

EL LENGUAJE DE LA TRIBU: LOS CÓDIGOS DEL ROCK NACIONAL ENTRE
CHARLY GARCÍA Y MARCELO COHEN

POR

SILVIA G. KURLAT ARES
PLAS/ The Johns Hopkins University

Viejas en la esquina mendigan su pan
En las oficinas muerte en sociedad.
Todos ciegos hoy sin saber mirar
La espantosa risa de la pálida ciudad.

Charly García, *Lunes otra vez*

Aunque no estén de acuerdo en ningún otro aspecto en sus análisis sobre lo que se ha dado en llamar el “rock nacional argentino”, todos los críticos y músicos coinciden en que 1965 fue el año cero de un movimiento que se caracterizaría por condensar las inquietudes y aspiraciones de los jóvenes de clase media urbana, construyendo formas de sociabilidad hasta entonces inéditas y proveyendo de una identidad alternativa (diferenciada de las adscripciones políticas tradicionales a través de las organizaciones partidarias) que sería capital en años posteriores. Ese año, el grupo rosarino *Los Gatos Salvajes*, integrado por Litto Nebbia, Ciro Fogliatta, Basilio Adjaydie, Juan Carlos Puebla y Guillermo Romero, grabó su primer disco larga duración y un simple titulado *Dónde vas*. Si bien sólo se vendieron 900 placas del primero, las dos grabaciones representaron un giro para la industria discográfica local, ya que las canciones eran temas originales de Nebbia, escritas en castellano, y no traducciones o versiones libres de temas de moda en los EEUU. Aunque este primer grupo se desbandó, dos de sus integrantes formarían *Los Gatos* (esta vez integrado por Nebbia, Fogliatta, Kay Galiffi, Oscar Moro y Alfredo Toth) al año siguiente y lograrían tener un éxito comercial (llegaron a vender 250.000 copias de su primer disco en menos de seis meses) y un impacto cultural tales que forjarían los cimientos de lo que sería el espacio de la identidad de la cultura juvenil de las siguientes décadas. Los mitos fundacionales, como todos los mitos, también constituyen un espacio de debate: seleccionar *Los gatos* (cuando existían otros antecedentes que serían reconocidos como tales con el tiempo) implica también una elección a favor de los lenguajes y adscripciones que analizaremos en este trabajo. No quisiera entrar de lleno en el tema que nos ocupa sin al menos mencionar que es precisamente esta opción la que condensa las operaciones del rock, ya que a través de este grupo se cristalizaría la idea del rock no sólo como movimiento musical de intensa búsqueda estética, sino también como un espacio identitario con marcas ideológicas difusas, pero claramente reconocibles.

El rock nacional, en tanto que práctica colectiva de producción y recepción, se construye en un doble gesto. Por un lado, es quizás uno de los primeros síntomas evidentes de la inmediatez y la velocidad con que se dan los nuevos procesos de globalización cultural y en qué medida son un elemento transformador de la cultura, pero al mismo tiempo representa una apropiación selectiva y una re-codificación de esos mismos elementos en el campo cultural local. Inicialmente, esta doble pertenencia se mantuvo como la característica más relevante, no sólo en cómo el rock nacional era recibido por el público, sino en la misma percepción de sus creadores. Los medios (en especial la radio) apenas difundían este tipo de música, y la televisión mezclaba los géneros dentro de presentaciones que igualaban el rock con el beat y el pop en las versiones de programas musicales domingueros para adolescentes. Cuando aparecía alguna versión crítica no necesariamente especializada sobre alguno de los grupos que empiezan a proliferar hacia fines de los sesenta, esa misma confusión tendía a mezclar las nuevas estéticas con fenómenos de mercado. Al mismo tiempo, se describía a los grupos de rock como una amenaza al orden social ya que se los definía como “foráneos” (fusionando, en un mismo movimiento, al hippismo con el marxismo y el pacifismo), se los utilizaba como un índice de la degradación social por el uso de drogas entre algunos músicos, y se los identificaba con la pérdida de la identidad nacional por el cultivo de géneros no tradicionales. En este sentido, son muy conocidos tanto la polémica entre los cultores del tango y los del rock a principios de los setenta, como el aparente enfrentamiento entre los rockeros y los músicos del folklore nacional. El caso del folklore es de particular interés, dado que desde mediados de los sesenta, éste atravesaba su propio proceso de revaloración a través de la tarea casi antropológica de musicólogos como Leda Valladares, por un lado, y por otro, se renovaba a través de un íntimo diálogo con la política, tal y como ilustraba la placa *Canciones con Fundamento* (1965) de Mercedes Sosa, uno de los primeros discos de la Nueva Canción Latinoamericana.¹ En este sentido, habría que indicar que la identidad contestataria y apartidaria que sería la característica más sobresaliente del rock nacional en sus inicios indica una diferencia programática con aquellos grupos cuya identidad se construía con fuertes marcadores partidarios, ideológicos y/o generacionales. Si bien el emergente movimiento de rock competía con la Nueva Canción Latinoamericana por estratos similares de público, la imbricada relación de esta última con partidos de izquierda, ponía de manifiesto una agenda que aparentemente no contemplaba las

¹ La Nueva Canción Latinoamericana fue un movimiento de base netamente folklórica que incluyó, entre otros, a Violeta Parra, Víctor Jara y Patricio Manns (Chile), Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa (Uruguay), Mejía Godoy (Nicaragua), Gabino Palomares (México), y César Isella y Mercedes Sosa (Argentina). Aunque la amplia mayoría de los músicos eran folkloristas que buscaban renovar esas tradiciones devolviéndoles su carácter político en lugar de cierto esencialismo telúrico, el público del movimiento era netamente urbano y universitario. La Nueva Canción daba una voz estética a las agendas políticas más radicalizadas de los grupos de izquierda que buscaban en el retorno al folklore una expresión de la Latinoamérica profunda. Si bien tanto la Nueva Canción como la radicalización de la izquierda tienen sus raíces en el auge nacionalista que se da a partir de los años treinta y cuarenta, estos movimientos no establecerán un diálogo directo entre sí sino hasta la década del sesenta cuando las agendas políticas de uno y otro confluyan. Los folkloristas que no se incorporaron en esta corriente (como por ejemplo, los Hermanos Dávalos en Argentina) siguieron cultivando una modalidad musical más cercana a las tradiciones clásicas del folklore local.

problemáticas de los jóvenes de clase media urbana. Como veremos luego, estos enfrentamientos se fueron disipando con el tiempo debido, entre otros factores, a la tendencia a la fusión que revelaría la compleja relación entre los múltiples géneros musicales, su mutua influencia, y la diversidad de intereses de los propios músicos. Pero también, y sobre todo, a medida que el rock (o que ciertos sectores dentro del rock) asumiera sus propias agendas políticas y se adscribieran a causas y partidos varios, esos debates perdieron su sentido inicial. Cuando a mediados de los ochenta la música de fusión se convierte en la producción más importante del campo cultural, tanto los marcadores políticos como los códigos que se analizan en este trabajo serán reconvertidos en función de nuevas alianzas² y los elementos puramente contestatarios (en la medida en que estos no necesariamente toman una forma ideológica concreta) volverán a desplazarse hacia otros espacios dentro de la producción del rock.

