



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Atrapados en la misma red:
la tensión del rock-pop argentino a tres años de la recuperación democrática
Cristian Secul Giusti
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Atrapados en la misma red: la tensión del rock-pop argentino a tres años de la recuperación democrática

Cristian Secul Giusti

cristiansecul@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

La cultura rock argentina es un espacio de definición en el que los debates sobre la libertad y el arte escoltó las cosmovisiones y los valores democráticos desde 1983 en adelante. Por esto mismo, la naciente democracia inició su recorrido histórico teniendo en cuenta la finalización de la dictadura militar y las corrientes de libertad vinculadas con el quehacer de un estado de derechos.

Por tanto, se produjo una destacada configuración juvenil que se forjó alrededor de la recuperación democrática y una consiguiente revalorización de los espacios públicos y privados, desde el ámbito de la cultura y la enunciación de las libertades. Ante esto, el discurso cancionístico producido por los artistas de rock del período se vinculó con una semantización cotidiana y espontánea, con niveles de connotación que subyacían las libertades propias.

En este sentido, el presente artículo retoma los abordajes de una investigación que se encuentra en desarrollo y que refiere a un proyecto de tesis doctoral. El estudio se vincula con un análisis de las estrategias enunciativas de los discursos líricos del rock argentino que tematizan la *libertad* durante el período 1982-1989: desde la finalización de la guerra de Malvinas hasta la renuncia del ex presidente Raúl Alfonsín.

El trabajo analítico consiste en investigar discursivamente las letras del rock argentino que abordan las problemáticas y los desafíos del concepto-eje *libertad* durante dicho período. De este modo, la puesta en curso del estudio de las letras se efectúa a partir del análisis discursivo lingüístico y las consideraciones de la teoría de la enunciación que nos permiten rastrear las huellas y las marcas de la enunciación en las líricas. Se entiende así que los años mencionados concentran de modo transversal y en diferentes zonas de la cultura argentina, acontecimientos que se relacionan con los últimos meses de la dictadura cívico militar (1983), la denominada "primavera democrática" (entre la transición y el enfoque de los causes institucionales -1984-1986-) y la inestabilidad del gobierno del ex presidente Raúl Alfonsín (1987-1989).

En consecuencia, la selección de las líricas de rock que integran el corpus de la investigación se realiza en relación con la construcción discursiva articulada desde su contenido (la denotación y connotación que proponen y en virtud de los sentidos, perspectivas y/o modificaciones planteadas desde la enunciación).

En el caso específico de este artículo, el propósito consiste en reflexionar sobre la tematización de la libertad en tres líricas de rock argentino, editadas en 1986, a tres años de la recuperación democrática y de la asunción del ex presidente Raúl Alfonsín. El análisis breve del discurso refiere a las letras "Acción y reacción" de La Sobrecarga, "Héroes anónimos" de Metrópoli y "Planeta Agua" de Los Encargados. Las canciones seleccionadas para el análisis se enmarcan en un cuadro de crisis y de resquebrajamiento de la lógica esperanzada y celebratoria instituida a partir del advenimiento democrático. De esta manera, las líricas se relacionan con un sacrificio libertario, una instancia de huida y un ideario desengañado que atraviesa una discursividad social y una relevancia de época que configura subjetividades y enunciaciones específicas.

El discurso lírico del rock argentino

La lírica de rock argentino posee un discurso de expresión artística-cultural que rescata identidades o épocas que manifiestan (y proponen) posturas políticas e ideológicas. La identificación de la noción de género discursivo resulta necesaria porque contribuye a develar las circunstancias enunciativas en las que circula el discurso, como así también cómo se materializa la circulación discursiva en productos textuales concretos.

