



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional

Letras de rock argentino: antagonismo, demanda y democracia
Cristian Secul Giusti
Tram[p]as de la comunicación y la cultura (N.º 86), e048, 2021
ISSN 2314-274X | <https://doi.org/10.24215/2314274xe048>
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

LETRAS DE ROCK ARGENTINO: ANTAGONISMO, DEMANDA Y DEMOCRACIA

ARGENTINE ROCK LYRICS:
ANTAGONISM, DEMAND AND DEMOCRACY

Cristian Secul Giusti

cristiansecul@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5411-5829>

Centro de Investigación en Lectura y Escritura (CILE)
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata | Argentina

Resumen

El presente artículo expone un análisis discursivo político de 40 líricas de pop-rock publicadas en el marco de la transición democrática (1982-1989). Desde ese plano, la teoría desarrollada por Ernesto Laclau permite revisar y repensar los antagonismos, las articulaciones de demandas, las impugnaciones culturales y las tensiones hegemónicas en un período de cierre autoritario y comienzo de posdictadura.

Abstract

This article presents a political discursive analysis of 40 pop-rock lyrics published in the framework of the democratic transition (1982-1989). From this point of view, the theory developed by Ernesto Laclau allows us to review and rethink the antagonisms, the articulations of demands, the cultural challenges and the hegemonic tensions in a period of authoritarian closure and the beginning of post-dictatorship.

Palabras clave | rock argentino, discurso político, articulación, democracia

Keywords | argentine rock, political discourse, articulation, democracy

Recibido: 14/09/2020 | Aceptado: 18/12/2020 | Publicado: 16/04/2021

LETRAS DE ROCK ARGENTINO: ANTAGONISMO, DEMANDA Y DEMOCRACIA

Por Cristian Secul Giusti

Introducción

El rock es un fenómeno sociocultural que propone prácticas distintivas y establece vínculos de identidad y de comportamiento social que se enfrentan al orden institucional de un modo estético y artístico. Particularmente, el rock argentino se enmarca en una trama cultural alimentada por negociaciones, rechazos y apropiaciones que, fundamentalmente, postulan y ansían un ideario político que en diferentes ocasiones es obstaculizado.

El universo de las líricas de rock argentino propone instancias diversas de narración, de relato y de descripción que demarcan aspectos contextuales y sensibles de una época determinada. El estudio discursivo de las letras contribuye a reflexionar, por ejemplo, sobre distintos procesos fundamentales de la historia de nuestro país. Asimismo, es posible profundizar aspectos políticos, sociales y culturales de los últimos cincuenta años, desde la persecución política, la ocupación del espacio público y la utilización del cuerpo, transitando tópicos que ponen en común la presencia dictatorial, la censura, el terrorismo de Estado, las tensiones democráticas, los conflictos económicos, las relaciones con los modelos financieros, las conflictividades sociales y las áreas de celebración popular, por citar algunos paradigmas representativos.

En este sentido, el actual artículo¹ incluye un recorte temporal específico, vinculado a una investigación doctoral (Secul Giusti, 2017) que contempla las ideas y las acciones políticas, culturales y sociales presentes en 40 líricas de pop-rock publicadas en el marco de la transición democrática, situada entre los años 1982 y 1989.

Este período significó un marco fructífero para el rock argentino y permitió el auge del *rock-pop* como nueva forma de expresión musical. Este escenario resaltó las marcadas influencias del *punk* (género de ruptura por excelencia), del *new wave* (término que engloba a la «nueva ola de música rock» y que suele utilizarse para definir un derivado del *punk rock*) y hasta de los componentes bailables de la música disco (antes denostada por los líderes del rock vernáculo y tolerada en instancias mayores durante la década del ochenta).

El proceso histórico habilitado en el periodo 1982-1989 incluyó expectativas sociales, configuró transformaciones y profundizó sentidos producidos tras el fin de la última Dictadura cívico militar y el desarrollo de la Guerra de Malvinas. El discurso de las líricas de rock se ubicó como diagnóstico y testigo de época que abordó el contexto desde diferentes perspectivas.

En sintonía, la teoría discursiva expuesta por Ernesto Laclau (1990) permite revisar las canciones desde una perspectiva que pone en común una búsqueda de hegemonía en función del advenimiento democrático, el establecimiento antagónico en el marco del Estado de Derecho y la simultánea configuración de una articulación equivalencial de demandas. De este modo, es posible advertir que las líricas escenifican y/o «representan» conflictos sociales que pueden entenderse como solicitudes y como impugnaciones a la democracia procedimental abierta a partir de la victoria radical, en 1983.

En el período que aborda el trabajo subyace un debate sobre la concepción de la democracia como oposición al terrorismo de Estado y como nuevo «orden» convocado por las fuerzas políticas y por las declamaciones culturales. En estos términos, la reflexión sobre la noción de democracia advierte cierta complejidad, puesto que su significación integra términos clave como ciudadanía, soberanía, instituciones, orden público y pluralidad, por citar algunos ejemplos.

La transición a la democracia

En términos de Laclau (2005), la definición de democracia resulta volátil, y aunque se considere que no tiene un contenido inscripto específico en el seno de una formación discursiva, «depende del sistema de articulaciones diferenciales y equivalenciales dentro del cual está situado» (p. 22).