Durante el primer período, sin embargo, muchos músicos se apropiaron de estas lecturas confrontacionales a fin de alimentar la imagen del joven inconformista que pintaban los medios, en parte como un gesto estético de ruptura, en parte como simple respuesta visceral de rechazo a la imposición de valores sociales considerados “burgueses” en una sociedad cuyos cimientos parecían estar en crisis. Reflexionando sobre esta primera etapa, Emilio del Guercio, diría muchos años después:

...la juventud empezó a tallar desde otro ángulo y no solamente como factor de consumo. Empezó a tirar ideas que tenían otro peso, que iban más allá de la moda o me gusta tal grupo [...] Trascendía el hecho estético. Era como una especie de ideología que no tenía una forma muy clara ni mucho menos partidaria. (Nebbia, *Apuntes sobre el rock...* 44)

En su trabajo sobre la historia del rock en Argentina, Pablo Alabarces dice: “El rock nacional, lo que hoy habitamos llamar rock nacional, se instala contra el Club del Clan y sus clones” (Alabarces, 1993).³ Si bien la afirmación refleja en gran medida la actitud

² Como ya he mencionado, las divisiones, con todo, nunca fueron tan contundentes como los agentes del campo las vivieron, ya que los propios músicos reconocen la influencia del tango, el bolero y el folklore en sus composiciones de la primera etapa. Esas relaciones serán centrales a la hora de generar nuevas expresiones como lo que se llamó la música ciudadana, en algún momento, o el hecho de que fuese Mercedes Sosa una de las folkloristas que más hizo por incorporar a los ya no tan jóvenes rockeros en sus recitales, dándoles una legitimidad de hecho que ya no podría ser puesta en duda.

³ El Club del Clan (1962-1963) fue un programa televisivo que nucleaba y promovía a los cantantes argentinos de la llamada Nueva Ola que había creado la compañía RCA Víctor en 1959. Tanto la Nueva Ola como el Club se originaron como consecuencia de estudios de mercado que indicaban una fuerte tendencia entre los jóvenes a consumir música en castellano que no fuese folklórica. Durante los programas del Club, se cantaban canciones de moda traducidas al castellano. Entre los integrantes del Club estaban Jolly Land, Violeta Rivas, Raúl Lavié, Palito Ortega, Lalo Fransen y Johnny Tedesco. Eventualmente, todos estos cantantes abrieron las puertas a las formas locales del pop en castellano, siguiendo mecanismos de promoción a través de los medios masivos de comunicación que incluirían no sólo la televisión, sino también el cine y la radio. Si bien es cierto que el rock nacional reacciona contra este movimiento, en sus orígenes los límites entre ambos eran más bien porosos. Por ejemplo, uno de los miembros míticos de la “pesada” del rock, Tanguito, inició su carrera en las presentaciones del Club del Clan.

de los músicos del rock, lo que Alabarces describe es, más bien, la intención programática de definirse contra aquella música considerada comercial o conformista y, por ende, incapaz de proveer un lenguaje para expresar el sentimiento de descontento al que el rock intenta dar una voz no necesariamente ideológica y/o política, sino más bien contestataria. Pipo Lernoud y Litto Nebbia han dicho en diversas entrevistas que el rock era más que nada “una actitud”, un gesto existencial de ruptura. La vaguedad en la descripción es notable ya que de algún modo expresa una suerte de malestar que no logra cuajar como ideología y es, sin embargo, ilustrativo de una actitud de fuerte crítica social, que asume como propia la distancia entre el pasado que se percibe como obsoleto y la complejidad del presente. El rock viene a dar forma a un espacio no-marcado, no claramente definido, carente de reglas cognitivas pero que, al mismo tiempo, opera una diferencia epistemológica con el resto de la producción del campo cultural: es un espacio de desgarramiento dentro del ambiente (cultural, social) que fuerza la aparición de nuevos signos y códigos. En *Art as a Social System*, Niklas Luhmann analiza este proceso de la siguiente manera:

We can further elucidate the medium/ form distinction by means of the distinction between redundancy and variety. The elements that form the medium through their loose coupling –such as letters of a certain kind of writing or words in a text– must be easily recognizable. They carry little information themselves, since the informational content of an artwork must be generated in the course of its formation. (105)

La puesta en escena de lo nuevo, de lo joven, es una suerte de eco de los gestos vanguardistas, y configura la forma en la cual ese espacio se va llenando en el quehacer mismo de lo que, mucho más tarde, podrá describirse como las nuevas identidades emergentes. En este sentido, es reveladora la entrevista de Charly García con la revista *Expreso Imaginario* en diciembre de 1981. Cuando el periodista le preguntó, algo escandalizado, si realmente sus canciones no tenían un mensaje claro, García respondió: “No, el mensaje es lo que está sucediendo”. Esta actitud se mantuvo durante años, y en una entrevista que me concediera en marzo del 2005, al preguntarle si en retrospectiva él comprendía las razones de la lectura política de *Sui Generis* primero y de *Los desconocidos de siempre*, más tarde, Nito Mestre me contestó: “No, la verdad es que eso siempre me sorprende porque yo nunca escribí otra cosa que canciones de amor o canciones pensadas con una mina en particular en la cabeza. No sé cómo ven lo político”.

En un campo cultural en pleno proceso de polarización y radicalización políticas, aquellos materiales que flotan en el caos de los re-alineamientos ideológicos, se desplazan en otras direcciones y son reciclados en los espacios no marcados del campo cultural, a través de movimientos que, si bien carecen de estructura como para establecer corrientes hegemónicas, pueden reordenar materiales ya existentes y darle cuerpo a ese vacío que es, en realidad, una suerte de indagación. A la deriva en el espacio de conflicto que enfrenta proyectos colectivos e individuales, esa búsqueda se reconstituye como el lenguaje de cierto malestar que puede expresarse como código. En el caso del rock argentino, esos códigos, muy simples, fueron expuestos por los propios músicos y poetas del movimiento: comercial/ no comercial, falso/ auténtico, material/ espiritual, riqueza/ humildad, viejo/ joven, blando/ duro,ailable/ no aailable, etc. Y también, y en sintonía con el discurso

político imperante, transnacional/ nacional. Por el momento, estos binomios trazaron una divisoria de aguas entre la música de rock y el resto de las expresiones del campo cultural, por una parte, y por otra permitieron la definición de un espacio que, hasta ese momento, era incorpóreo: era la hora de las definiciones. Si bien lo que aparecía en las letras de las canciones de rock eran elementos en tensión dentro del campo social, esas tensiones no ofrecían de por sí una praxis política sino que esa praxis surgió como una decodificación colectiva, casi como una práctica de consenso, ya que en sí mismas las letras no presentaban más que una descripción del disgusto de los jóvenes con las reglas y tradiciones del ámbito social y/ o cultural. Pasarían todavía años antes que estas oposiciones conformaran un espacio capaz de definirse ideológica y políticamente y desarrollar alguna agenda concreta. Más aún, a medida que pasara el tiempo, esa condición mutante de los lenguajes y códigos del rock permanecería como una de sus características principales, ya que sólo una parte de esos códigos lograron cuajar como agenda ideológica. El resto mantuvo una cierta plasticidad que le permitió dar forma a estados de ánimo diversos, aunque siempre en oposición al *status quo*. Así, podemos afirmar que el rock en sus perennes transformaciones es uno de los espacios del campo cultural donde se decantan y cobran cuerpo materiales dicotómicos que, por no tener una especificidad ideológica inicial, no pueden o no logran ser procesados en el centro del campo cultural ni pueden adscribirse directamente a agendas políticas determinadas, a no ser que pasen por procesos de re-codificación en otros espacios: la característica central de los códigos del rock es, precisamente, su maleabilidad.⁴ Es por eso que, hablando sobre la trayectoria del rock nacional como movimiento, Beatriz Sarlo diría que:

El rock cumplió uno de sus destinos posibles: ha dejado de ser un programa para convertirse en un estilo. La expansión tardía del rock en la cultura juvenil menos rebelde acompaña el reciclaje de mitos románticos, satánicos, excepcionalistas. Como estilo, el mercado recurre a él, saquea a sus padres fundadores, subraya lo que en ellos había de música pop. Este movimiento de asimilación no es, por lo demás, nuevo: está inscripto como una forma de circulación desde sus comienzos. (37)

En este sentido, durante la etapa inicial del movimiento del rock nacional, los binomios que hemos indicado más arriba son apenas una propuesta existencial y conforman un espacio de reconocimiento común tanto para los productores como para los consumidores de este tipo de música. Como dice Luhmann:

⁴ Aunque no quisiera extenderme mucho más sobre esto, creo importante mencionar brevemente los usos del binomio blando/ duro a fin de ejemplificar este punto. Inicialmente, la oposición blando/ duro se utilizaba para definir posicionamientos estéticos dentro del rock. Lo blando describía la producción musical vinculada con el jazz y la balada, mientras que lo duro tendía a describir el rock cuyo sonido se apoyaba primariamente sobre la percusión. Pero, a medida que el rock y sus seguidores empezaron a comprometerse más en temas políticos, el binomio adquirió una carga ideológica que a veces desplazaba y a veces se sobreimponía a lo estético, de manera tal que blando/ duro vino a significar comprometido/ no comprometido políticamente. Con el tiempo, esos significados se fusionaron en uno, de modo que el rock blando indicaba un rock con menor carga ideológica, y el duro, una mayor ligazón política.

Every operation –whether the artist’s or the beholder’s– must decide whether a given form does or does not fit, whether it can be integrated into the emerging work (or into the work one is about to inspect) in ways that secure connectivity. (193)

La poética de Charly García ilustra muy bien el modo en que los códigos no sólo cristalizan como principio generador, sino también cómo, simultáneamente, crean una diferencia programática al condensar operaciones ya presentes dentro del movimiento (y por ende, proveyéndolo de una dimensión “histórica”) y, en consecuencia, aseguran mecanismos de de-codificación. En 1972, apenas siete años después del momento fundacional/ iniciático del movimiento de rock nacional, aparece el disco *Vida*, del dúo *Sui Generis*, integrado por Charly García (1951) y Nito Mestre (1951). Es bien conocida la historia de que el grupo (originalmente integrado por estos músicos y Carlos Pieragi, Alberto Rodríguez y los hermanos Bielsa, quienes abandonaron el conjunto antes de su primer recital de cierta importancia) se formó cuando sus integrantes estaban todavía en la escuela secundaria, el éxito de mercado casi inmediato, la repercusión que eso tuvo en la industria discográfica, etc. Es importante destacar que el éxito de mercado legitimó, desde el punto de vista del consumo el espacio que el rock nacional empezaba a ocupar, ya que garantizaba que el movimiento tenía una autonomía propia. Si bien esta autonomía ya estaba presente en los inicios, sólo la masividad de los recitales de *Sui Generis* (especialmente su recital de despedida, *Adios, Sui Generis*, que colmó el Luna Park durante dos noches y que, además, fue filmado como documental por Bebe Kamín) lograría hacer evidente esta situación⁵ a los ojos del público, pero también ante los propios músicos que empezaron a tomar conciencia de las proporciones del movimiento y de sus repercusiones sociales. En este sentido, baste mencionar los reportajes a García y a Mestre después de los recitales, donde ambos músicos expresaban su inmensa sorpresa tanto ante la asistencia masiva de público que los obligó a hacer un segundo recital, como ante la carga emocional del evento entre los asistentes.

Más que aspectos vinculados con el mercado y el consumo (que son por cierto centrales en el estudio del movimiento de rock en Argentina), aquí me interesa destacar que la poética de Charly García en *Sui Generis* pone en escena tanto las contradicciones como los gestos fundacionales del rock nacional, y que su poética es crucial para comprender cómo cristalizan los códigos del rock. Si bien es cierto que el dúo representa parte de los tribalismos de todo movimiento juvenil, lo que tuvo de contestatario le sirvió para adscribirse, sin especificarlo, a cierto sector del discurso de la izquierda universitaria de los setenta. Esa actitud no conformista le permitió a *Sui Generis* generar un discurso diferenciador que renegaba de las formas pre-existentes de establecer relaciones sociales. Sin embargo, esa distinción fue insuficiente para darle el sello de grupo “duro”, es decir, fundamentalmente alineado con los grupos fundacionales del rock que empezaban a identificarse con el peronismo, como fue el caso del dúo *Pedro y Pablo* (1970-1985): dado que en el rock se procesan materiales difusos en el campo cultural, esas adscripciones

⁵ Otra vez es necesario regresar sobre el trabajo de Pablo Albaceres, donde se señala que “La aparición de *La balsa* está precedida de un intenso movimiento subterráneo, de circulación de textos, discos, ideas, que adquieren como marca crucial cierto inconformismo. La juventud urbana argentina [...] no tiene más remedio que mirar hacia el límite sur”, véase Fornäs, Lindberg, Sernhede.

políticas directas no aparecen tempranamente sino con raras excepciones y ofrecen una imagen fugaz de las múltiples posibilidades que encierran los códigos en su devenir.

Por ende, la operación inicial del rock que *Sui Generis* ilustra con tanta claridad no es tanto la de generar una agenda político-ideológica (que eventualmente puede surgir o no), sino la de constituir un lenguaje que le da materia a lo que es, en principio, sólo la percepción del descontento social y/o cultural. En este sentido, si algo tematiza la producción de *Sui Generis* es la transformación de los códigos en material estético, y de este material, en una praxis política no tradicional. En *Sui Generis* se reifican los códigos necesarios para que el rock pueda ser un programa, es decir, un devenir. O, en palabras de Luhmann,

The recursive sequence of observations condenses and asserts the system's code by presupposing it in each of its operations as a condition of both the operation's selection and the system's recursive recapitulations and anticipations. In this way, the code is enforced despite the variety of formal decisions. (195)