Las letras de canciones, en este caso de rock argentino, constituyen un género discursivo con coordenadas propias y rasgos distintivos. Las letras funcionan como

soporte genérico en el que se ponen en juego relaciones sociales a partir del lenguaje como material, demarcando así una ideología como valoración del mundo. La noción de discurso implica una relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo configuran. De este modo, lo discursivo forma parte de las prácticas cotidianas y asimismo, es un instrumento que constituye las prácticas sociales. El empleo de determinados términos, construcciones discursivas y modos de referencia a otros está ligada a una ideología, una visión del mundo, con metas y finalidades concretas (Calsamiglia y Tusón, 1999). Estas opciones permiten desplegar estrategias discursivas para lograr diversos fines de persuasión o alcance.

El discurso, como práctica social, se vincula con el marco social de producción y las condiciones institucionales, ideológicas cultural e histórico-coyuntural en la que se conforma. En este sentido, se observan las implicancias discursivas de las relaciones de poder y las consolidaciones hegemónicas que se advierten en sociedad, puesto que instalan marcos ideológico, históricos y formas de acción social. El discurso es, entonces, una situación de enunciación, institución, estructural social, condiciones de producción, esferas de la vida social o, simplemente, contexto (Arnoux, 2006: 13).

En este aspecto, se plantea una instancia enunciativa en la que se identifican los participantes, los sujetos interpelados, los propósitos que motorizan la enunciación y la construcción de un relato. La comprensión de su instancia genérica permite abordar un análisis discursivo que articula lo puramente textual con un contexto a partir ciertos indicadores que sitúan la instancia comunicativa.

Las letras de rock proponen una poética de tensión y se traban en lucha con manifestaciones enlazadas en la discursividad social. Admiten una especificidad característica que construye escenarios y destaca intencionalidades. A partir de ello, se desarrollan narrativas y tópicos, nociones de resistencia, habilidades cuestionadoras y/o adaptaciones que se vinculan con reconfiguraciones sociales. La puesta en circulación de estos relatos contiene representaciones y enunciaciones que concentran situaciones comunicativas e instancias de disputa.

En este sentido, el lenguaje de las canciones representa un aspecto importante de las reglas del género letra de rock: el empleo de un coloquialismo con léxico llano, gráfico, inmediato y concreto, y la exposición de un tono informal, comprensible y resumido en su estribillo (con mínimas recurrencias metafóricas). De este modo, la canción *pop*, en clave cultura rock, también explora relaciones entre hablas y manifestaciones distintivas: "Esto suele significar desafiar las jerarquías lingüísticas, subvertir el modo en que se usan las palabras para dominar: 'los textos de las canciones', como señala Roland Barthes, 'proporcionan una marco para una

conducta verbal permisiva” (Frith, 2014: 299).

Rock argentino y transición democrática

Antes de ingresar al contexto que convoca al rock argentino y lo vincula con el período seleccionado, vale aclarar que hacia esa época, la cultura rock argentina ya llevaba quince años de historia. Es decir que se encontraba atravesada por las tensiones y las nociones propias del devenir político y cultural del país.

La presencia de la dictadura cívico militar instaurada el 24 de marzo de 1976 promovió una política de censura en torno a lo cultural y educativo y en sintonía con su política represiva de Terrorismo de Estado. De esta manera, el régimen militar creó un grupo especial encargado de controlar todo tipo de producción científica, cultural, política o artística y, sobre todo, de alcanzar el disciplinamiento social y cultural de la sociedad.

El rock argentino no estuvo ajeno a la situación porque fue perseguido, censurado y criticado por la sociedad conservadora. No obstante, el debate conceptual que se abrió a partir del advenimiento democrático en 1983 se relacionó con la propia actividad del rock argentino en tiempos dictatoriales.

Tras el golpe de Estado de 1976, el rock argentino se convirtió en unos de los pocos espacios de disidencia contra el régimen militar. El fin de la dictadura produjo la bisagra más importante para el movimiento argentino. Si bien su difusión había dejado de ser estigmatizada desde la guerra de Malvinas, el nuevo proceso democrático produjo una serie de transformaciones en toda la cultura argentina. Aparecieron bandas que, entre otros objetivos, proponían una diversidad de temáticas en las composiciones y buscaban la integración a un circuito comercial más amplio. Así, la recuperación de las instituciones democráticas permitió una mayor expresión y un rechazo general de las formas autoritarias.