La democracia, por un lado, fue el intento por organizar el espacio político en torno a la comunidad, la igualación de jerarquías y la eliminación de distinciones. Por otro lado, también ha sido concebida como una expansión igualitaria con implicancias directas en las relaciones sociales (igualdad social y económica, igualdad racial, igualdad de género, entre otras). Desde este punto de vista, Laclau (2005) sostiene que la democracia implica diferenciación y demandas insatisfechas, que incluyen disputas con el «*statu quo* existente y hacen posible el desencadenamiento de la lógica equivalencial que conduce al surgimiento del “pueblo”» (p. 109).

La democracia, en tanto significante vacío, «requiere unidad, pero solo puede ser pensada a través de la diversidad» (Laclau, 2002, p. 110). Por ello mismo, su desplazamiento discursivo y enunciativo se produce en un terreno hegemónico, precario e incompleto. Este autor sostiene, también, que la democracia es simplemente el nombre del terreno de esa indecidibilidad entre contenido y procedimientos, que se contempla a partir de la precariedad y de los desplazamientos. Esto significa que requiere de la producción social de significantes vacíos y de las relaciones de equivalencia que suponen la propuesta y un retraimiento de las particularidades.

4

En lo que refiere a la «transición democrática argentina», es posible entenderla como un significante vacío que generó su trayectoria tras la Guerra de Malvinas y la salida intempestiva del dictador Leopoldo Fortunato Galtieri, en junio de 1982. Según Guillermo O'Donnell y Philippe Schmitter (2010), se entiende por «transición» al intervalo que se extiende entre un régimen político y otro, en este caso, el comienzo del proceso de disolución de un régimen autoritario y el establecimiento de una nueva etapa democrática.

Por tanto, la concepción de «transición» es un transcurso en el que las reglas del juego político no se encuentran definidas ni se hallan en flujo permanente; por lo general, son objeto de una ardua contienda. Los actores luchan no solo por satisfacer «sus intereses inmediatos y/o los de aquellos que dicen representar, sino también por definir las reglas y los procedimientos cuya configuración determinará, probablemente, quiénes serán en el futuro los perdedores y los ganadores» (O'Donnell & Schmitter, 2010, p. 28). Asimismo, la definición de «transición» también actúa como un refuerzo de las purezas de los regímenes o, más bien, como un desplazamiento difuso, porque intenta

enmarcar un punto de comienzo democrático y de cierre dictatorial que, en numerosos aspectos discursivos y prácticos, no es tal.

No obstante, la etapa de «transición democrática» produjo, en efecto, la apertura de una instalación cultural de la convivencia cultural y habilitó un mecanismo para generar un nuevo eje articulador del debate político. Se abrió, así, un proceso de conciencia democrática repleto de nuevos contenidos que constituyó un consenso social fuerte y activo, que hizo hincapié en la jerarquía de valores. Se propuso, entonces, «la vigencia de la soberanía popular y la defensa, paulatina pero firme, de la democracia ante los arrebatos golpistas» (López, 1994, p. 139).

En la Argentina, la etapa transicional significó una instancia de profundización o de construcción abierta de la democracia liberal, como un proceso imperfecto que se forjó de diferentes maneras y que fue hegemonizado por la figura del presidente Raúl Alfonsín (Ford, 1996). Desde un plano historiográfico, la construcción del concepto de «transición» también incluyó una definición de «recuperación democrática», de «democracia en reconstrucción» (Fabris & Tortorella, 2011) o, como habitualmente se la conoce en la Argentina, de «primavera democrática» o «primavera alfonsinista».

De acuerdo con Laclau (2002), la concepción de democracia actuó como un tipo de renovado orden (entendido como reverso positivo de una situación percibida negativamente como «desorden»), más allá de su precariedad: dado que el régimen era visto como el símbolo de la opresión general, todos los grupos oprimidos vivieron la ilusión de que las demandas incumplidas (en todos los dominios) podían ser satisfechas (Laclau, 2002).

El papel del rock argentino

El rock argentino, en tanto fenómeno cultural de carácter libertario y anti autoritario, se preocupó por intensificar un discurso con diferentes tonalidades de impugnación y de crítica a partir de la finalización de la Guerra de Malvinas. Desde su surgimiento, a mediados de los sesenta, ha sido considerado uno de los pocos vehículos de la cultura que, de un modo artístico, se opuso a las dictaduras militares que padeció el país y se dedicó

a sostener simbólicamente la figura del joven como identidad reprimida y sometida en distintos aspectos (Pujol, 2005). En este sentido, durante la década del ochenta el rock argentino generó expresiones con diferentes tipos de objetivos e inició un nuevo repertorio de manifestaciones que debió ser aprehendido rápidamente para mantenerse en el nuevo mercado.

A partir de la recuperación democrática, las líricas del rock comenzaron a revalorizar los espacios públicos y privados desde el ámbito de la cultura y abrazaron las instancias propuestas por un estado de reconfiguración democrática que se colocaba como símbolo de oposición al horror dictatorial. Por ello mismo, los/as exponentes vinculados al rock se ocuparon de redefinir los debates acerca de la libertad y, consiguientemente, escoltaron las cosmovisiones en torno a los renovados valores democráticos.

