



Berenguel, Julián

Voces que denuncian : el rock argentino de posdictadura



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Berenguel, J. (2020). Voces que denuncian: el rock argentino de posdictadura. Sociales y virtuales, (7).

Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3767>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Voces que denuncian: el rock argentino de posdictadura

socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/s-y-v-nro-7-sumario/articulos/voces-que-denuncian/

por Julián Berenguel



Resumen

Como fenómeno cultural, el rock nacional supo tener una fuerte incidencia sobre el imaginario social. Las letras de sus canciones disponen el lenguaje como material para testimoniar una época, al mismo tiempo que se permiten vehicular denuncias y opiniones. El propósito de este artículo es hacer un recorrido por las principales letras de rock argentinas del período 1983-2001, definido muchas veces como *posdictadura*, para promover un análisis y una lectura ideológica de la cultura: cómo se posicionaron los letristas de rock frente a hechos históricos y políticos tales como la reciente dictadura militar (en los ochenta) y la estampa neoliberal (en los noventa).

Palabras clave: rock, posdictadura, denuncia, democracia, neoliberalismo.

Una literatura que se canta

El estudio y análisis de las letras de rock implica reflexionar sobre un objeto estético de una densidad semiótica múltiple, producto del entrecruzamiento de códigos culturales que se condensa en estos textos. En tanto palabra escrita, la letra de rock puede ser concebida y pensada como literatura. Pero esta propuesta resulta novedosa en el contexto de la crítica literaria. Si se tienen en cuenta hechos recientes, en el año 2016 el cantautor estadounidense Bob Dylan recibió el Premio Nobel de Literatura por las letras de sus canciones. Sin embargo, resulta necesario diferenciar la letra de rock del poema a secas. Mientras que el poema puede ser leído, la letra de rock necesita ser escuchada y, por lo tanto, cantada. Para completar su sentido, es indispensable que el texto de la letra de rock esté unido a la voz que la pronuncia. Sobre este aspecto, en el artículo “Rock y poesía: la noche de Marsella” (2002a), el crítico literario argentino Jorge Montelone postula:

“ En el rock, el uso de la voz es la puesta en juego del cuerpo material en las variaciones de un canto. Un canto que elude la expresividad modulada y la técnica, en favor de una dicción llevada al extremo. Del susurro a la histeria, de la respiración al grito, del relato a la interjección.

La letra de rock es indivisible de su existencia física y sonora, articulada a una voz que canta. Si el origen de la literatura está vinculado al canto, entonces no resulta errado plantear que el texto cantado es literatura. La voz que enuncia y pone ritmo a la letra de rock presupone la presencia de un cuerpo. La dimensión de lo corporal se manifiesta, por lo tanto, en la posibilidad del goce, del erotismo y de la violencia. A partir del movimiento de los cuerpos en interacción, se establecen rituales colectivos como el baile o el pogo, cada uno vinculado a determinado público juvenil relacionado con la cultura del rock. Pero esta voz que canta también tiene que ser entendida como vehículo de una ideología. Roland Barthes (2005) afirma que “la ideología está presente en la voz”. En este sentido, no importa solamente lo que se dice, sino *cómo* se dice. Algunas de las letras de rock cantadas durante la década de los años noventa en Argentina, por ejemplo, se construyen como críticas al poder. La entonación, entonces, es impulsada por esa intención.

Como fenómeno cultural que incide en la vida social, la historia del rock argentino resulta inseparable de la historia política nacional. Para pensar las letras de rock argentino como objeto de estudio, se propone reducir el corpus desde 1983 hasta el 2001. El período histórico recortado abarca lo que numerosos críticos denominaron como *posdictadura*^[1], iniciado con el advenimiento de la democracia y finalizado con la crisis económica y política de principios de siglo. Resulta interesante preguntarse por el papel de las letras de rock durante este proceso histórico. Es por este motivo que la historia del rock argentino representa también, de forma evasiva o referencial, la historia social y política del país. Con el análisis del corpus de las letras de rock seleccionadas se alumbrarán algunos aspectos de cómo operó discursivamente este objeto estético en cada fase del período propuesto.