Los entredichos de las canciones de *Sui Generis* sobrevivirán al grupo y lo que en su momento se percibió como un desfase entre estética y praxis política, se cerrará a través de las prácticas posteriores de los propios jóvenes primero, y de las relecturas hechas a la luz de la producción posterior de García, de Mestre, y de todas las personas vinculadas con la producción inicial del dúo. El desfase probará ser sólo aparente: si bien es cierto que *Sui Generis* nunca apeló directamente al público de las clases medias bajas como en el caso de Moris, o a un público más refinado como en el caso de Spinetta, las canciones de *Sui Generis* proveen no sólo de una suerte de “entre nos” de los setenta, sino también de un diccionario de la resistencia al *statu quo*, sutil, pero tremendamente eficiente. Aquí es necesario señalar que en los EE.UU. y en Inglaterra han aparecido en los últimos años una serie de estudios sociológicos que analizan la relación entre el consumo del rock en sus diversas vertientes, participación social y militancia política. Notablemente, los resultados muestran que la relación entre estos elementos no se traduce siempre en prácticas políticas más radicalizadas, salvo en muy contados casos.⁶ Como hemos indicado, para el caso argentino los resultados son análogos, con la notable excepción del período de la guerra de Malvinas, aunque aún este ejemplo debe ser manejado con cierto cuidado. Pese a que la dictadura (1976-1983) intentó darle un uso político y propagandístico a todas las expresiones artísticas y, en particular, a la música de rock durante este período, los Recitales por la Paz y por la Solidaridad Latinoamericanas (1982) se convirtieron en actos de representatividad masiva como la Argentina no había visto desde antes de 1976. La práctica ritual de los recitales operó sobre los asistentes una suerte de catarsis que permitió hacer estallar el sistema de valores y creencias (que, de otro modo estaban silenciados en el espacio social) al convertir los códigos del rock en lenguaje de oposición. La inmediatez del fenómeno tendió a desvanecerse como memoria, pero desde el punto de vista de la

⁶ Me refiero aquí a trabajos tales como: Frith, Simon: *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York: Pantheon Books, 1981. Szatmary, David P.: *Rockin' in Time: a Social History of Rock-and-Roll*, NJ: Prentice Hall, 2004. Johan Fornäs, Ulf Lindberg, and Ove Sernhede: *In Garageland: Rock, Youth, and Modernity*. London/New York: Routledge, 1995.

producción, hacia mediados de los ochenta, esos eventos demostraron que los códigos del rock estaban firmemente establecidos más allá de los confines del movimiento, como veremos luego.

En una de sus primeras canciones, “Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris”, donde *Sui Generis* describe un personaje arquetípico de la vieja aristocracia porteña de Barrio Norte, los músicos se preguntan:

¿De qué sirvió cuidarte tanto de la tos?
 ¿No tomar más de lo que el médico indicó
 cuidar la forma por el qué dirán,
 y hacer el amor cada muerte de obispo,
 y nunca atreverse a pedirle la mano,
 por miedo a esa tía con cara de arpía?
 ¿Y dónde estás? ¿A dónde has ido a parar?
 ¿Y qué se hizo de tu sombrero gris?
 Hoy ocupás un lugar más,
 acorde con tu alcurnia
 en la Recoleta

El cuestionamiento de las formas de interacción social no es percibido como un mero problema de relación dentro de las redes sociales sino desde una perspectiva ética, constitutiva de las oposiciones falso/ auténtico y material/ espiritual. Esto aparece de manera muy clara en “Mariel y el Capitán”, donde la hipocresía social lleva al crimen que es legitimado en nombre de los valores dominantes y del orden establecido:

El consorcio se reunió y del capitán se habló
 y las damas indignadas protestaban
 pero el capitán faltó y a la reunión no asistió
 era natural estaba con Mariel
 Ella toma el ascensor a la noche
 sin temor a que se caiga
 pero al 5o no llegó, alguien la cuerda le cortó
 y se cayó.
 Y así Mariel murió.
 Y el pobre capitán lleno de espanto y de dolor
 se suicidó.
 Y al instante el consorcio una fiesta organizó

Lo que en estas dos canciones es apenas el esbozo de un inconformismo vago, se transformará en el disco *Instituciones* (1974) en un claro enfrentamiento con, precisamente, las instituciones del estado. La canción que da título al disco dice:

Los magos, los acróbatas, los clowns
 mueven los hilos con habilidad.
 ¿Pero no es el terror a la soledad
 lo que hacen los payasos,

uno rojo, otro blanco
y a los viejos romper la voz
para cantar?

Esta estrofa fue censurada, pero en la versión original decía:

Los magos, los acróbatas, los clowns
mueven los hilos con habilidad
pero es que ya me harté de esta libertad
y no quiero más paredes que acaricien mi espalda.
“Oye hijo las cosas están de este modo,
dame el poder y deja que yo arregle todo”.
¡No preguntes más!

Pese al cambio, el sentido de la canción no pasó inadvertido, y el disco se convirtió en uno de los más netamente políticos del período, sin ser abiertamente confrontacional, aunque canciones como *Botas locas* no dejaran lugar a los entredichos:

Es un juego simple el de ser soldado:
ellos siempre insultan, yo siempre callado.
Descansé muy poco y me puse malo,
las estupideces empiezan temprano.
Los intolerables no entendieron nada,
ellos decían “Guerra”,
yo decía no gracias.
Amar a la Patria bien nos exigieron,
si ellos son la Patria, yo soy extranjero

A medida que pasaran los años, este modo de articular la crítica sería la única posibilidad de enfrentamiento con el discurso hegemónico del estado que tendrían los grupos juveniles no inscriptos en organizaciones partidarias o que no reconocían la posibilidad de formar entidades estables de organización social, sobre todo durante el período más duro del Proceso. De manera tal que, lo que en *Sui Generis* era apenas una apuesta, se transformará en *Serú Girán* en una práctica casi visceral. La tapa de *La grasa de las capitales* (1979) parodia las revistas de chismes, especialmente *Hola* y *Gente*, al convertir el lenguaje de la habladería en instrumento de denuncia a través del humor. Por ejemplo, uno de los “titulares” dice “Pedro Aznar y Olivia Neutron Bomb” refiriéndose a uno de los músicos del grupo, a la cantante pop Olivia Newton- John, y a los debates sobre la bomba neutrónica cuya naturaleza y utilidad (tras ser incluida en el arsenal norteamericano en 1974) constituía un punto álgido en los debates por la paz y el desarme de las superpotencias. Así, el titular resemantiza la estética y los contenidos de las revistas de chismes en función de generar nuevos universos de sentido a partir de materiales cotidianos y, al mismo tiempo, carga políticamente todos los códigos que aparecen en el disco. Lo que hasta ese momento era un secreto a voces, se convierte en textualidad expresa. Y, lo que hasta entonces era una práctica de consenso, se articula como ideología.

La crítica institucional (acompañada de una intensa búsqueda estética que aleja al grupo del rock para incursionar en otros géneros) toma un lugar central:

A buscar el pan y el vino
ya fui muchas veces
a sembrar ese camino
que nunca florece, no transes más.
¡Con la cantina, con la cantora
con la T.V. gastadora
con esas chicas bien decoradas
con esas viejas todas quemadas
gente re vista, gente careta
la grasa inmunda cual fugazzetta!
¡No se banca más!
¡La grasa de las capitales no se banca más

El código auténtico/falso que subyace en toda la construcción estética de la poética del rock sirve para “leer” lo social, de manera crítica, pero también para señalar la ética interna que sostiene las nuevas identidades. El caso de la canción “Peperina”, del disco homónimo (1981), ilustra esta operación de doble valencia:

En su cabeza lleva una bandera
ella no quiere ser como cualquiera
ella adora mostrar la paja de la cara ajena
Y dentro de su cuento ella era Cenicienta,
su príncipe era un hippie de los años sesenta
te amo, te odio, dame más.
Trabaja en los recitales,
vive escribiendo postales
duerme con los visitantes
y juega con los locales.
Su cuerpo tiene pegada grasa de las capitales.