Esos años de cambios políticos, sociales y económicos posibilitaron una emergencia creativa que se vio florecer en la cultura del país y que, más precisamente, emergió de los centros de las zonas urbanas del país, tomando como puntos referenciales a las ciudades de Buenos Aires, el Gran Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba o Mendoza, en menor medida. Ante esto, el teatro, las publicaciones alternativas, el cine y la música, a través del rock, tuvo un impacto expresivo notable luego de años de censura.

El rock vivenció entonces un retorno al *underground* (por fuera de los carriles que la industria delimitó entre los años 1967-1981) y forjó un territorio suburbano y periférico que acuñó a una gran parte del rock masivo de la democracia. De esta

forma, la actividad musical se ofreció como un gran semillero o "criadero de ídolos" a futuro que concluía con la "homogeneización imaginaria" de estilos y búsquedas estéticas postuladas durante la dictadura militar (Alabarces, 1993: 86).

La nueva situación del rock argentino durante la transición democrática y el efectivo estado de derechos, abrió un debate estilístico-ideológico entre los llamados "modernos" que tenían una propuesta *pop*, en clave *new wave*¹, enfrentados a los seguidores de los géneros *heavy metal*, *punk* y *rock and roll*. Así primero los espacios fueron ocupados por bandas *pop* que exponían estéticas "divertidas" (Los Abuelos de la Nada, Los Twist, Las Viudas e Hijas de Rock and Roll, producidos por Charly García) y por los "modernos" que reivindican la dimensión corporal y el baile como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del rock nacional (Virus, Soda Stereo, Zas) (Semán y Vila, 1999: 238).

La situación pop

La asunción de Raúl Alfonsín abrió definitivamente los aires de esperanza y prosperidad depositados en la democracia. A pocos días de asumir, el gobierno radical terminó con las listas negras, las canciones prohibidas y las persecuciones de artistas. Un ejemplo claro fue la resolución número 29 del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), expedida el 9 de enero de 1984, que consideraba la libre transmisión y expresión de "las canciones musicales concebidas con respeto y mérito artístico" (Guerrero, 1994).

El sociólogo Pablo Vila destaca que la propuesta *divertida* fue la más ensayada en el primer año de democracia. Sin embargo, esto no implicaba que los músicos no tuvieran plena conciencia de lo que estaban enunciando en sus letras y el modo musical que presentaban para comunicarse. Los nuevos artistas traían ideas y formas artísticas distintas a las de sus predecesores. Compartían los símbolos estilísticos del movimiento de *punk* y la *new wave* inglesa, proponían un regreso a la simplicidad rockera y a la relación directa entre los artistas y la audiencia. Al respecto, Andrés Calamaro, por entonces flamante tecladista de Los Abuelos de la Nada, enfatizaba su visión sobre el movimiento: "el rock es nuestra cultura. La cultura de una generación que rechaza la herencia de generaciones anteriores, una herencia de crisis, de sangre, una de las peores del mundo" (1985: 132).

¹ Término global para varios agrupar distintos estilos pop/rock de fines de la década de los 70 y finales de la década del 80.

La llamada "revolución *pop*" trajo consigo una sensación y una discursividad de vigorocidad y alegría generalizada. Como señala el periodista y director de la emblemática revista *Pelo*, Juan Manuel Cibeira, la democracia contenía una intensidad débil aún y "la consigna era la fiesta perpetua para evadirse lo más rápido posible del insoportable legado de la dictadura, desnudado finalmente en toda crueldad. Parte de esa fiesta pasaba por sitios como el Parakultural y Paladium" (2014: 264).

El *pop-rock* o *rock-pop* de las nuevas bandas se esforzó en desmarcarse del discurso colectivo y opositor que había cumplido el rock durante la dictadura. Estas posturas consiguieron que las figuras emblemáticas del movimiento comenzaran a hablar con desagrado sobre la estética y las propuestas extra-musicales de la camada emergente.