Así, el panorama del rock argentino exhibió un eclecticismo de corrientes musicales heterogéneas y de conceptos estéticos y estilísticos que fueron incorporándose con pujanza. Por ejemplo, la llamada *trova rosarina*² (relacionada con cierta perspectiva utópica en clave democrática) trajo consigo un sonido acústico, coral y de tracción folclórica; la vanguardia del ska punk se afianzó en los públicos juveniles y retomó las perspectivas urgentes (y emergentes) de grupos ingleses como Sex Pistols y The Clash; las posturas metaleras reforzaron la prédica «anti-hippie» o «anti-acústico», en función del sonido aguerrido y avasallante; la irrupción de lo *dark* envolvió sonidos lúgubres, más apocados y vestimentas oscuras (acordes con esa filosofía); la perspectiva *reggae* se inició tímidamente, pero empezó a generar aceptación hacia el final de la década; y la explosión de bandas *new wave*,³ o directamente *pop*, copó la escena y el período.

En relación con el contenido de las letras de las bandas que surgían y de los/as artistas que conservaban su éxito y su credibilidad, se advierte una intención más contestataria hacia el régimen, vinculada con el contexto de desgaste dictatorial y con los cánticos del propio público. Las tramas discursivas de las líricas atravesaban debates que se interrelacionaban y que colocaban en cuestión polémicas que resaltaban las articulaciones entre la cultura rock y la irrupción del *pop* como juego cercano con la industria cultural y la masividad.

El marco temporal abordado (1982-1989) permite observar en la actualidad la reconceptualización del carácter masivo de la comunicación y el replanteo del *pop* como objeto dominante en la cultura rock. En este sentido, la efervescencia *pop* del rock argentino se montó en la cresta de una ola de repercusión sin precedentes. La explosión que se produjo en este periodo dio pie para que las discográficas y las editoriales celebrasen la historia del rock argentino y reafirmaran el lugar del *pop* en el universo de dicha cultura.

En relación con la concepción del *pop* en las estructuras del rock, Claude Chastagner (2012) remarca que esa corriente se presenta como objeto y como comentario en la cultura: «El *pop* hace visible y seductor el principio comercial gracias al lenguaje del mercado, y tiene a la vez una mirada crítica sobre este lenguaje y, por consiguiente, sobre este principio» (p. 109). Como sostiene Simon Reynolds (2013) en su revisión estética del rock en los ochenta, las bandas demostraban que «lo personal es político», al diseccionar el consumismo, las relaciones sexuales, las nociones de sentido común acerca de qué es natural o normal y «los modos en que las vivencias más espontáneas se hallan en realidad determinadas de antemano por fuerzas superiores» (Reynolds, 2013, p. 25). Las letras capturaban el momento en el que «lo político es personal» (p. 39), construyendo estrategias enunciativas que exponían cómo las acciones de gobierno pueden penetrar en la vida cotidiana y alterar las prácticas de los sujetos.

Las canciones revelaron fórmulas distintivas para expresar cambios en las costumbres sociales, concepciones románticas de la cotidianidad y patrones de conducta que aún persisten en la sociedad. Las líricas analizadas proponían un contraste entre versiones estandarizadas de la vida (el amor, el odio, la felicidad) y las complejidades de la existencia en democracia (individualismo, perspectiva apocalíptica, desazón).

Discursividad y política

El concepto discurso propone una dimensión teórica y polisémica que se construye a partir de ¿diferentes perspectivas? sobre el lenguaje. En este artículo, el discurso es comprendido como una práctica social que implica una

relación dialéctica entre un suceso discursivo particular y las situaciones, instituciones y estructuras sociales que lo configuran.

Sobre ese punto, Laclau (2003) sostiene que el discurso, en sentido amplio, resulta la fuente principal de constitución de los sujetos y que no existe una realidad estructurada por fuera del lenguaje como tal. Por este motivo, el propio discurso constituye al sujeto en sus prácticas sociales y tiene como propósito la articulación de demandas sociales insatisfechas que trasciendan su inherente particularidad para formar nociones más universales. En esa línea, la necesidad de todo discurso consiste en constituir una cadena equivalencial de significantes que logren «vaciar» de manera tendencial para articular un espacio más amplio que trascienda su inscripción originariamente particularista y hegemonizar, así, el espacio social.

El discurso, entonces, adquiere centralidad en tanto se transforma en una categoría para comprender la lógica de la disputa política. Del mismo modo, el terreno de la constitución de la hegemonía es el discurso y, justamente, es la hegemonía la que expresa el modo de acontecer existente en la politicidad. La noción de discurso entiende «lo político» como proceso de institución de lo social y lo conceptualiza desde una dimensión óptica, que resalta las disputas políticas y los modos en que se constituyen los sujetos y sus identidades. En palabras de Chantal Mouffe (2009): «Lo óptico tiene que ver con la multitud de prácticas de la política convencional, mientras que lo ontológico tiene que ver con el modo mismo en que (lo político) instituye la sociedad» (p. 15).

De acuerdo con Laclau y Mouffe (2004), la concepción de discurso toma como base la característica de articulación. En la medida en que toda identidad es relacional, y que todo discurso es subvertido por un campo de discursividad desbordante, existen «significantes flotantes» que no logran ser articulados a una cadena discursiva y que, por ende, penetran en el campo de lo social. Por tanto, la práctica de la articulación consiste en la construcción de puntos nodales que posicionan provisoriamente el sentido en el campo de la discursividad.

Las letras de rock como discurso

El análisis de las instancias hegemónicas en las letras de rock argentino permite, en la actualidad, examinar las funciones propias de los discursos en la reproducción social de sentidos durante la transición democrática. En el contexto estudiado, las líricas de rock vehiculizaban las expectativas de la sociedad, con sus nerviosismos, sus contrariedades, sus rupturas y sus compromisos de época. En tanto, el carácter comunicativo de las letras consistió en compartir significados y en formar unidades sociales que tienen en común valores, reglas de convivencia, de actuación y modos de vida.