Desde este lugar de re-configuración ética e ideológica, el rock nacional inicia sus debates con otros códigos del campo cultural. Otra vez, el paso de *Sui Generis* a grupos posteriores ilustra el devenir de este proceso. Es muy claro que *Sui Generis* tiene una estética netamente urbana. La canción “Lunes otra vez”, describe el espacio social desde el cual se canta/escribe:

Lunes otra vez sobre la ciudad,
la gente que ves vive en soledad.
Sobre el bosque gris veo morir al sol
que mañana sobre la avenida nacerá.
Calles sin color vestidas de gris,
desde mi ventana veo el verde tapiz
de una plaza que mañana morirá,

y muerto el verde sólo hierro crecerá.
 Viejas en la esquina mendigan su pan
 en las oficinas muerte en sociedad
 todos ciegos hoy sin saber mirar
 la espantosa risa de la pálida ciudad
 Lunes otra vez, sobre la ciudad
 la gente que ves vive en soledad
 siempre será igual, nunca cambiará
 Lunes es el día triste y gris de soledad

Es bien sabido que el espacio urbano en la cultura argentina condensa el polo positivo de la dicotomía civilización/barbarie. Hacia fines de los sesenta, las novelas que empiezan a ocupar el centro del espacio canónico, invierten los valores asignados a esta fórmula. Las novelas de Haroldo Conti, por ejemplo, tematizan el espacio urbano como el *locus* de la alienación y la degradación individual por la ausencia de redes solidarias que permitan la existencia de proyectos colectivos. Las novelas de David Viñas, sobre todo *Los dueños de la tierra*, desplazan la carga positiva de la civilización hacia los sujetos sociales que quedaban fuera del proyecto liberal decimonónico, transformando el espacio de la barbarie en la simiente de cualquier proyecto con reales posibilidades de cambio social. Pero aunque esa reconversión extiende su sombra ideológica sobre el rock, no logra generar códigos donde fundar una poética, ni siquiera en los casos de músicos para quienes las tradiciones del folklore son centrales en su producción. El rock raramente recurre al imaginario bucólico como una forma de reclamar una Arcadia de pasado, y cuando lo hace, es de manera muy conflictiva (hecho que es evidente, sobre todo, en el disco *PorSuiGieco* de 1976), ya que la mirada sobre el campo se origina siempre en y desde la ciudad. Aunque algunas de las canciones de León Gieco (1951)⁷ en los setenta parecen indicar una búsqueda en esta dirección, es claro que la ciudad nuclea el universo de las aspiraciones y proyectos estéticos, aunque el campo sea el espacio de una cierta nostalgia por la inocencia perdida, tal y como ejemplifica una canción como “Si ves a mi padre”:

Busca a mi padre y dile que estoy bien
 que mi conciencia sigue libre
 y que siguen muy mansos mis pensamientos
 Si vas hacia el centro
 de este verde lugar
 encontrarás mi pueblo
 donde nací
 Pregunta por mi padre
 y te sabrán decir

⁷ Los tres discos del proyecto *De Usuhia a la Quiaca* que Gieco grabó en los ochenta constituyen un mapa musical de la Argentina cuyo valor pedagógico y antropológico parece salirse de los parámetros que hemos establecido aquí. Sin embargo, el proyecto tiene claras raíces en los lineamientos programáticos de la Nueva Canción Latinoamericana, por lo cual, sería necesario analizar esas placas como una suerte de corolario de este movimiento, mucho más que una operación del rock: la recepción de los discos parecen indicar una lectura en esta dirección.

que es un campesino
 amigo del sol
 Dile que extrañan las cosechas
 el rumor del bosque y la hierba
 las frutas frescas y del verano la siesta.

Para el rock no hay más espacio que el de la ciudad y sus habitantes, sean estos de las clases altas y medias, o de las clases bajas, incluyendo migrantes y lumpenes. No hay, como en la literatura, un afuera del espacio civilizado: el binomio civilización/ barbarie desaparece de la estética del rock en función de la demarcación de un espacio de reconocimiento de sujetos que se adscriben a la fórmula nosotros/ ellos. Los elementos que constituyen este binomio residen en el interior del *locus* urbano y lo que los enfrenta es, precisamente, cómo se adscriben al sistema de códigos que constituye el material primario del rock. Toda agenda política se define en función de los valores que sostienen estas entidades en tanto que agentes sociales globales y ciudadanos de un nuevo orden. Así, una canción como “Los sobrevivientes” de Charly García, muestra el nivel de alienación que parece definir a los jóvenes de clase media urbana a mediados de los ochenta, pero también la imposibilidad de escapar de los límites de la ciudad:

Estamos ciegos de ver,
 cansados de tanto andar,
 estamos hartos de huir
 en la ciudad.
 Nunca tendremos raíz,
 nunca tendremos hogar
 y sin embargo, ya ves,
 somos de acá.
 Vibramos como las campanas
 como iglesias que se acercan desde el sur
 como vestidos negros que se quieren desvestir.
 Yo siempre te he llevado
 bajo mi bufanda azul
 por las calles como Cristo a la cruz.

Con la formación de *Serú Girán*, esa estética urbana iniciará un diálogo directo con la literatura argentina. La estética de la ciudad como una escenografía o un decorado vaciado de toda posibilidad de generar proyectos de cambio se convierte también en el espacio del consumo, del mercado, y sobre todo, de la pérdida de identidad, y de la alienación:

José Mercado compra todo importado
 Lleva colores, síndrome de Miami.
 Alfombras persas y muñequitas de goma
 olor a Francia y los digitales.
 Hering, Chanel, Disco Show.
 José Mercado para ahorrar el pasaje

se fue en un charter del gurú Maharahi.
 Volvió con cosas para la oficina
 y ni noticias de la luz divina
 Hong Kong, Disneyworld.
 Pide rebaja antes de ver el prospecto
 viaja a Marruecos pero no le hace efecto
 José es licenciado en economía
 pasa la vida comprando porquerías.
 Yo también.
 Taiwan, Visa, D.G.I.

O, aún más claramente:

Escucho un bit de un tambor entre la desolación
 de una radio en una calle desierta
 están las puertas cerradas y las ventanas también
 ¿no será que nuestra gente está muerta?
 Presiento el fin de un amor en la era del color
 la televisión está en las vidrieras
 toda esa gente parada que tiene grasa en la piel
 no se entera ni que el mundo da vueltas

En este contexto, la única opción es regresar sobre la memoria resistente. Lo que en sus inicios había sido un gesto de ruptura, se reorganiza desde la reflexión acerca de la significación del movimiento en tanto que una praxis social (mucho más que política) de resistencia al *status quo*:

Yo que nací con Videla
 yo que nací sin poder
 yo que luché por la libertad
 y nunca la pude tener,
 yo que viví entre fachistas
 yo que morí en el altar
 yo que crecí con los que estaban bien
 pero a la noche estaba todo mal.
 Hoy pasó el tiempo,
 demoliendo hoteles
 mientras los plomos juntan los cables
 cazan rehenes.
 Hoy pasó el tiempo
 demoliendo hoteles
 mientras los chicos allá en la esquina
 pegan carteles.