Los ochenta: un horizonte posible

El 10 de diciembre de 1983, el presidente electo Raúl Alfonsín inauguró una nueva etapa democrática en la República Argentina. Después de siete años de dictadura militar, la población civil se reencontraba con la posibilidad de volver a ejercer la libertad de expresión y de circulación, así como abrir el espacio para el debate y la discusión política. Como sucedió en España después de la muerte de Franco, el destape democrático se tradujo en transformaciones que intervinieron directamente en la vida cotidiana. La cultura también se vio envuelta en esta corriente renovadora y, como consecuencia, el rock no escapó a esta novedad. El historiador Luis Alberto Romero (2012) observa cómo el gobierno de Alfonsín se propuso hacer un cambio cultural a nivel político:

El gobierno atribuyó una gran importancia, simbólica y real, a la política cultural y educativa, destinada en el largo plazo a remover el autoritarismo que anidaba en las instituciones, las prácticas y las conciencias, representado en la difundida imagen del «enano fascista». Coincidiendo con los deseos de la sociedad de participación y de ejercicio de la libertad de expresión y de opinión, largamente postergada, las consignas generales fueron la modernización cultural, la participación amplia y sobre todo el pluralismo y el rechazo de todo dogmatismo. (p. 342) “

Las letras de rock de la época se configuran en torno a este clima de reestructuración política. En vías de esta recuperación democrática, las letras responderán a la época a través de, por lo menos, tres propuestas estéticas: 1) la celebración y liberación del cuerpo en su dimensión erótica y festiva; 2) el testimonio y la denuncia de la represión sufrida durante el régimen militar; y 3) por último, la crónica sobre ese nuevo presente democrático que se está experimentando.

El caso de **Los Abuelos de la Nada**, banda liderada por Miguel Abuelo, por ejemplo, ilustra cómo se vivían esos días. En la canción “No se desesperen”, del disco *Vasos y besos* (1983), Abuelo canta: “Sobre un arco iris / nace tu esperanza ya / no tengas dudas / pronto brillarás / críticas injustas / juventud sin unidad / es todo un verso / lo demostrarás”. En otro segmento, el conjunto de versos pareciera adelantarse al clima democrático venidero: “Un rey verdadero / sabio y justo erigirás / si tu energía / no tira para atrás”. También se propone que esta utopía posible estaría exenta de violencia: “No se desesperen locos / todo va a andar bien / ninguna bala / parará este tren”.

En este disco, Los Abuelos también cantan sobre el pasado reciente, como en “Mil horas”, en donde aluden al conflicto bélico por las Islas Malvinas: “Yo me pregunto / para qué sirven las guerras”. Y pensando las necesidades de la época, en “Mundos inmundos”, Abuelo anuncia: “Se acercan tiempos difíciles, / amar es urgente”.

Charly García, en cambio, propone una alusión directa a la violencia en “Nos siguen pegando abajo (pecado mortal)”, del disco *Clics modernos* (1983): “Miren lo están golpeando todo el tiempo / lo vuelven vuelven a golpear / nos siguen pegando abajo”. La duplicación del verbo “vuelven” en el canto genera un efecto de insistencia que imprime sobre la voz que canta la violencia física ejercida contra el cuerpo descripto por la letra.

Por otra parte, Charly García decide hablar del exilio. Además de figurar en el título de la canción “Rap del exilio”, de *Piano bar* (1984), es mencionado en “No soy un extraño” (1983): “Acabo de llegar, no soy un extraño / conozco esta ciudad, no es como en los diarios, desde allá”. Y después, esgrimiendo una crítica posiblemente dirigida a los militares (“los carceleros de la humanidad”), plantea un futuro optimista: “Desprejuiciados son los que vendrán, / y los que están ya no me importan más / los carceleros de la humanidad / no me atraparán”.

En “Plateado sobre plateado (Huellas en el mar)”, también de *Clics modernos*, Charly insiste sobre el tema del exilio: “Abriendo un surco suave / a llevar hacia *el exilio* da vuelta / a los que ya no aguantaron más. // Sangre en nuestro hogar / por qué tenemos que ir / tan lejos para estar acá / para estar acá”.

En el mismo disco, “Los dinosaurios” enuncia por primera vez la noción de “desaparecido”. La letra se va construyendo con sintagmas que describen a distintos personajes pasibles de ser desaparecidos. La potencia político-simbólica de esta canción es equivalente al poema “Cadáveres” (1987), de Néstor Perlongher. En su letra, Charly afirma: “Cuando el mundo tira para abajo / yo no quiero estar atado a nada”.

