdo. Ve, entre el follaje de un árbol, la sonrisa que desaparece de un extraño gato; se encuentra con animales que están en una perpetua fiesta de té, o que la felicitan porque ese día se celebraba el no-cumpleaños. Juega al cróquet, siendo los instrumentos del juego animales, y los jugadores integrantes de una baraja de naipes inglesa antropomórficos. Va a la costa en donde se encuentra con personajes aun más extraños. Finalmente llega a la corte de la Reina de Corazones, que la juzga por haber robado algunas tartas, y por ello insiste en que cuando sea declarada culpable se le corte la cabeza. Cuando el juicio llega a su fin la corte entera se sume en un gran desorden, y en el punto álgido de la historia, Alicia despierta confundida bajo un árbol, junto a su hermana: todo se trataba de un sueño”⁵⁶.

Sui Generis retorna sobre la historia, Alicia vuelve a ser protagonista (“Quién sabe Alicia éste país / no estuvo hecho porque sí. / Te vas a ir, vas a salir / pero te quedas, / ¿dónde más vas a ir?”⁵⁷), la canción toma el escenario de la novela de Carroll (“No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó. / Ya no hay morsas ni tortugas / Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie / juegan *cricket* bajo la luna / Estamos en la tierra de nadie, pero es

⁵⁶ WIKIPEDIA, *Alicia en el país de las maravillas*, disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Alicia_en_el_Pa%C3%ADs_de_las_Maravillas

⁵⁷ SERÚ GIRÁN, *Canción de Alicia en el país*, Bicicleta, 1980.

mía / Los inocentes son los culpables, dice su señoría, / el Rey de espadas”⁵⁸) y encubre el horror a través de los personajes (“Y es que aquí, sabes / el trabalenguas trabalenguas / el asesino te asesina / y es mucho para ti. / Se acabó ese juego que te hacía feliz”⁵⁹). Lo onírico vuelve a estar presente como pesadilla. Los juegos de palabras, el protagonismo de una niña (de lo inocente) y esta alusión al sueño, burlaron cualquier tipo de censura. Mencionar los trabalenguas es hablar de falta de libertad, de la imposibilidad de comunicar bien, de la censura de la lengua, el trabalenguas es un elemento de la historia de Alicia pero también es la canción misma, es el mundo discográfico que no puede decir lo que en realidad quiere. Este silenciamiento está presente en otro momento de la canción, cuando el yo poético le pide a Alicia:

“No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas”⁶⁰.

Si «la morza» de la que se ocupa es Onganía y la tortuga, es Illia, entonces el Rey de Espadas es la Junta Militar, que aplasta las cabezas de los inocentes (es destacable la utilización de la frase «río de cabezas» porque más tarde se sabrá que el Río de la Plata fue el destino de muchos de los desaparecidos). Hacia los últimos versos, la indefensión del pueblo se hace más evidente (“No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo, / no tendrás poder / ni abogados, ni testigos. / Enciende los candiles que los brujos / piensan en volver / a nublarnos el camino. / Estamos en la tierra de todos, en la

⁵⁸ SERÚ GIRÁN, *Canción de Alicia en el país*, Bicicleta, 1980.

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ Ibídem.

vida”⁶¹) y no hay una actitud positiva hacia el futuro, más bien pareciera que todo quedara estancado en el terror.

“Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.
Se acabó ese juego que te hacía feliz”⁶².

Lo lúdico y lo onírico –que están también muy relacionados con lo infantil, porque implican la ausencia de redes– disfrazan, permiten decir con cierta libertad lo que de otra manera sería callado.

Hablar de la canción de Alicia, permite también mostrar otro de los recursos muy utilizados en los setenta (y también en los ochenta) para poder decir entre líneas. La intertextualidad es un elemento capital, no sólo en canciones sino también, en discos enteros. Fulcanelli y Rimbaud marcan la primera etapa de Pescado Rabioso y los libros *Heliogábalo, el anarquista coronado* y *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* de Antonin Artaud son inspiradores del disco que lleva el apellido del escritor por nombre. Casi todas las letras de *Durazno Sangrando* están basadas en la lectura del *El secreto de la flor de oro* de Carl Jung y Richard Wilhelm y muchas letras de *Alma de diamante*, el primer disco de Spinetta Jade estuvieron muy ligadas a *Las enseñanzas de Don Juan*, *Una realidad aparte*, *Viaje a Ixtlán* y *Relatos de poder* del antropólogo Carlos Castaneda. El grupo Pechugo, junto a Spinetta, grabó el tema “El mono tremendo” en el que utiliza la forma clásica de introducción de los cuentos (el famoso *había una vez*):

“Hace mucho tiempo
había un maquinista de locomotora
vieja y duradora,
y se calentó

⁶¹ SERÚ GIRÁN, *Canción de Alicia en el país*, Bicicleta, 1980.

⁶² Ídem

y se transformó
[...]"⁶³

De fines de los ochenta, "Polaroid de una locura ordinaria" de Fito Paéz está basado en el cuento "La chica más guapa de la ciudad" de Charles Bukowsky.

Dice el narrador:

"En fin, lo cierto es que cada vez que volvía del retrete y se sentaba a mi lado yo sentía cierto orgullo. No sólo era la mujer más bella de la ciudad, sino también una de las más bellas que yo había visto en mi vida. Le eché el brazo a la cintura y la besé una vez.- ¿Crees que soy bonita? - preguntó.- Sí, desde luego. Pero hay algo más... algo más que tu apariencia...- La gente anda siempre acusándome de ser bonita. ¿Crees de veras que soy bonita?- Bonita no es la palabra, no te hace justicia. Buscó en su bolso. Creí que buscaba el pañuelo. Sacó un alfiler de sombrero muy largo. Antes de que pudiera impedirselo se había atravesado la nariz con él, de lado a lado, justo sobre las ventanillas. Sentí repugnancia y horror. Ella me miró y se echó a reír.- ¿Crees ahora que soy bonita? ¿Qué piensas ahora, eh? Saqué el alfiler y puse mi pañuelo sobre la herida. Ella me miró y se echó a reír"⁶⁴.

Dice Páez:

"Sus tetas y sus dos hermanas / tomaban un café / me acuerdo de la mañana / que me mostró su piel / estábamos en un bar / y se cortó la cara / vibraba como en un nirvana / luego se echó a correr"⁶⁵.

⁶³ PECHUGO, *El mono tremendo*, El mono tremendo, 1988.

⁶⁴ BUKOWSKY, Charles, "La chica más guapa de la ciudad", *Erecciones, eyaculaciones y exhibiciones*, Anagrama, España, 2003.

⁶⁵ FITO PÁEZ, *Polaroid de una locura ordinaria*, ¡Ey!, 1988.