En un reciente trabajo sobre los movimientos sociales en Argentina, Stella Maris Muiños de Britos y Carolina Luzuriaga señalaban que la resignificación del espacio público convertía a la ciudad en una suerte de campo de batalla “donde se fijan programas, se ventilan públicamente asuntos privados, se forman, rectifican y ratifican opiniones, se

realizan juicios y se dictan fallos” (Di Marco 96). Esta perspectiva define tanto el discurso del rock como la narrativa que emerge a mediados de los ochenta. Durante ese período, la literatura argentina y, en particular, la novela, sufrió una compleja metamorfosis. Uno de los elementos de esa transformación fue la antes mencionada inversión de los valores positivo/negativo de la fórmula sarmientina. Este proceso, sin embargo, afectó sobre todo al espacio hegemónico del campo cultural, generando una crisis ideológica para la cual no hubo respuestas de consenso. Más bien, esta situación abrió una serie de interrogantes sobre la función misma de la literatura y de sus materiales lo que, a su vez, permitió el desplazamiento de códigos largamente establecidos en el campo. Entre los muchos materiales que empezaron a circular de manera aleatoria dentro del campo cultural en esos años, los códigos del rock eran quizás aquellos cuya carga ideológica proveía un dispositivo eficiente para enfrentar el complejo proceso de reconversión, dado que ya estaban asentados a través de poéticas claramente establecidas y a través de un uso concensuado e identitario en segmentos amplios de población de clase media urbana. La fórmula civilización/barbarie había sido eficaz, aún en sus limitaciones, para esos mismos sectores, como código primario de los proyectos de Estado-Nación, tanto en su vertiente laudatoria, como en su vertiente crítica. Pero con esos proyectos en franco estadio de disolución, y ante la incapacidad de incorporar la remanida fórmula como parte de alguna respuesta posible, ésta empieza a perder su capacidad de cooptación ideológica. Uno de los primeros síntomas del recambio dentro de la literatura, será la voluntad de los escritores de desprenderse de toda carga político-ideológica y de renunciar a toda forma de proyecto teleológico. Lo que mucho más tarde será denominado como la literatura “joven” (y que cierta crítica etiquetaría erróneamente como literatura macondina) es un desplazamiento de ese gesto de ruptura desde los márgenes del campo cultural hacia su centro, en un lento, pero esta vez, triunfante avance.⁸ El *locus* urbano, iluminado por televisores y regido por los ritmos del videoclip, se convertirá en el único espacio posible para generar proyectos colectivos. La pregunta acerca de lo real, en tanto que espacio de identidad trasvasado por los medios, encontró en los códigos del rock una respuesta plástica y adaptable al siempre mutable paisaje de la globalización. Es precisamente la permeabilidad de estos códigos lo que los vuelve tan eficientes: lo real ya no es fijo sino siempre cambiante, dependiendo, como en el rock, de prácticas colectivas de percepción. Si la fórmula sarmientina era teleológica, las fórmulas del rock son siempre coyunturales. Esta forma de acercarse a lo real define la estética de los escritores que empiezan a publicar a principios de los ochenta.

Si bien Marcelo Cohen, nacido en 1951 no perteneció formalmente a ninguna de las redes de escritores que empiezan a hacerse visibles al inicio de la década, sus novelas son las primeras en hablar de la necesidad de establecer un nuevo lenguaje a partir de esos elementos. Para el momento en que el grupo *Shangai* haga su manifiesto en 1989 (haciendo visible este largo proceso), la relación entre rock y literatura ya estará firmemente establecida. Al momento de su publicación, *El país de la dama eléctrica* (1984) de Cohen pasó casi inadvertida. En la novela, Martín Gomel, el personaje central, busca a su novia o compañera, Lucina, que ha desaparecido o escapado con una fuerte

⁸ En otro trabajo he analizado en qué medida muchos de estos elementos ya están presentes en escritores como Manuel Mujica Láinez y Fogwill.

suma de dinero que Martín necesita para recomponer su banda de rock o quizá viajar por Europa. El título de la novela está tomado del álbum doble *Electric Ladyland* (1968) de Jimi Hendrix. Reconocido como uno de los discos más importantes de la historia del rock, en la placa, Hendrix recorre una parte importante de los géneros que dieron origen al rock a partir del blues, pero también incorpora formas tales como el rock psicodélico y el primer rock progresivo (que definirá el movimiento de rock en Argentina). La importancia de *Electric Ladyland* no sólo reside en la experimentación o el sondeo de diversas modalidades dentro del rock, sino también en la apelación a los saberes colectivos que se formaron paralelamente al disco. Más aún: el disco opera sobre la presunción de que lo que está inscripto en él debe ser decodificado política y estéticamente por sujetos cuyo lenguaje se define a partir de la resistencia a la represión (social, institucional, familiar, etc.), pero a la vez, a partir de una búsqueda estética que permita una trascendencia que supere la inmediatez de la experiencia y la rigidez de la categorización. Cada uno de los cortes de *Electric Ladyland* defamiliariza lo conocido y presupuesto para reconstruirlo desde una perspectiva donde esos materiales se convierten en algo completamente inesperado. En este sentido, son muy conocidos los trabajos sobre la relación entre *Vooddo Chile* y *Voodoo Child*, donde los dos temas se espejan y distorsionan para crear una suerte de diálogo de modalidades y percepciones. En esa confrontación emerge la identidad de *The Jimi Hendrix Experience*: lo que es difuso en la individualidad de cada tema desaparece cuando se descubre que estos funcionan como la cara y cruz de múltiples perspectivas que el álbum presenta para crear una suerte de Utopía que se sabe imposible e inalcanzable. Lo que define el disco no es una teleología sino su reemplazo por una praxis que aspira al ideal, pero sin molestarse demasiado cuando éste se escurre entre los llantos de la guitarra: la música no es lo que debería ser sino, como diría Charly García, “lo que está sucediendo” en la experiencia estética misma.

Esta perspectiva es de crucial importancia ya que la novela de Cohen toma la propuesta de Hendrix no sólo como una consigna de escritura. Igual que el disco, la novela se construye sobre desplazamientos y escenas de espejos enfrentados:⁹ en *El país de la dama eléctrica* (como las canciones del disco de Hendrix) la misma historia se narra no sólo desde diversos puntos de vista, sino también como si se tratase de dos historias diferentes, aunque en cada caso, los eventos constituyen dos posibles opciones dentro del universo de lo posible. Las versiones de lo que pasaría si Martín Gómel viviese en una comuna hippie en alguna isla del Mediterráneo o si viviera en la casa de su madre y su segundo marido en la Buenos Aires del Proceso (aunque ese dato no se aclara sino hasta el final del texto) eventualmente convergen, pero el sistema de espejos que la novela propone auspicia un diálogo interno de los mismos materiales que constituyen el texto.