La idea de libertad, en contra de toda atadura, se repite en “Yo soy tu bandera” (1983), de **Miguel Abuelo**: “Libertad / nada me ata y sigo vivo^[2] / yo soy bandera”. También en “Lo quiero ya” (1987), de **Sumo**, donde Luca Prodan canta: “Nada te ata a leer la novedad”. En “Ojos de videotape” (1983), **Charly** exhibe la indiferencia generalizada hacia los problemas sociales: “y este mundo te dirá por siempre / que es mejor mirar a la pared”.

En el disco siguiente, *Piano bar* (1984), **Charly** testimonia una época y se autoafirma como testigo y como partícipe de ese pasado. Por ejemplo, en “Demoliendo hoteles”: “Yo que crecí con Videla / yo que nací sin poder / yo que luché por la libertad / y nunca la pude tener, / yo que viví entre fachistas”. En “Raros peinados nuevos”: “Y si vas a la derecha / y cambiás hacia la izquierda, adelante. / Es mejor que estarse quieto, es mejor que ser un vigilante”. Pareciera preferir la oscilación ideológica antes que la pasividad o la represión. También en esta canción, Charly usa el modo imperativo para darle un consejo (en tono de orden) al oyente: “Apagá el televisor”.

La mención de la televisión en las letras de rock argentino (en general, de forma crítica) también se puede rastrear en “TV caliente” (1986) de **Sumo**, “Sobredosis de TV” (1984) de **Soda Stereo** y “Divina TV Führer” (1986) de **Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota**.

“Cerca de la revolución”, volviendo a *Piano bar* de **Charly**, concibe la imagen de un pueblo iracundo y, al mismo tiempo, propone el arte como un vehículo para canalizar esa bronca: “Cerca de la revolución, / el pueblo pide sangre. / Cerca de la revolución / yo estoy cantando esta canción / que alguna vez fue hambre”. Además, la voz cantante piensa en la posibilidad de que el proyecto de esta democracia incipiente también resulte fallido y critica la idea de resolver un problema mayor por medio de las “elecciones” (es decir, el sufragio electoral): “Y si mañana es como ayer otra vez / lo que fue hermoso será horrible después. / No es sólo una cuestión de elecciones”.

La estética de **Los Redondos** se figura en torno a una poética comúnmente calificada como hermética, que suele tener zonas más iluminadas en forma de frases-graffitti, es decir, síntesis de sentido en las que se reconocen multitudes enteras. En la canción “Todo preso es político”, de *Un baión para el ojo idiota* (1988), el **Indio Solari** entona: “Si esta cárcel sigue así / todo preso es político”. La crítica al sistema político y al sistema carcelario y, en suma, a las formas del poder, se condensa en un estribillo.

En “Vencedores vencidos”, del mismo disco, la referencia a lo colectivo se concibe desde la palabra compartida en el espacio público: “Me voy corriendo a ver qué escribe en mi pared / la tribu de mi calle, la banda de mi calle”. En este sentido, la palabra en la pared une a Solari directamente con el Sarmiento que a fines de 1840 anota con carbón “*On ne tue point les idées*” antes de partir a Chile, remontándonos así a los orígenes de la literatura argentina. En “Todo un palo”, que cierra el álbum, Solari canta: “El futuro ya llegó / llegó como vos no lo esperabas”. La cita refiere a un presente distópico y presuntamente no deseado.

En relación con la poética del **Indio Solari**, podemos mencionar la cesión de una letra de su autoría al cantante **Luca Prodan**. Se trata de “Mejor no hablar de ciertas cosas” (1985), cuyo texto podría leerse como una referencia a lo silenciado y a lo no dicho durante la reciente dictadura. Esta canción, entonces, plantea las posibilidades de representación: lo que *puede* ser dicho. Como Charly García o Miguel Abuelo, Luca Prodan también es un férreo defensor de la libertad. En “Los viejos vinagres” (1986), canta en tono acusatorio: “Para vos, lo peor es la libertad”.

El caso de **Virus** plantea otro lugar de enunciación: los hermanos Moura tenían conciencia de primera mano de los crímenes de lesa humanidad que se sucedieron durante el régimen militar, porque tenían un hermano desaparecido. En la canción dedicada a su hermano como homenaje, “Ellos nos han separado”, de *Agujero interior* (1983), Federico Moura enuncia: “Hermano, quiero apretarte la mano / sabemos, que ellos nos han separado / parece ser un mal general / que va a haber que solucionar / tenés que estar en cualquier lugar / que pronto vamos a encontrar”.