La estrategia retórica consolidó una trama comunicativa constituida por diálogos y por contrastes de opiniones en un ámbito masivo. Sobre este punto, Serge Denisoff (1971) le atribuye a las canciones de rock dos modalidades de acción: por un lado, la función movilizadora que facilita la participación y que se vincula directamente con las canciones orientadas al compromiso político y al movimiento colectivo; por otro, «la función retórica que brinda un acceso persuasivo y de articulación de opiniones en los oyentes de canciones o lectores de letras de rock» (Denisoff, 1971, p. 120).

Laclau (1996) sostiene que el discurso se sitúa en el campo de lo figural, de lo retórico y que este último puede brindar elementos clave para pensar la lógica política (por ende, la lógica hegemónica). La operación retórica permite que un significante particular como el de democracia se vacíe y pueda constituirse en superficie de inscripción de significados que lo exceden en su literalidad. Por tanto, todo discurso posee siempre una alteridad antagónica que permite edificar la propia identidad como externa a aquella alteridad y que, asimismo, le impide constituirse plenamente. De este modo, se observa que las líricas de rock argentino del período de transición habilitaron una concepción acerca de lo político que entendía a este último como la dominación discursiva de la dislocación a través de un enfrentamiento entre sujetos antagónicos.

Al respecto, Laclau y Mouffe (2004) argumentan que los discursos políticos consisten en esfuerzos articulatorios antagónicos. En este sentido, puede destacarse en las líricas de rock argentino una idea organizadora que construye antagonismos empleados para referirse a los conflictos de la época. Se parte de la definición de una noción identitaria común (un nosotros heterogéneo vinculado a la escena rockera, musical, cultural) y de una

alteridad específica y rival (un ellos, los militares, los conservadores, los políticos, los defensores del orden, los censores, los artistas que no se adecuan a los tiempos de la transición democrática).

La noción de antagonismo no hace referencia a relaciones dentro de una estructura objetiva, sino a objetividades o a estructuras significativas que se enfrentan y que no comparten ningún sistema común de reglas entre la identidad de uno y de otro (Laclau, 2002). En ese escenario, el discurso es el campo primario de toda constitución de lo social y entiende a la concepción de demanda como un campo complejo de articulación en el que la formulación de una instancia está obligada a significarse en los términos que la otredad impone. La demanda se inscribe de manera relacional, está dirigida hacia alguien o hacia algo, y está atravesada o contaminada por la otredad.

Se comprende que las líricas de rock argentino publicadas en la «transición democrática» contenían nuevas formas de identificación y concentraban una pluralidad de demandas en el desarrollo de su estrategia discursiva. De esta manera, en clave de lírica de rock, ciertas demandas circulantes de la sociedad y, sobre todo, singulares de las corrientes juveniles y del universo de la cultura lograron confluir para estabilizar una línea de equivalencias y de rupturas con ciertos dominios establecidos en tiempos de opresión.

Líricas, entre antagonismos y cadenas de equivalencia

Las estrategias discursivas presentes en las líricas se vincularon con formas alegóricas, irónicas y sarcásticas relacionadas con un discurso fragmentario e inconexo. En paralelo con esta situación controvertida, el rock vivenció 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.

Así, la corriente *underground* del rock argentino pre democrático se conformó como una usina cultural que planteó de una manera distinta el consumo del rock. Los/as músicos/as no mostraban intenciones de rendirle tributo al pasado y pretendían integrarse a la cultura de masas, con las ventajas y los problemas del caso. De esta manera, salieron a la luz bandas con nuevos

valores que, en poco tiempo, fueron partícipes elementales de la historia del rock argentino: Virus, Soda Stereo, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo, GIT, Zas, Los Twist y Los Abuelos de la Nada (segunda formación), entre otros.

La elección del corpus analítico abordado en la tesis doctoral refirió a los artistas del rock argentino que formaron sus agrupaciones a partir del año 1980 o que iniciaron su etapa solista durante este período. Por consiguiente, se tomaron como referencia los siguientes exponentes: Andrés Calamaro, Fabiana Cantilo, Celeste Carballo, Charly García, Alejandro Lerner, Fito Páez y María Rosa Yorío; Don Cornelio y la Zona, Fricción, GIT, La Sobrecarga, La Portuaria, La Torre, Los Abuelos de la Nada, Los Enanitos Verdes, Los Encargados, Los Fabulosos Cadillacs, Los Pericos, Los Twist, Man Ray, Metrópoli, Soda Stereo, Sueter, Sumo, Virus y Viudas e Hijas de Roque Enroll.

El propósito de la elección se debió a la intención de abarcar los discursos líricos desde las distintas perspectivas del *pop* propuestas por el rock argentino. La amplitud y, asimismo, el límite del análisis correspondieron a una intención de trabajo exhaustivo, más que de aproximación, puesto que se buscó encuadrar un análisis integral y sólido que evitara la reiteración. En consecuencia, el rastreo arrojó un corpus de cuarenta letras que permitieron alcanzar y admitir un mapa heterogéneo y detallado del universo cancionístico del rock-pop argentino de la década del ochenta.

De esta manera, en virtud de la mirada *laclausiana*, la distinción temática de las canciones incluidas en el corpus de la investigación expone una articulación variada de demandas. Las letras integran referencias sobre la última Dictadura cívico militar (en tanto memoria residual del pasado reciente), manifestaciones individuales vinculadas al concepto de democracia, prácticas cotidianas y corporales relacionadas con un ideal Estado de Derecho, consideraciones del rock en torno a la industria cultural y críticas específicas contra esa recuperada democracia procedimental.