Las líricas del rock argentino del período seleccionado proponían además una disputa tirante con los discursos que respaldaban compromisos políticos o de protesta de los años previos. Se ratificaban, de algún modo, supuestas nociones despolitizadas o desamparadas políticamente a conciencia, que convocaban cambios relacionales de politización durante la reconstrucción democrática y el propio desarrollo cultural del rock argentino. Se intentaba así, separar las vicisitudes contraídas durante la década del 70 y, del mismo modo, se generaban falsas confusiones en torno a lo que es político y lo que no lo es.

En lo que refiere a lo discursivo, las líricas comenzaron a emplear misceláneas que narraban desde una cotidianeidad mucho menos universal y de tono más individualista. De acuerdo con lo expuesto por Eduardo Berti, las letras presentaban un fuerte contenido individualista (predominancia discursiva del "yo", sobre todo) que se diferenciaba de los conceptos que pregonaban la finalización de las ideologías y se relacionaban con una especie de resistencia pasiva de las masas frente a una *socialización estupidizante* en términos de Jean Baudrillard (Berti, 1994: 42).

En ese marco, la efervescencia le ganó la partida al testimonio, y el rock se montó en una cresta de una ola de repercusión sin antecedentes. La explosión que se efectuó en 1985 dio pie para que las discográficas y las editoriales conmemorasen los veinte años del rock argentino, reconfigurando, una y otra vez, las nuevas y antiguas historias del movimiento.

Del mismo modo, la convocatoria a recitales de rock organizados por músicos argentinos se encontraba en franco ascenso. Lo mismo sucedió con la venta de discos, tanto de estudio como grabaciones en directo. El rock argentino se encontraba en un momento de éxito supremo en el universo del espectáculo

nacional y continuaba por una senda de conquista que lo obligaba a pensarse desde otras fronteras.

La sensación de alegría y esperanza que había comenzado y se había desarrollando en los primeros tres años de Alfonsín, fue disminuyendo a la par de los conflictos militares, económicos y de las leyes que consagraron la impunidad. Así, se dejaron de lado las canciones con sonoridades festivas o discursos líricos alborozados, y comenzaron a advertirse nociones de fracaso y/o ausencias de expectativa en relación con la instancia democrática. El rock argentino empezó a modificar sus discursos de inclinación *pop* en virtud de un nihilismo que celebraba críticamente y reflexionaba sobre el estado de ánimo optimista de los inicios (Blanco y Scaricaciottoli, 2014: 146).

Por esto mismo se comenzó a forjar una segunda camada de grupos de rock argentino que editaron sus discos en un marco democrático y que, asimismo, proponían una estética de orientación *post-punk*², *dark*³ y *tecno*⁴. Muchas de esas bandas habían participado como público del despertar que la cultura rock argentina luego de la derrota de Malvinas. De esta línea renovadora del rock argentino surgieron agrupaciones distintivas como: La Sobrecarga, Casanovas, Todos Tus Muertos, Metrópoli, Don Cornelio y la Zona, Los Pillos o Los Encargados, entre otros.

En este sentido, se han seleccionado tres bandas de las mencionadas por dos cuestiones centrales: por haber publicado sus discos en el mismo año (1986) y por pertenecer a sonoridades y propuestas líricas diversas: La Sobrecarga es una banda de intención *post-punk*, Metrópoli plantea una instancia más romántica y suave del *pop-rock* y Los Encargados definen un rasgo más *tecno*, lúgubre yailable del universo *pop*.

Acción y reacción

La Sobrecarga es una agrupación oriunda de Trenque Lauquen que, junto a Los Pillos y Don Cornelio y la Zona, se convirtió en una de las bandas más importantes de la escena *post-punk* o *dark* underground de los 80. No obstante, la grabación en

² Género musical célebre durante los años 1979-1981 en Gran Bretaña y Estados Unidos (años más tarde) que surgió tras la finalización masiva del punk rock. Se destaca por el uso de acordes y progresiones básicas (muchas veces con sonidos graves y densos) y por contener una lírica de expectativa mínima y enunciaciones más críticas que celebratorias.