No es casual su conciencia sobre el cuerpo militante y el cuerpo desaparecido: **Virus** va a establecer una poética donde el cuerpo es central. Pero en esta apertura democrática, su propuesta –celebratoria, podríamos decir– será la del cuerpo erótico y festivo. En “Hay que salir del agujero interior”, tercer tema del disco citado, se dice: “Poner el cuerpo y el bocho en acción”. La salida no es solamente intelectual (“el bocho”), sino también física (“poner el cuerpo”). Es por eso que sus letras hablan, por ejemplo, de “amor descartable”. El exceso y lo que más adelante el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2005) denominará “amor líquido”, propone una concepción del cuerpo como mercancía, como objeto de consumo (“Busco un cuerpo para amar”, en “Pronta entrega”, de 1985).

“El cerebro hay que masajear / el placer genuino servirá”, se afirma en “Sentirse bien” (1984), de nuevo entrelazando pensamiento y corporalidad. Como afirma Jorge Monteleone (2002b), el rock “es una forma artística que pone el ritmo y las cargas de energía corporal en la creación de un sentido que se produce sensualmente”.

También en esta retórica y apuesta por el placer, se pondrá el foco en lo lúdico de la seducción, donde se entremezclan el juego (de roles) y la imaginación: “Es que tu cuerpo / va flotando por mi habitación / cierro los ojos / lo retengo en mi imaginación” (“Dame una señal”, 1984). Y también: “Me divierto, / me enloquezco / pero siento insatisfacción / esos juegos incompletos / me desgastan la imaginación” (“Juegos incompletos”, 1984). En este planteo de roles, se puede ocupar el lugar del observador: “Puedo espiar sin discreción / como un *voyeur* en vacaciones” (“Superficies de placer”, 1987). Esta idea aparece también en la letra de la canción “Persiana americana” (1986), de **Soda Stereo**.

En “Polvos de una relación”, de *Superficies de placer* (1987), **Federico Moura** hace una cita indirecta a Karl Marx: “Todo lo sólido se esfuma”; al mismo tiempo que plantea la relación sexual como una inversión económica: “cuando la noche nos estafa / las caricias sufren inflación”.

Durante los años ochenta, la Argentina estaba atravesando una etapa de alta inflación, por lo cual no es extraño encontrar referencias a la realidad económica en las letras de rock. En “Resumen porteño”, del disco *Bajo Belgrano* (1983) de Spinetta Jade, **Luis Alberto Spinetta** canta: “Y en el infierno inflacionario / y entre los líderes del mundo / tu corazón se abrirá”, oponiendo el universo de lo económico con el orden de lo afectivo y lo emocional. También en esa canción, se hace mención a las frecuentes razias policiales durante la dictadura: “sólo está feliz en los conciertos / y siempre se la llevan detenida”.

La estética de **Virus** preparó y cimentó el camino para el surgimiento de **Soda Stereo**, que retomará muchos elementos de su poética: “tu cuerpo es de látex, / pero siento nada” (“Nada personal”, del disco homónimo de 1985); “La imaginación / esta noche todo lo puede” (“Juego de seducción”, del mismo álbum).

Otra salida a la experiencia dictatorial es la que plantea **Fito Páez** en *Giros* (1985) con una poética incipiente, en donde se postula una posible respuesta fraternal al trauma histórico: “¿Quién dijo que todo está perdido? / Yo vengo a ofrecer mi corazón. / Tanta sangre que se llevó el río, / yo vengo a ofrecer mi corazón”. Se propone repensar y rehacer un país (“nuestra casa”) para promover una transformación de las prácticas sociales: “hablo por cambiar esta, nuestra casa, / de cambiarla por cambiar nomás”.

Las diferentes posiciones y estrategias adoptadas por los rockeros para poder generar un sentido de continuidad durante la posdictadura no se contradicen, sino que se potencian en su diferencia y en su posibilidad de establecer relaciones entre sí. Claudia Kozak (1992) refuerza esta idea:

Después de la dictadura militar de los años 76-83 toda la cultura argentina se ve enfrentada al problema de cómo hablar de los años pasados. Lo que para muchos es ya bastante claro es que decir o no decir desaparecido no es estéticamente más o menos progresista o antimilitar. A falta de cuerpos hay que decidir qué hacer con los nombres. (p. 26) “

La década de los ochenta abrió paso al destape democrático que incidió en *lo decible*, o sea, en la emergencia de nuevas representaciones y de nuevos sujetos hablantes y actuantes. Cada letrista de rock eligió la opción más adecuada a su poética para construir una estética compleja que diera cuenta de su inserción en la cultura de su particular momento histórico.