Un repudio dictatorial

El diálogo persistente entre las nociones de libertad, el concepto de «transición democrática» y la asimilación de una reconstrucción democrática plantearon

distintas vertientes en el universo de la cultura rock argentina (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011). Por tanto, los indicios de recuperación democrática que se abrieron a partir de la finalización de la Guerra de Malvinas encontraron preocupaciones acuciantes sobre el lugar de las Fuerzas Armadas en un proceso de Estado de Derecho.

Las líricas vinculadas a esta referencia reconocían modos de ver y de sentir social que mutaban, y destacaban argumentos críticos vinculados con desigualdades y con complejidades propias de un país en reconstrucción. Las disputas de los sentidos se tejían a partir de negociaciones y de renegociaciones con lo decible. En consecuencia, se advertía una discusión en torno a los siguientes aspectos: 1) los lugares de disputa en las prácticas discursivas y los espacios del universo del *rock-pop* argentino; 2) los discursos minoritarios o mayoritarios (masivos) postulados en el espacio social de la juventud y los participantes de la cultura rock, y 3) la construcción de lenguajes y de discursos que narran y que complejizan el pasado dictatorial.

De este modo, la conformación del antagonista que presentaban las líricas era remarcado a partir del colectivo *ellos*, que se relacionaba con las instancias negativas y dolorosas provocadas por el régimen militar: los hacedores de la desaparición y la muerte («Ellos nos han separado», de Virus), la desigualdad social y el resquebrajamiento económico social del país («Su, me robaste todo», de Zas) y los temores residuales, continuos y vigentes luego de la Guerra de Malvinas («Buenos cimientos», de La Torre).

La integración del *nosotros* ensayaba diferentes preguntas sobre el concepto de libertad en detrimento de la opresión vivida: por un lado, se encontraba sujeta a los avasallamientos de otras épocas («Ahora estoy en libertad», de Celeste Carballo) y a las prohibiciones que persistían en la sociedad luego del terror y la persecución política y cultural («No me dejan salir», de Charly García); por otro lado, las líricas articulaban una evocación de la esperanza que tematizaba sus instancias emocionantes y emancipatorias («Inconsciente colectivo», de Charly García), las posibilidades de estar alerta aún en un contexto favorable («Viaje a la libertad», de La Torre) y las intenciones voluntaristas de preservación («¿Dónde estás guardada?», de María Rosa Yorio).

También existió una enérgica articulación entre memoria e identidad, tanto personal como colectiva, destacadas a partir del *racconto* histórico y social en tiempos de dictadura («Su, me robaste todo», de Zas), y en función de los marcos autoritarios y violentos de ese régimen («Ellos nos han separado», de Virus; «Ahora estoy en libertad», de Celeste Carballo). Ante esto, la reflexión sobre las características del llamado pasado cercano advertía un avance en relación con las distintas demandas de memoria sobre el pasado reciente que construyeron las líricas referenciadas. Se presentaba, así, un campo semántico que reunía significantes flotantes referidos al terrorismo de Estado, señalados de un modo poético y, también, de una forma descriptiva: prisión, cadenas, condena, miedo, dolor, fusilado, botas, silencio.

Libertad y democracia

En la Argentina, el retorno de la democracia produjo una instalación cultural hegemónica vinculada con la convivencia, el acuerdo y el compartimento. De esta forma, se habilitó un mecanismo articulador de discusión que actualizó un camino de reflexión hacia una democracia liberal sustentada en la libertad, la creación y la contingencia, con el propósito de ver el mundo y lo político desde una posible trasgresión de los límites.

En términos de Eduardo Rinesi (2013), la instancia democrática del pos autoritarismo postuló una utopía sobre la plena realización de la libertad o de las libertades, situando un debate sobre «la reconquista de esas libertades por encima de cualquier otro bien político que pudiera competir con ellas» (p. 25). La libertad era un programa que operaba como una centralidad en la agenda pública de la transición y que funcionaba como garantía de construcción o de asilo de esperanzas. De este modo, contribuyó a la construcción de caminos y de ideas en virtud de la consolidación de valores, de aspectos democráticos y de abordajes identitarios, concentrando a partir de sus discursos un sentido esencial de compartimiento, de intercambio y de puesta en debate con el oyente-espectador-lector juvenil.

Por tanto, las líricas remarcaron una labor activa de la defensa de la libertad, en virtud de una idea de movimiento, de actuación, de realización y de participación individual y colectiva. Los discursos esgrimidos en las letras permitían diagramar un escenario de expectativas y de incertidumbres

manifiestas que presentaban enunciaciones simbólicas y explicitaban una construcción de libertad narrada desde un enfoque positivo. Las letras reforzaban una idea de defensa muy propia de la cultura rock y contenían un argumento reflexivo que procuraba defender las autonomías. El espacio del rock fue comprendido como una experiencia sumergida en un mercado cultural que, pese a las tensiones, admitía la conmoción y la movilización de los estamentos de la sociedad.