³ Género musical que comenzó a finales de los años 70 y que tiene una intencionalidad muy similar a la del *post punk*. Se construye entonces sobre puntales estilísticos que coordinan vestimenta, música y lírica en una uniformidad sombría, y de inclinación apocalíptica y de subcultura gótica.

⁴ Género musical vinculado con una sonoridad electrónica de baile que surgió en Estados Unidos, hacia finales de los años 70. Particularmente, se destaca por contar con líricas fragmentarias, más crípticas que narrativas.

estudio de su primer disco se llevó a cabo tres años después de su circulación inicial en los espacios marginales del rock argentino.

En este sentido, la producción del disco *Sentidos congelados*, editado en 1986, tiene una distinción notable para una banda under de los 80 porque fue grabado sin un productor artístico de renombre. Si bien el álbum tuvo repercusiones modestas, La Sobrecarga tuvo una alta rotación en las radios a partir de la difusión de la canción más conocida de su historia: "Conexión París". Esta repercusión, de hecho, les permitió sonar modestamente en las radios de Chile o Perú, y también contribuyó a su participación como teloneros de la banda británica The Cure en sus caóticos dos recitales realizados en el Estado de Ferrocarril Oeste en 1987.

La canción "Acción y reacción" es la novena pista del disco debut *Sentidos Congelados*. En lo que concierne al discurso articulado en la lírica, se aprecia un empleo predominante de la segunda persona del singular, que resulta interpelada y puesta en crisis a partir de los comentarios vertidos por el locutor. En este aspecto, la primera persona del plural participa desde una instancia preponderante porque abraza una perspectiva inclusiva.

*"Oye,
no cambies el ritmo de hoy.
Vamos corriendo sin dirección,
estamos buscando una nueva visión"*

Por otra parte, el deíctico temporal trabaja fuertemente desde la demarcación de un "hoy", que se presenta dinámico, inquieto y en virtud del ejercicio. El hablante señala, a estas instancias, un ritmo nuevo que abre un paradigma de escape y advierte una vida sin temor. Así, se sostiene la presencia de un dolor cercano, previo y quizás colectivo.

*"Hay algo oculto en el ritmo de hoy.
Vivir temiendo un nuevo dolor aumenta el tedio"*

El temor, en estas consecuencias, adormece y no permite la liberación: incrementa el enfado y la quietud. El ritmo debe mantenerse y contemplar también sus zonas atesoradas que amplifican la libertad ("*Una nueva visión*"). Se advierte entonces que la libertad se encuentra contemplada desde la "acción", tomando en consideración la operación propia de una vida que debe ser aprehendida para distinguir y ganar experiencia.

"Cuando reaccione, cuando reacciones"

De la misma manera, la "reacción" confluye hacia una mirada conducente con un mundo contextual determinado. El empleo del "hoy" subraya una instancia enérgica, en la que la temporalidad cobra importancia porque se desconoce cuán relativa puede ser la pérdida del ritmo. No sólo se acentúa el "hoy", sino se pide que el interlocutor no modifique una cadencia sobresaliente y su consecuente obstinación premeditada ("no cambies el ritmo").

El compás se mantiene en el movimiento y el ritmo. En virtud de ello, la libertad no se vincula con la quietud, sino con la búsqueda, la tendencia y la manutención de un ritmo. El hablante señala un punto de partida, que abre un panorama de "reacción" y enlaza una fuerza igual y contraria a la que sobre él actúa. Como sostienen Quintana y de la Puente, en "Acción y reacción" se condensan ideas movilizadas: "la 'búsqueda de una nueva visión' (movimiento y ojos); 'temiendo un nuevo dolor' (una toma de conciencia que pone en peligro ese dinamismo) y que a la vez 'aumenta el tedio'" (1996: 193).