Los noventa: resistencia al neoliberalismo

Después de la breve primavera alfonsinista, Argentina se vio envuelta en un nuevo proyecto político: la presidencia de Carlos Saúl Menem, cargo que asumió el 9 de julio de 1989. Esta etapa se vio atravesada principalmente por la continuidad de la inflación, la devaluación, las privatizaciones, el Plan de Convertibilidad (el popularmente llamado “1 a 1”) de 1991, la represión, los despidos y la consecuente resistencia popular por parte de la sociedad contra las políticas neoliberales. Todos estos hechos derivaron en la posterior crisis de representación política que se vivió a fines del 2001. En este complejo

contexto, el rock continuó ocupando un lugar central en forma de queja, protesta o denuncia. Casi todas las estéticas y poéticas del rock se vieron influidas por esta experiencia. El rock será entonces uno de las zonas de ebullición donde la cultura exprese sus resistencias al poder.

En “Nuestro amo juega al esclavo” (1989), **Los Redondos** plantean una clara imagen de la represión estatal: “Mucha tropa riendo en las calles / con sus muecas rotas cromadas / y por las carreteras valladas / escuchás caer tus lágrimas”. En “Nuotatori Professionisi”, de *Luzbelito* (1996), se evidencia la propensión al consumo propia de la época neoliberal, a partir de la obsesión por ser capaz de obtener en cantidad productos de marcas que determinen cierto estatus social: “¡Adidas digitales! / ¡Pepsi inyectable y dame más, dame más!”.

La banda **Ataque 77**, con una estética punk fuertemente influenciada por The Ramones, será uno de los bastiones con las letras más explícitas a la hora de producir una crítica al poder. En “El cielo puede esperar”, del disco homónimo de 1990, cantan: “El Estado me persigue”, “Por las noches tengo que robar para comer”, “todos me quieren ver muerto / por la policía”. La canción ilustra un clima social de fuerte tensión y desigualdad.

En “Más de un millón”, también de *El cielo puede esperar*, se alude a la situación fiscal del Estado argentino: “Argentina, se cae / Argentina, se hunde / porque esto no da para más / porque todo va a reventar / Argentina, está enferma / y la deuda es eterna”.

Además, en esta letra se pronuncian frente a la delicada situación de los jubilados argentinos durante esa época: “Toda la vida pagando impuestos / llegamos a viejos y sin un hogar / y sin un hogar / ya no quiero más miseria”.

Al grito de “¡Policía Federal: la vergüenza nacional!” (“B.A.D.”, 1992), critican a las fuerzas de seguridad cuestionadas públicamente en ese momento. En “Justicia” (1992), ilustran una postal de las inequidades que se podían ver en las calles: “Hoy en la estación vi a muchos chicos mendigar / y vi a la muerte en cada esquina / pareciera un sueño, pero es una realidad / ¿A esto le llaman justicia? / ¿Justicia para quién?”.

Ataque 77 retoma el tema de los jubilados en “Cuál es el precio” (1992): “Y si hay un Dios / que es el que reina / que despierte de una vez / porque así nuestros abuelos / no llegan a fin de mes”.

También **Illya Kuryaki and the Valderramas** se expresan a favor de los jubilados por medio de una de sus letras, como muchas otras figuras públicas de la época: “Jubilados pensionados / ya no pueden más / rezagados con sus manos / el gobierno tirarán” (“Jubilados violentos”, en *Fabrico cuero*, de 1991).

La lucha encarnizada de Norma Plá durante los años noventa, replicada a través de la televisión y los medios masivos de comunicación, sensibilizó a la población argentina sobre el problema económico de los ancianos.

En “Cuarto poder” (1994), **Ataque 77** critica abiertamente al periodismo oficialista, encarnado por ese entonces en la figura de Bernardo Neustadt: “Él controla nuestra información, / él es parte de la corrupción”.

En esta oposición a las fuerzas represivas del Estado también se disloca el lugar de la ley. Haciendo un cover en español de “I fought the law” de The Clash, quienes a su vez reversionaban la canción de The Crickets, la banda argentina canta: “Yo combatí la ley, yo combatí la ley, / robando para comer” (1994).