Precisamente, el empleo de la segunda persona del plural en algunas líricas incluyó y sustentó una idea que recorría la discursividad articulada en la canción: la libertad, entendida como democracia, como defensa de un territorio y como desarrollo de un logro fundamental y pasional. Desde ese plano, la salvaguardia de la libertad se encontraba enmarcada desde diferentes escenarios: 1) la propia poética de la vida, como lugar sincero de preservación emancipatoria, 2) los espacios públicos, como sitio de recepción de prácticas, y la cotidianeidad, como ámbito para poner en juego los diferentes modos del ser libre, 3) el pensamiento y la definición política como vehículos de reconocimiento.

En este aspecto, se apreciaba un discurso de libertad relacionado con la afectividad y con la noción sentimental que articulaba el ideal de lo libre con el movimiento propositivo («Ir a más», de Los Abuelos de la Nada), con una voluntad de provocación a partir del romance («Una canción diferente», de Celeste Carballo) y con la cotidianeidad como marco de independencia («Yo soy tu bandera», de Los Abuelos de la Nada).

En relación a la defensa de la libertad, las letras reforzaban la contraposición hacia el colectivo *ellos*. Se manifestaba una estrategia enunciativa que se oponía al autoritarismo («Nada me detiene», de La Torre) y que exigía una participación activa de las juventudes y/o de los/as seguidores/as de la cultura rock («Manifestación de escépticos», de Sueter; «Salgamos a la calle», de Man Ray).

Las canciones también planteaban una toma de posición en relación con el deber ser de los/as jóvenes en un marco de transición y de defensa de la democracia («Nunca podrás sacarme mi amor», de Fito Páez). Del mismo modo, se subrayaba una preservación de la libertad a partir de críticas y de sátiras que ponían en crisis las consideraciones de sectores tradicionales o

convencionales («Yo no me sentaría en tu mesa», de Los Fabulosos Cadillacs). No obstante, existía una promulgación de una libertad apartada de conflictividades y de resistencias más cercanas a la pos democracia o a la cáscara democrática del neoliberalismo, que exponían meras intenciones de vivir y que repelían tibiamente un pasado de ataduras y de prohibiciones («Libertad de pensamiento», de Alejandro Lerner).

La dimensión corporal

La apertura democrática permitió que los artistas del rock argentino asumieran nuevos esquemas de referencia en un contexto de «transición» y de finalización de la censura. La exaltación del baile presentó a la discoteca como un terreno de disputa que contemplaba dosis de violencia y de nihilismo, en términos similares. Al mismo tiempo, durante los últimos años de la Dictadura cívico militar, el rockailable potenció y resguardó las demandas socioculturales y de minorías como es el caso de los colectivos de la diversidad sexual.

Las líricas no advertían características de evasión sino, más bien, búsquedas propicias en pos de diferenciarse de la solemnidad y de acercarse a la diversidad y a la libertad. Desde ese plano, se apreciaban referencias al baile como espacio de independencia («Guitarras blancas», de Los Enanitos Verdes), de sensualidad («Rodillas», de María Rosa Yorio) y de proposición erótica («Sin disfraz», de Virus). En esa línea, se construyó un discurso de corporalidad irónica que postulaba demandas lúdicas e igualitarias en los términos cotidianos («Jugando al Hulla Hulla», de Los Twist) y que destacaba, asimismo, ambigüedades paródicas («Hay que hacer la cola», de Viudas e Hijas de Roque Enroll; «Dietético», de Soda Stereo). En este aspecto, también se propiciaron críticas hacia la participación «individualista» en espacios bailables, entendida como simulacro y como disposición propicia para la burla («Los viejos vinagres», de Sumo; «No me empujes», de Andrés Calamaro).

En función de estos desplazamientos, el tópico de la libertad resultó fundamental, porque ubicaba al baile y a la cotidianeidad como gesto, como ambiente o como zona tensionante consagrada a partir de distintas emancipaciones que contribuían a forjar identidades y consolidaciones democráticas y civiles.

El discurso articulado permitió dar cuenta de una inversión del imaginario social que relacionaba el espacio de la discoteca con la complacencia, el compromiso tibio e inexistente, o el simple deleite. Al respecto, la construcción del colectivo *ellos* también funcionó como principio ordenador para poner en común estrategias de sentido que se enfrentaron a los discursos desestabilizadores. Tanto la invitación al baile como las posturas estéticas fueron diagramadas en función de un empleo del *nosotros* inclusivo que acompañaba significativamente los cambios de sensibilidad y de expectativa del marco temporal.

En el uso del *nosotros* se enmarcaron los/as seguidores/as de *rock-pop* y los/as artistas de la escenaailable, las nuevas reconfiguraciones de una sociedad en reconstrucción y la presencia ostensible de perspectivas que buscaban la ampliación de derechos. En efecto, la referencia al colectivo *ellos* postuló un antagonista vinculado al pasado de prohibiciones y al presente de transición democrática que reunía creencias conservadoras y totalizantes en la cultura rock, en los/as jóvenes y en los diferentes sectores de la sociedad.

Críticas y miradas tensionantes

Las canciones también plantearon dos cuestiones fundamentales: por un lado, una noción de encierro (de resignación y de resistencia, según los casos); por otro, una voluntad de huida y de escape hacia otras realidades. De este modo, se inscribieron discursos de orden individual que postulaban un nuevo código juvenil, así como una actitud de transformación en relación con el propio quehacer del *rock-pop* argentino.

Las letras construían una discursividad en tensión con ciertas prácticas de la ciudadanía y, en particular, de las juventudes, en un marco democrático. Por esta razón, el eje del individualismo profundizaba un aspecto distintivo en las líricas, puesto que vinculaba las demandas del placer y la satisfacción en virtud de problematizaciones que intentaban comprender la vida urbana y la cotidianeidad juvenil. Así, las modificaciones discursivas propuestas habilitaban un campo de disputa con características de fuga o de escape a través de exploraciones extrovertidas e introvertidas.