⁹ Desde el punto de vista sistémico, esas operaciones ya están presentes en la literatura argentina, sobre todo en las novelas de Juan José Saer, cumpliendo la condición de recursividad que es central en el aparato teórico de Luhmann a partir del cual estoy realizando buena parte de esta lectura. Podría decirse que Cohen trabaja sobre la estética de Saer y, creo que ésta es una lectura válida. Sin embargo, y a los fines de este trabajo, aquí me interesa destacar el diálogo que esta novela establece con el rock nacional e internacional, dado que los nuevos lenguajes culturales que toman cuerpo en la literatura desde fines de los setenta están transvasados de materiales, que en palabras de Walter Mignolo, pueden definirse como transculturales.

Hijo de padres divorciados y políticamente activos en algún momento de su pasado, Martín intenta desglosar las diversas versiones de sí mismo y de sus padres que las dos opciones narrativas le ofrecen. Cada una de las versiones de Martín muestra diferentes explicaciones tanto para la identidad de Lucina, como para lo que pasó con el dinero, como para lo que pudieran ser o no sus padres y sus amigos y vecinos. Elegir cómo contar la historia de Martín y de su entorno implica definirlos en función de los códigos falso/auténtico, ellos/nosotros, egoísta/solidario, individual/colectivo y viejo/nuevo. El sentido de los códigos no cambia según el ambiente y, en ambos casos, será la violencia la que defina, en retrospectiva, los lineamientos de la fábula. La mirada clínica del rockero Martín Gomel, expatriado de todas las naciones y de todos los localismos, sujeto trashumante y transnacional cuyo vocabulario e identidad están en permanente estado de transformación, permite abandonar todo presupuesto ideológico para acceder a una forma de realidad (o de percepción de la realidad) que renuncia a la utopía para reemplazarla por la cotidianidad de la experiencia.

De este modo, el texto se apropia de la agenda estético-política de *Electric Ladyland* por su polimorfismo y mutabilidad. El disco propone un modelo para trascender barreras raciales, de clase, musicales, etc., ya que formula una apuesta a favor de la fluidez de los materiales culturales y sociales en los cuales se apoya... y transforma. De manera simétrica, en la novela tanto la narración como las citas del rock tienden a aglutinar materiales y trazar recorridos a través de múltiples estéticas, de múltiples espacios y de múltiples posiciones políticas, sin dejarse definir o categorizar por ninguna, pero eligiendo en función de cierta búsqueda ética que intenta destruir toda forma de localismo o encasillamiento. Al mismo tiempo, cada una de las posibles versiones de Martín y su entorno, permiten trazar el recorrido y los límites de esa búsqueda. La multiplicidad de materiales y citas subraya cómo leer los eventos más allá de la narrativa que el texto presenta, pero también hace emerger los códigos del rock nacional como parte de una estética y un lenguaje transnacional que define la identidad móvil de Martín y, por extensión, de sus coetáneos. Es por eso que de-codificar el texto requiere de lectores que no sólo conozcan los códigos que subyacen en él, sino que sean capaces de reponer las implicaciones políticas que el uso de esos códigos supone. Como en el movimiento de rock, la lectura política implica un nivel de consenso social y/ grupal al momento del consumo/ lectura. Por momentos, pareciera que el libro tuviera una banda de sonido propia que completa la percepción cuando el lenguaje literario es insuficiente: la ideología del texto emerge a través de las citas de letras del rock que completan lo no- dicho por el texto, como en este caso donde el sentido crítico y la ironía aparecen en la confrontación que ofrece la cita:

El suspira como si fuera sabio. De pura impotencia empiezo a cantar *Mean Mister Mustard*, porque para la pálida no hay nada como los Beatles. *His siter Pam works in a shop/ she never stops/ she's a go-getter*. "Yo seré dueño de de máquinas de hacer discos y venderé sólo los que me gusten" dice Javier. (142; énfasis en el original)

La descripción de Martín oscila según el relato se desplace de Buenos Aires al Mediterráneo: a veces, Martín es un músico de la pesada del *rock-and-roll*, cuya cínica perspectiva del mundo entra en contradicción con la mirada utópica y hasta infantil de su

madre; a veces es un adolescente algo inocente e ignorante que utiliza el imaginario de la poética del rock como una forma de enfrentarse a la cruda domesticidad de su progenitora y a la telaraña de engaños de sus amigos. En cualquiera de los dos casos, la identidad de Martín se constituye sobre el polo positivo de una nueva serie de códigos que redefine tanto el espacio público como las formas de socialización, partiendo de elementos que provienen directamente del lenguaje del rock y que definen un nosotros iconoclasta y multifacético. La identidad se construye a partir de la capacidad de los sujetos (en tanto que individuos) para construir nuevas redes solidarias donde éstas han sido destruidas o corruptas así como para leer la fluidez de lo real sin el filtro de prejuicios y expectativas sociales y/o políticas. En este sentido, los códigos adquieren un espesor ideológico que en el movimiento de rock se construía a partir del ritual de los escenarios y de la voluntad del público receptor en convertir materiales difusos en instrumental político.¹⁰ Así, las dos versiones de la madre de Martín, Julia (la opción porteña, ama de casa, con posibles filiaciones partidarias) y Ángela (la alternativa hippie, desprejuiciada, pero también definida por sus propias elecciones vitales) funcionan como una suerte de condensación de clichés políticos y sociales y, al mismo tiempo, representan algunos de los elementos contra los cuales se construyen los nuevos mecanismos de reconocimiento que Martín ilustra. Igual que en la música de rock, esos elementos son difusos (nosotros/ellos, joven/viejo), pero también aquí constituyen una simiente de lo que vendrá. Así, las dos versiones de la madre remiten a universos de sentido que de algún modo limita la capacidad de establecer redes sociales amplias y de comprender el mundo que rodea a los personajes. Esta postura, la sintetiza uno de los personajes hablando de la Doctora (no de la madre de Martín):

La Doctora puede haber perdido un hermano en el sismo y resistirse a averiguar por qué el país la maltrata, la obliga a vegetar en un hospital y a vivir en Canedo. Pero no renuncia a la fe en la experiencia ni a la devoción del método. La Doctora flota como un nenúfar en el agua clara del positivismo adonde pocas veces el miedo se acerca a conmovérla. (51)

Si bien no es explícito, la descripción remite a los proyectos del liberalismo. Ante su fracaso, lo que está en juego para Martín es cómo generar un universo de sentido a partir de códigos identitarios si no opuestos, al menos claramente diferenciados de aquel. No importa en cuál de sus posibles escenarios se encuentre, Martín parece estar aislado debido a la distancia que existe entre su mundo y el de sus mayores, pero el reconocimiento que busca está en otra parte:

Lo quiero, lástima que no me entienda. Ni él ni nadie sabrán que no estoy solo. Detrás mío se fueron agrupando Morrison con su boca de colchón, Sid Vicious, Janis, Elvis, hasta Billy Holliday. El Negro Jimi lleva su guitarra atravesada y es como la sombra escuálida de una cruz. De tan negro parece casi azul, esta noche. En el cielo hay un cuarto de luna

¹¹ Para una descripción detallada de cómo se dio este proceso, es indispensable el trabajo de Pablo Vila compilado por Elizabeth Jelín en *Los nuevos movimientos sociales*, ya que los análisis están basados en trabajos de campo y entrevistas que son casi simultáneos del momento de mayor politización del movimiento del rock.

como un botón de lata: alumbra mal el campo que es un charco de azúcar parda y las pelambres de mis caros espíritus centellean frufú. Rimbaud y Verlaine se apuntan con mosquetones. (168)

Pese a la aparente soledad e incompreensión que lo rodea, Martín entiende que pertenece a un espacio identitario que trasciende fronteras nacionales y lingüísticas. Y que ese espacio se caracteriza por ser plástico y de múltiples sentidos, dándole a la narrativa (personal, social, literaria) infinitas opciones... y libertad.