Luis Alberto Romero (2012) explica el conflicto social de la época a raíz de la desilusión y la pérdida de marcos referenciales de contención:

El mundo de los ricos y exitosos, profusamente exhibido por la televisión, puso en cuestión las expectativas de la antigua sociedad: para qué trabajar o ahorrar, para qué estudiar, para qué obedecer la ley, si no había recompensa probable. El cuestionamiento fue más fuerte entre aquellos jóvenes cuyos padres no llegaron a tener un trabajo estable, que no trabajaban ni estudiaban y combinaban el consumo de cerveza o de drogas con la delincuencia ocasional. (p. 406) “

En “América” (1992) se cita y resignifica un verso del Himno Nacional Argentino: “Oíd el ruido de rotas cadenas”. El himno patrio había sido versionado por **Charly García** en 1990, en su álbum *Filosofía barata y zapatos de goma*, en donde lo interpreta con un sonido eléctrico y distorsionado. Esta acción fue la recuperación final de los símbolos patrios por parte del rock (que habían sido “apropiados” por los militares durante la dictadura), gesta que los rockeros venían llevando adelante desde la vuelta de la democracia: la ya mencionada “Yo soy tu bandera” e “Himno de mi corazón” (“Sobre la palma de mi lengua / vive el himno de mi corazón”, 1984) de **Miguel Abuelo** y “Que me pisen” (1986) de **Sumo** (“Yo quiero a mi bandera / planchadita, planchadita, planchadita”), por citar algunos ejemplos.

En “Homero” (1999), la poética de **Viejas Locas** presenta la vida cotidiana de un trabajador argentino promedio: “Se hace difícil siendo obrero hacerse cargo del pan / de tu esposa, tus hijos, del alquiler y algo más. / Poco disfruta sus días pensando en cómo hará, / si en ese empleo no pagan y cada vez le piden más”. También en “Chico de la Oculta” (1997) se muestra en primer plano la pobreza de un joven que no tuvo oportunidades: “Cuando él era muy pequeño / a pocos le importó / procuraba sus alimentos / y algún almohadón / para acostarse / y acolchonar su corazón”.

La década de los noventa se vio atravesada por escenas de represión y de disputas por el espacio público. Romero (2012) menciona este fenómeno político: “Como en los años setenta, la política volvía a las calles; lo hacía sin la dimensión revolucionaria de aquella época, pero se desarrollaba ante la televisión, pues la espectacularidad fue clave en la nueva protesta” (p. 414).

En 1998, anticipando el clima de inestabilidad política, **Bersuit Vergarabat** canta: “se viene el estallido, / de mi guitarra, / de tu gobierno, también” (“Se viene”, del disco *Libertinaje*). En la misma línea, **Las Manos de Filippi**, banda de rock piquetero, cantan también en contra del Estado neoliberal. También en 1998, sus canciones “Cutral Có” y “Sr. Cobranza” (versionada por la Bersuit en *Libertinaje*) simbolizan tanto la lucha como la bronca popular.

La estética punk de **Flema**, como la de Ataque 77, pero desde otro lugar, hace un pronóstico muy similar sobre la situación de la juventud desorientada y sin oportunidades de la época: “Juventud sin futuro, temprana decepción / drogas y violencia, desocupación / estado de muerte, repre-depresión / salario de hambre, locura y ambición / sabés muy bien que la máquina sin contemplaciones te va a tragar” (“Nunca nos fuimos”, 1996).

En ese contexto, en “Nunca nos fuimos” también se expresa la nula o escasa capacidad de reflexión en la vida cotidiana de los trabajadores: “Cuando nos sobra tiempo después de trabajar / tratamos de hacer lo que se llama pensar”. Como Ataque, se ataca a la figura policial en una recordada canción: “Nunca seré policía, de provincia ni de capital” (1997).

Pez, en cambio, opta por una poética de lo urbano, donde se describe y critica, a la vez, el paisaje artificial creado por el hombre y profundizado por la ideología neoliberal: “Edificios como agujas / tan clavados en la superficie / curva / del planeta. / Si este es el progreso, ya no más, / ¿cómo poder volver el tiempo atrás?” (1994).

En su primer disco, *Cabeza* (1994), graban un *cover* de “Pensar en nada”, de **León Gieco**. Los siguientes versos toman otra dimensión teniendo en cuenta el contexto económico a fines de 1994: “Justo ayer me di cuenta / que solo es cuestión de plata / mientras diez ventanillas cobran / una sola es la que paga”. Además, la reversión se construye desde el rugido en la voz y el sonido chirriante, eléctrico y distorsionado de los instrumentos. En una palabra: lo violento.