El empleo del *nosotros* y la noción de grupo o de colectivo servían a los efectos de condensar una búsqueda de libertad acompañada, pero también cercenada, por la democracia liberal. Por tanto, la procuración de una mayor autonomía y de la estimada independencia se articuló, desde la individualidad y desde lo colectivo, con un objetivo, muchas veces, desalentador y agonizante. En este aspecto, se visualizaron equivalencias con una carga valorativa negativa o, en tal caso, flotantes en tanto democracia desencantada: fracaso, miedo, sombra, soledad, tedio, condenados.

Se manifestaron estados y características que generaron inquietudes sobre el proceso de aislamiento provocado por las distribuciones sociales y los nuevos ejes rectores de la vida: los medios de comunicación y los consumos masivos («Fotos de una jaula», de Sueter), la privatización de las acciones colectivas («Espirales», de Don Cornelio y la Zona) y las secuencias circulares del encierro en una sociedad pos dictatorial («Enjaulados», de Fricción).

En consonancia, también se advirtió un discurso alineado con un diagrama de recambio que planificaba la propia vida desde la individualidad y las corporalidades específicas como objetivo de despliegue en la sociedad democrática. A partir de esta vertiente, se articularon dos temáticas relacionadas con una poética de esperanza resistente («Héroes anónimos», de Metrópoli) y, también, en estado de alerta («Acción y reacción», de La Sobrecarga). Del mismo modo, se subrayó una enunciación exploratoria que intentó alcanzar renovadas introspecciones («Ocho ríos», de Los Pericos), ubicar otras conmociones («Soy donde voy», de GIT) y advertir sobre nociones de abandono y de huida («Prófugos», de Soda Stereo).

Las letras se encontraban condicionadas por deseos y por nociones pretendidamente recelosas que anunciaban el ingreso del neoliberalismo en los planos social, político, cultural y económico. En tanto, la tematización emancipatoria advertía sobre un abandono de pautas universales de verdades absolutas, al tiempo que articulaba una comprensión que podría sintonizar con postulados posmodernos de resignación, desestimando las construcciones que entendían a estas líricas desde una configuración liviana y vacía, sino más bien de diagnóstico y de definición.

Se presentaron interrogantes y miradas tensionantes sobre las prácticas de los/as jóvenes que reforzaron inestabilidades y proyecciones de inseguridad. En efecto, se articularon discursos que profundizaban la primera persona y que abordaban temáticas de desmantelamiento y de ruptura («Demoliendo hoteles», de Charly García; «El rosario en el muro», de Don Cornelio y la Zona). Por otro, se resaltaron instancias de angustia existencial que se anudaban, directamente, con la vivencia cotidiana y de convivencia democrática («Alguna vez voy a ser libre», de Fito Páez). La postulación de escenas apocalípticas y/o negativas proliferó a partir de campos semánticos que subrayaban quebrantamientos («Libre vivir», de Miguel Mateos), ocasos personales («Planeta Agua», de Los Encargados; «Edificios», de La Portuaria) e insatisfacciones que profundizaban los peligros de la vida en soledad o en compañía, sin distinciones («Siento llegar», de Fabiana Cantilo).

Consideraciones finales

Este artículo no propone concluir el trabajo ni considerar un cierre de perspectiva. Más bien, pretende recuperar las parcialidades expuestas en cada instancia de la investigación para ser pensadas a futuro. En este sentido, se considera necesaria la valorización de la cultura rock como manifiesto generacional y como herramienta para promover diagnósticos en las ciencias sociales y para profundizar prácticas de enseñanza en lectura y escritura en las áreas curriculares de la universidad pública.

Frente a las referencias diversas que declaman una posibilidad de contenido ocioso o meramente celebratorio, el trabajo aporta un matiz y una advertencia: las letras de rock no son un mero destaque en torno a lo musical, la festividad, el optimismo o el individualismo con el que se esperó el advenimiento democrático. En consonancia con la teoría laclausiana, es posible pensar a las letras como espacios políticos de reflexión en torno a la libertad, la democracia y las prácticas juveniles, más allá del logro comercial o de las instancias genéricas del *pop* y la masividad.

Lo expuesto manifiesta el surgimiento, la circulación y la consolidación de elementos significativos del imaginario colectivo durante la transición democrática. Por esta razón, es posible advertir representaciones de vida o de

la existencia e, igualmente, una apuesta discursiva en torno a las relaciones sociales, las inquietudes y las sensaciones de creer, de sentir y de vivir en un escenario democrático luego de la oscuridad dictatorial.

Si bien se construyó un corpus de canciones con una orientación musical similar, también se trató de líricas diversas y heterogéneas que presentaron discrepancias y pretensiones diferentes si se tienen en cuenta los modos de consagrar una libertad. La incitación al baile, a la alegría y a la aparente frivolidad no representó un obstáculo para que el ideario rockero de protesta y de reclamo permaneciera bajo otras formas, otros lenguajes y otros signos. Algunos enunciados se encontraron más expuestos y visibles; otros se expresaron a partir de figuras y de simbolismos que resignificaron la libertad en función del pasado dictatorial, la actualidad democrática tras la asunción del presidente Alfonsín, la celebración del cuerpo y la ironía, la noción individual y la perspectiva nihilista, respectivamente.