En las páginas precedentes he descrito cómo la literatura se apropia (o empieza a incorporar) de los códigos y lenguajes del rock nacional una vez (o más bien, al mismo tiempo) que otros códigos empiezan a desaparecer o a colapsar. A principios de los ochenta, con la implosión de los proyectos de Estado-Nación decimonónicos, el campo cultural atravesó una crisis que afectó diversas áreas. He analizado en otros trabajos tanto los orígenes de esa crisis como los debates que la acompañaron y en qué medida esta situación llevó a la emergencia de nuevos códigos narrativos. A estas alturas, es casi un lugar común de la crítica hablar de la aparición de nuevos lenguajes, de literaturas “jóvenes” o posmodernas, aunque raramente se establecen los parámetros de la relación entre esas “nuevas” estéticas y los mecanismos discursivos de otros lugares del campo cultural.

Del mismo modo, ya en 1985, Pablo Vila señalaba que en el movimiento de rock, lo político y lo estético se constituían como una praxis donde la identidad y los valores colectivos eran la base de la formación de los que se llamaban entonces nuevos sujetos sociales. Esa lectura se ha mantenido a lo largo del tiempo y la relación entre el rock y “lo nuevo” parece no haberse desvanecido del todo del aparato crítico. Sin embargo, veinte años después, cuando tanto los músicos del rock como los rockeros empiezan a transitar su sexta década de vida, cuando esas prácticas ya están incorporadas y asimiladas como parte del discurso político-ideológico, cuando el rock es una forma de expresión no sólo legítima sino altamente codificada, creo que conviene preguntarse cuáles son los elementos que han permitido esa pervivencia inusitada en algo que por definición debía ser efímero y que parece estar en un perenne estado de cambio. En un trabajo reciente sobre el rock en América Latina, los editores se preguntaban:

Why is it that rock became such controversial cultural force in Latin America? Given the highly contested nature of Latin American nationalism, in what ways has rock served as a medium for expressing national identities? How has rock, a transnational musical practice originating in the initiated States and Great Britain, been resignified in Latin American contexts? (Pacini et. al., 2)

Para los editores de este trabajo, la respuesta a estas preguntas debía buscarse en la diversidad de prácticas colectivas inscriptas en el rock en tanto que quehacer social y grupal, por un lado, y por otro, en las implicaciones y usos políticos de esas mismas prácticas. Si bien coincido plenamente con esta perspectiva, los artículos incluidos en el trabajo muestran una suerte de constantes en la constitución de esas praxis, una permanencia de ritos y códigos que desafía las cualidades mutables del rock. Como ejemplo, baste citar

la descripción de la aparición del rock chabón en Argentina de los noventa, ya que de algún modo se parece mucho a los procesos que he descrito al principio de este artículo:

Rock chabón is the rock of those youths who, longing for the world of their elders [...], find an alternative to their exclusion from the neoliberal socioeconomic model developed in Argentina of the early 1990s in this form of musical expression. *They think, with good reason, that they cannot find such an alternative in any of the traditional political venues in contemporary Argentina, that is within major political parties that support, in doctrinaire fashion, the very economic model that marginalizes them.* (Semán, Vila and Benedetti, in Pacini et. al., 262; *énfasis mío*)

Como hemos visto, aún con las diferencias generadas por los cambios políticos y sociales de las últimas décadas, esa misma actitud es el detonante del rock desde sus inicios. El permanente estado de ruptura que caracteriza las poéticas del rock (y que son, entre otras cosas, una de las cualidades centrales de las vanguardias clásicas) no significa, como los autores quieren creer, que el rock no se nutra de su propia historicidad como movimiento o que no se re-alimente a través de un permanente estado de diálogo con otros espacios del campo cultural. Es mi perspectiva postular que el recambio de agentes y receptores, por el contrario, no sólo sostiene la vitalidad de esos códigos sino que estos sigan funcionando *como si* siempre fuesen nuevos. En este sentido, es importante indicar que hay una diferencia operativa entre cómo evolucionan los códigos del rock y en cómo estos son percibidos y consumidos. En otras palabras, la evolución de los códigos del rock nacional dentro de este movimiento y en su traspaso hacia la literatura es un proceso paralelo al de la recepción de estos materiales en uno y otro espacio del campo cultural. Esta cuestión ha sido descrita por Luhmann en los siguientes términos:

In the evolution of artistic genres, the development of types bifurcates in the wake of the differentiation of perceptual media for seeing and hearing and along with the differentiation of space and time. Any further differentiation becomes a matter of additional bifurcations [or combinations...] The principle of competition is supplemented by the insight into the advantages –suggested and facilitated by specific “frames”– of insulating innovations, so that they not immediately transform the entire system. (231)

Desde mi punto de vista, la evolución simultánea y altamente imbricada de los códigos que emergen en espacios muy distintos del campo cultural, más bien señala la existencia de materiales ideológicos (a veces dispersos, a veces, no) y operaciones que atraviesan todo el campo cultural. Es justamente la plasticidad y fluidez de estos materiales lo que les permiten ocupar los espacios que deja vacíos el colapso del discurso hegemónico, trayendo a la superficie lo que, hasta entonces, era sólo margen.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo. *Entre Gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, SyC/3, 1993.
- Cohen, Marcelo. *El país de la dama eléctrica*. Buenos Aires: Bruguera, 1984.
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg y Ove Sernhede. *In Garageland: Rock, Youth, and Modernity*. London/New York: Routledge, 1995.
- Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.
- Jelín, Elizabeth (comp.). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL, 1985.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Muiños de Britos, Stella Maris y Carolina Luzriaga. "Movimientos, cultura y subjetividad. La cultura como espacio de lucha: asambleas, piquetes y sus imágenes en los medios y en el arte". *Reflexiones sobre los movimientos sociales en la Argentina*. Graciela Di Marco y Héctor Palomino, eds. Buenos Aires: Jorge Boudino Ediciones/UNSAM, 2004. 95-104.
- Nebbia, Litto. "Apuntes sobre el rock nacional. Testimonios de Baglietto, Del Guercio y Manolo Juárez". *Cuadernos de Crisis* 32 (Buenos Aires, 1987).
- _____. "Diálogo con Emilio del Guercio". *Apuntes sobre el rock nacional. Testimonios de Baglietto, Del Guercio y Manolo Juárez, Cuadernos de Crisis* 32 (Buenos Aires, 1987): 44-49.
- Pacini Hernández, Deborah, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov (eds.). *Rocki'Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Szatmary, David P. *Rockin' in Time: A Social History of Rock-and-Roll*. NJ: Prentice Hall, 2004.