También Pez, como Flema, critica a las instituciones represivas: “Vigilados por idiotas con bajo contenido emocional / que se alistan por el arma, por las coimas / y por la obra social” (1996). Y, en la misma dirección, hacen una cínica observación sobre la falta de cultura generalizada en “Ya nadie lee en estos días” (1998), en donde se narra la confesión de un femicida: “Su cuerpo muerto escondí en una biblioteca, / ya nadie lee en estos días”, “Es tan simple el motivo por el cual no me encuentro preso, / y es que yo, sigo libre porque ya nadie lee en estos días”. Por esa época, el presidente Menem había declarado públicamente haber leído a Sócrates, de quien no se conoce obra escrita.

La apuesta de **Babasónicos** busca criticar el sistema neoliberal en su nervadura: la cultura de consumo. En “El Sumum”, de *Miami* (1999): “Todos en el mundo somos grasas, / no hago distinción de sexo y raza, / sólo que unos lo disfrutan y otros no pueden evitarlo”. En “El shopping”, del mismo disco, se piensa la problemática del consumo desde la globalización: “Mentes maestras nos tienen atontados, / dicen: ‘entrá que está climatizado’, / y esto aparenta ser normal, transcultural, / es nuestro plan

globalizado”. También como crítica al consumo desmedido, en *La era de la boludez* (1993) la banda **Divididos** ironiza sobre el fenómeno neoliberal y sus derivas: “no estoy solo, puedo salir a comprar / salir a comprar”.

En todas estas formas de enfrentar el problema de *cómo escribir* durante el neoliberalismo, se puede advertir que los diferentes ejercicios practicados por los letristas de rock tienen en común la intención de denunciar y de atacar la hegemonía cultural del aparato neoliberal. En este sentido, la mayoría de las letras de rock de la década de los noventa se construyen desde una posición beligerante que busca cuestionar el *establishment* y resignificarlo. Desde ese lugar, se puede afirmar que las letras de rock portan, como vimos, *ideologemas*. Beatriz Sarlo (1993) define el concepto de esta manera:

El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. (p. 87)

Cada época inventa su canto

Como se pudo observar, tanto en los años ochenta como en los noventa, en Argentina se vivieron transiciones económicas y sociales de muchísima importancia. La cultura, por lo tanto, y en este caso, las letras de rock argentino, tuvieron poco margen para ser indiferentes a los hechos históricos. De esta manera, cada poética del rock manifestó, con sus propias herramientas, pliegues e intenciones ideológicas, un modo de transformar en un objeto literario los elementos –muchas veces, lingüísticos– que se condensaban desde la realidad. A primera vista, se puede advertir que los problemas sociales se manifestaron en la cultura rockera como materia de producción textual, generando nuevos sentidos. Esta relación es evidentemente política y, por lo tanto, ideológica. Queda pendiente leer y desglosar, para un futuro trabajo, cómo estos relatos realistas configuran una historia nacional crítica a través de las letras de rock y qué otros sentidos se realizan a partir de ellas.

Notas

[1] Utilizo el término **posdictadura**, en oposición a “transición”, siguiendo los postulados y las reflexiones teóricas de Idelber Avelar y Nelly Richard, entre otros. En su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), Avelar analiza cómo este problema histórico es transversal en la cultura de los países del Cono Sur y ofrece esta definición del concepto: “El momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria”.

[2] Este verso dialoga con la letra de “Oye niño” (1968), en la que Miguel Abuelo cantaba: “Todo lo que ata es asesino”.