Héroes Anónimos

La irrupción de Metròpoli en la escena pop de mediados de los 80 resultó importante por dos cuestiones singulares: por un lado, se trataba de un conjunto liderado por una mujer en voz (al igual que La Torre) y por otro, planteaba una propuesta de pop-rock suave y con líricas que rozaban, quizás, cierto realismo mágico u onírico. En este sentido, la banda liderada por el guitarrista Ulises Butrón y la cantante Isabel de Sebastián forjó una identidad que, si bien no fue duradera si tenemos en cuenta el corto período de actividad, supo editar dos trabajos muy elaborados: *Cemento de contacto* en 1985 y *Viaje al más acá* en 1986.

No obstante, la banda tomó relevancia masiva luego de la edición de su segundo y último disco, que consiguió una circulación rápida en los medios de comunicación (sobre todo en la radio) a partir de la difusión de "Héroes anónimos". Dicha canción es la más popular del grupo y se encuentra ubicada como la primera pista de *Viaje al más acá*. Este álbum, por cierto, representó un avance sonoro y lírico para la banda, y por esto mismo, de Sebastián se encargó de señalarlo en su momento: "El material está cargado de romanticismo, pero no en el sentido sensiblero de la palabra, sino que aquí se alude a una fuerte cuestión idealista (...) Nosotros queremos con "Viaje" ir capturando toda la realidad a través de la poesía" (Mercuri, 1986: 16-17).

La lírica de "Héroes Anónimos" parte de la enunciación de un nosotros inclusivo que refiere a una situación defensiva y de resistencia. Se advierte así una situación de encerramiento ("*Estamos atrapados por la misma red*"), que implica un destino circular y retorcido ("*Viajando por un laberinto*") y de padecimiento frente a un derrumbe que atosiga y coarta libertades ("*Estamos sosteniendo una pared*").

*"Estamos atrapados en la misma red.
Viajando por un laberinto.
Estamos sosteniendo una pared.
Por favor, no las dejes caer"*

En función de ello, el hablante refuerza su discurso en virtud de la acción y la actitud de su interlocutor ("*por favor, no la dejes caer*"). Es a partir de ello que la primera persona del singular domina la articulación del discurso y la puesta en escena de la lírica:

*"Ceferino no me escucha más
¿Adónde fue la Madre María?
Aunque no crea en la casualidad,
Sueño con Loterías"*

Del mismo modo, el yo de la lírica se muestra en un momento de resignación pendular, si bien reconoce una situación compleja en torno a las creencias ("*Ceferino no me escucha más ¿Adónde fue la Madre María?*"), también resalta una mínima fe en torno al escenario secular ("*Sueño con loterías*"). En consecuencia, los enunciados diagraman una articulación de periplos singulares que remiten a aspectos cotidianos de la vida: el refugio en la religión, la situación de no ser amparado por la lógica divina y la elección del azar como método para salvaguardar la propia existencia.

Como señala Adriana Mercuri, estos aspectos exponen un derrotero de vivencias que intentan rescatar, a través de la poesía, el sutil encanto y la cruda realidad de la mitología metropolitana, viendo desde lejos la cercanía del propio interior (1986: 16-17).

*"Todos somos Héroes Anónimos,
guerreros de este lugar,
peleando con el corazón,
combatiendo tanta soledad"*

La enunciación de la lírica, entonces, prosigue en relación con una reflexión primordial que tiene que ver con una totalidad y la postulación de un nosotros inclusivo que señala la fuerza del anonimato.

*"Me bombardean otra vez,
vuelvo a construir mi casa.
Como una fuerza del más allá,
encuentro en tu mirada"*

El hablante, por cierto, expone un lugar de resistencia, de orientación voluntativa y con destaque constructivo ("*Me bombardean otra vez, vuelvo a construir mi casa*"). A estas instancias, el locutor, que previamente resaltaba una enunciación que resume sus zonas libertarias, también descansa sus esperanzas en el otro, su interlocutor, su escucha ("*Como una fuerza del más allá, encuentro en tu mirada*").