Referencias bibliográficas



Libros y artículos

- Barthes, R. (2005). Los fantasmas de la ópera. En *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980* (pp. 191-195). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bauman, Z. (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Kozak, C. (agosto-septiembre, 1992). Estética del sobreviviente: una letra contemporánea. *Espacios de crítica y producción*, 11, pp.23-28.
- Monteleone, J. (verano, 2002a). Rock y poesía: la noche de Marsella [Artículo], *Everba*, 1. Recuperado de: https://eter.org/everba/summer02/noche_jorge.htm
- Monteleone, J. (verano, 2002b). Figuras de la pasión rockera [Artículo], *Everba*, 1. Recuperado de: https://eter.org/everba/summer02/figuras_jorge.htm
- Perlongher, N. (1987). Cadáveres. En *Alambres*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- Romero, L. A. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Ed. Edicial.
- ### **Discos y canciones**
- Ataque 77. (1990). *El cielo puede esperar*. Buenos Aires: Radio Trípoli Discos.
- Ataque 77. (1992). *Ángeles caídos*. Buenos Aires: Radio Trípoli Discos.
- Ataque 77. (1992). B.A.D. En 89-92. Buenos Aires: Radio Trípoli Discos.
- Ataque 77. (1994). *Todo está al revés*. Buenos Aires: RCA/BMG.
- Babasónicos. (1999). *Miami*. Buenos Aires: Sony Music.
- Bersuit Vergarabat. (1998). Se viene. En *Libertinaje*. Buenos Aires: Surco/Universal Music Group.
- Charly García. (1983). *Clics modernos*. Nueva York: Universal Music Group.
- Charly García. (1984). *Piano bar*. Buenos Aires: Universal Music Group.
- Charly García. (1990). *Filosofía barata y zapatos de goma*. Buenos Aires: Sony Music.
- Divididos. (1993). Salir a comprar. En *La era de la boludez*. Los Angeles: PolyGram.
- Fito Páez. (1985). *Giros*. Buenos Aires: Universal Music Group.
- Flema. (1996). *Nunca nos fuimos*. Buenos Aires: Sick Boy Records.

Flema. (1997). Nunca seré policía. En *Si el placer es un pecado... bienvenidos al infierno*. Buenos Aires: Sick Boy Records.

Ilyya Kuryaki and the Valderramas. (1991). Jubilados violentos. En *Fabrico cuero*. Buenos Aires: EMI Odeon.

Las Manos de Filippi. (1998). *Arriba las manos, esto es el Estado*. Buenos Aires: Universal Music Group.

Los Abuelos de la Nada. (1983). *Vasos y Besos*. Buenos Aires: Interdisc.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. (1986). Divina TV Führer. En *Oktubre*. Buenos Aires: Wormo.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. (1988). *Un baión para el ojo idiota*. Buenos Aires: Del Cielito Records.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. (1989). Nuestro amo juega al esclavo. En *¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado*. Buenos Aires: Del Cielito Records.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. (1996). Nuotatori Professionisti. En *Luzbelito*. Buenos Aires: Del Cielito Records.

Pez. (1994). *Cabeza*. Buenos Aires: Discos Milagrosos.

Pez. (1996). ¿Rindiéndole cuentas a quién? En *Quemado*. Buenos Aires: Discos Milagrosos.

Pez. (1998). Ya nadie lee en estos días. En *Pez*. Buenos Aires: edición independiente.

Soda Stereo. (1984). Sobredosis de TV. En *Soda Stereo*. Buenos Aires: CBS.

Soda Stereo. (1985). *Nada personal*. Buenos Aires: CBS.

Soda Stereo. (1986). Persiana americana. En *Signos*. Buenos Aires: CBS.

Spinetta Jade. (1983). Resumen porteño. En *Bajo Belgrano*. Buenos Aires: Ratón Finta/Interdisc.

Sumo. (1985). Mejor no hablar de ciertas cosas. En *Divididos por la felicidad*. Buenos Aires: CBS.

Sumo. (1986). *Llegando los monos*. Buenos Aires: CBS.

Sumo. (1987). Lo quiero ya. En *After Chabón*. Buenos Aires: CBS.

Viejas Locas. (1997). Chico de la Oculta. En *Hermanos de sangre*. Buenos Aires: PolyGram.

Viejas Locas. (1999). Homero. En *Especial*. Buenos Aires: PolyGram.

Virus. (1983). *Agujero interior*. Buenos Aires: CBS.

Virus. (1984). *Relax*. Buenos Aires: CBS.

Virus. (1985). Pronta entrega. En *Locura*. Buenos Aires: CBS.

Virus. (1987). *Superficies de placer*. Río de Janeiro: RCA/Ariola.

¿Cómo citar este artículo?

Berenguel, J. (2020). Voces que denuncian: el rock argentino de posdictadura. *Sociales y Virtuales*, 7(7). Recuperado de <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/voces-que-denuncian>



Ilustración de esta página: Cerviño, S. (2020). Contra el dos por uno [2019]. [Xilografía]. En *Sociales y Virtuales* y Programa de Cultura (Coords.), exposición artística #YoMeQuedoEnCasa. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Clic en la imagen para visualizar la obra completa