Planeta agua

Los Encargados fue una banda pionera del género tecno-pop en América Latina, formada en 1982, liderada por Daniel Melero e influenciada por agrupaciones inglesas como Depeche Mode, Yazoo y Human League, entre otros.

Particularmente, Melero es uno de los músicos más importantes del rock argentino no tanto por su reconocimiento masivo, sino por su labor en la escena independiente y su distinción en el universo del *underground*, siempre pronunciado a favor del *pop* como enlace para el desarrollo del rock (Pujol, 2010: 334).

No obstante, y a pesar de la participación fallida en el Festival "BA Rock" en Agosto de 1982 (recibidos con piedras y proyectiles por el público rockero que esperaba a Riff y a Pappo), Los Encargados grabaron su primer disco recién en 1986. Dicho álbum, titulado *Silencio*, contenía dos canciones emblemáticas de la banda: "Sangre en el volcán" y "Trátame suavemente", una de las líricas más conocidas de Melero que se hizo conocida a nivel continental por la grabación de Soda Stereo en 1984.

En esencia, la historia de la grabación del disco sostiene una epopeya de resistencia y terquedad en lo que refiere a la vinculación de la banda con el universo discográfico: "En un medio hostil, Los encargados tuvieron que archivar dos discos antes de lanzar su álbum debut (...) Con *Silencio* el trío impuso un concepto avanzado de canciones electrónicas" (Rolling Stone, 2007: 26). Sobre este punto,

Melero sostenía que la grabación de este disco sirvió, de algún modo, para revalorizar los trabajos subterráneos del rock argentino en tiempos dictatoriales: "Lo que nos une con el underground no es la música sino la marginalidad, la libertad de hacer cosas nuevas (Berti, 1986: 31)

"Agua planeta" es la décima pista de *Silencio* y es una de las canciones más enigmáticas de la banda e, inclusive, de la discografía de Melero en plan solista. La lírica presenta a un locutor que se encuentra en una situación apocalíptica: debe controlar el estupor de un interlocutor que vivencia una sensación de ocaso y una expectativa de libertad quebrantada, apreciada en virtud de una finalidad.

"Cómplice del miedo me mirás como idiota.

Puedo hablar en serio.

Mañana estaré muerto.

Sé que tus labios me descargan al vacío.

El metal puede ser frío pero al menos es mi antojo.

Agua planeta"

El campo semántico que ofrece la lírica oscila entre las conmociones de miedo y, asimismo, las impresiones de libertad individual. Por un lado, aparecen palabras claves como el miedo, la muerte, el vacío y el frío, pero también la seriedad, el mañana y el antojo como marco de decisión: "*mañana estaré muerto*".

El hablante, por lo que se advierte a continuación, suplica un fin para su existencia y por eso intenta negociar su muerte con el interlocutor ("*el metal puede ser frío pero al menos es mi antojo*"). Este último es expuesto con cierto aprecio por el locutor porque, si bien aproxima una crítica ("*me mirás como idiota*"), también resalta una presencia romántica en la enunciación ("*tus labios me descargan al vacío*").

Asimismo, vale mencionar la importancia del enunciado breve "*Agua planeta*", que aunque tenga una organización textual distinta, le da nombre a la canción y oficia de cierre de las dos estrofas que tiene la canción. Es la conclusión del comentario y la finalización de lo enunciado.

Ya no hay silencio.

Se desborda el caudal.

El origen se dispersa en la compleja red eléctrica.

Trato de agruparme y los destinos penden y se aflojan.

Es inevitable el abismo se aproxima,

Agua planeta.

En esta instancia, el hablante ya no se remite a la segunda persona, sino resuelve su situación en soledad, observando cierto desmantelamiento ensordecedor, que como un alud destruye los alrededores. De un modo muy metafórico, el yo de la lírica articula un discurso negativo e inclusive atormentador, pero utiliza una estrategia muy sutil y crítica para destacarlo: hay desborde, dispersión, caudales y complejidad. Por consiguiente, el hablante no señala una inquietud de escape ni una voluntad de huida, sólo intenta un resguardo ("*trato de agruparme*"), no obstante, existe una fuerza superior a él que no permite controlar el ocaso. Así, "*los destinos*" se tornan inevitables y activan el porvenir de muerte anunciado anteriormente ("*el abismo se aproxima*").

En este sentido, el planeta no cobra una organización textual primordial, sino resulta secundario porque lo principal que se enuncia es el agua y luego, adicionalmente, el planeta. El "*agua*", entonces, unifica ese desmantelamiento previo y hunde todo el porvenir. Ese "*abismo*" anunciado cierra toda identificación de libertad y es, predeterminadamente, un lugar inquebrantable.

Consideraciones finales

Las canciones seleccionadas para este breve análisis se posicionan dentro de un cuadro de crisis y de hendimiento de una lógica esperanzadora, muy propia del advenimiento democrático. De esta manera, las líricas se relacionan un ideario desengañado que atraviesa una discursividad social, con un sacrificio libertario y una instancia de huida que configura subjetividades y enunciaciones específicas. Los debates expuestos por las líricas postulan innovaciones y alternativas de la vida urbana en relación con un período fundamental de reconstrucción social. De este modo, se entiende que el discurso propuesto en las líricas "*Acción y reacción*", "*Héroes anónimos*" y "*Planeta Agua*" subraya un carácter no sólo prescriptivo normativo, sino también productor de condiciones de cambio de las prácticas comunicacionales de la sociedad de época.

Por esto mismo, resulta necesario historizar y reflexionar sobre los usos de los conceptos vertidos en las líricas porque permiten trazar, investigar y reflexionar sobre las modificaciones vivencias por el rock argentino, desde una instancia de pensamiento sobre la libertad. En este caso, las estrategias discursivas presentes en las letras dan cuenta de una realidad reconocida, desafiante y compleja vinculada directamente con la cuestión democrática. La apuesta de investigación, entonces, pretende contribuir a la reflexión sobre los discursos del rock argentino

durante el período 1982-1989 y, sobre todo, comprender así los mensajes contraculturales e intrépidos de una de las expresiones más importantes de la cultura argentina.

Bibliografía

- AA.VV. (2007). 100 Mejores discos del rock nacional. *Revista Rolling Stone Especial de Colección*, Año 10, Nro. 109, pp. 26.
- Alabarces, P. (1993). *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- Arnoux, E. (2006) *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Berti, E. (1994). *Rockología, documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- Berti, E. (1986). "El sonido del silencio". *Revista Canta-rock*, Año 4, Nro. 74, pp. 31.
- Blanco, O. y Scaricaciottoli, E. (2014) *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*. Buenos Aires: Colihue.
- Calsamiglia, H. & Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. España: Ariel.
- Cibeira, J. M. (2014). *La biblia del rock*. Argentina: Paidós.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. España: Grupo Planeta.
- Mercuri, A. (1986). *Metrópolis: algo profundo bajo la máscara*. *Revista Pelo*, Año 16, Nro. 272, pp. 16-17.
- Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Pujol, Sergio (2007) *Las ideas del rock*, Buenos Aires, Editorial Homo-sapiens.
- Pujol, Sergio (2010). *Canciones argentinas 1910-2010*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Quintana, D & de la Puente, E. (1996). *Todo vale: antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*. Buenos Aires: Distal.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo (1999) *Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neo-Liberal*, en: Daniel Filmus (comp.), "Los Noventa: Política, Sociedad y Cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo". FLACSO: Buenos Aires.
- Vila, Pablo (1985) "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil", en *Jelin, Elizabeth (comp.): Los nuevos movimientos sociales/1*. Buenos Aires: CEAL.

Bibliografía musical

Encargados, Los. (1986). "Agua Planeta". En *Silencio*. Argentina: RCA

Metrópoli. (1986). "Héroes anónimos". En *Viaje al más acá*. Argentina: CBS.

Sobrecarga, La. (1986). "Acción y reacción". En *Sentidos congelados*. Argentina: CBS