La convivencia entre los diferentes discursos se certificó y se autenticó en un mismo campo de manifestación y de difusión. De esta manera, la tensión generada por la perspectiva *pop* en el desarrollo del rock argentino posterior a la derrota de Malvinas consolidó una conciencia democrática fundada en la libertad y en la valorización de la identidad del joven en un contexto de transición y de complejidad. Los/as exponentes de orientación *pop* interpellaron a los/as jóvenes (sobre todo, provenientes del teatro, el cine y la música rock) y promovieron discursos que fueron adoptados a partir de códigos de ironía, de burla y de parodia para precisar el estado momentáneo y dinámico de la sociedad argentina (desde un plano urbano, claro está). Se optó, entonces, por volcar el lenguaje textual del rock hacia el divertimento, el subterfugio, el riesgo estilístico y los aspectos bailables de un modo primordial y hegemónico.

En este aspecto, el principal valor de estas líricas consistió en hacer valer y en priorizar los impulsos estéticos y diferenciales (antagónicos) postulados por el discurso del rock argentino. Las conceptualizaciones de libertad propuestas por las líricas seleccionadas permiten verificar y advertir profundas tramas y sentidos contextuales de la sociedad que, a partir de canciones y de discursos, enriquecen el análisis lingüístico y el estudio de las prácticas sociales.

En consecuencia, también se evidencia un debate político y académico necesario en la actualidad: la reflexión sobre la construcción de la democracia y, en este caso particular, sobre la transición democrática como rasgo primordial para rechazar mandatos impuestos por la última Dictadura cívico militar, pero también para subrayar elementos residuales que aún en estos tiempos se encuentran impregnados en la sociedad. Por esto mismo, en las líneas previas no se abordaron concepciones de la democracia desde lugares vírgenes, sino en función de las diatribas preexistentes, mediadas por la violencia política y, fundamentalmente, por las consecuencias del genocidio y el terrorismo de Estado.

La observación, el estudio y el análisis de la historia reciente del rock nacional en términos laclausianos permiten contar con una perspectiva a futuro que desestima el cierre de los relatos. En función de ello, la actualidad del rock argentino merece ser pensada como una continuidad y como una posibilidad para seguir debatiendo los aportes de analizar los contextos históricos.

Referencias

Chastagner, C. (2012). *De la Cultura Rock*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Denisoff, S. (1971). The One Dimensional Approach to Popular Music. *Journal of Popular Culture*, (4).

Fabris, M. y Tortorella, R. (2011). *Democracia en reconstrucción. Mosaico histórico de los años ochenta*. Mar del Plata, Argentina: EUDEM.

Ford, A. (1996). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Laclau, E. (1990). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Laclau, E. (1996). ¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?. En *Emancipación e independencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ariel.

Laclau, E. (2002). «La democracia y el problema del poder». *Actual Marx/Intervenciones*, 31(1). Recuperado de <https://sociologia1unpsjb.files.wordpress.com/2008/08/09-laclau-democracia.pdf>

Laclau, E. (2003). Identidad y hegemonía. El rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas. En *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, de Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek (Trad. de Cristina Sardoy y Graciela Homs). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

López, E. (1994). *Ni la ceniza ni la gloria: actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

O'Donnell, G. y Schmitter, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario/4. Conclusiones tentativas sobre las democracias inciertas*. Barcelona, España: Paidós.

Mouffe, Ch. (2009). *En torno a lo político*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Reynolds, S. (2013). *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja negra.

Rinesi, E. (2013). De la democracia a la democratización: Notas para una agenda de discusión filosófico-política sobre los cambios en la Argentina actual. A tres décadas de 1983. *Debates y Combates*, (5), 19-42. Recuperado de <https://www.undav.edu.ar/general/recursos/adjuntos/13372.pdf>

Secul Giusti, C. (2017). *Rompiendo el silencio: la construcción discursiva de la libertad en las líricas de rock-pop argentino durante el período 1982-1989*. (Tesis de Doctorado). La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59262>

Secul Giusti, C. y Rodríguez Lemos, F. (2011). *Si tienes voz, tienes palabras. Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la «primavera democrática (1983-1986)»*. (Tesis de grado). La Plata, Argentina: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42188>

Cancionística

Calamaro, A. (1988). «No me empujes». En *Por mirarte*.

Cantilo, F. (1988). «Siento llegar». En *Fabiana cantilo y los perros calientes*.

Carballo, C. (1982). «Ahora estoy en libertad». En *Me vuelvo cada día más loca*.

Carballo, C. (1982). «Una canción diferente». En *Me vuelvo cada día más loca*.

Don Cornelio (1988). «Espirales». En *Patria o muerte*.

Don Cornelio y la Zona (1987). «El rosario en el muro». En *Don Cornelio y la Zona*.

Fricción (1988). «Enjaulados». En *Para terminar*.

García, Ch. (1982) «Inconsciente colectivo». En *Yendo de la cama al living*.

García, Ch. (1983). «No me dejan salir». En *Clics Modernos*.

García, Ch. (1984). «Demoliendo hoteles». En *Piano bar*.

GIT (1985). «Soy donde voy». En *GIT II*.

La Sobrecarga (1986). «Acción y reacción». En *Sentidos congelados*.

Los Enanitos Verdes (1988). «Guitarras blancas». En *Carrousel*.

Los Encargados (1986). «Planeta Agua». En *Silencio*.

Los Fabulosos Cadillacs (1987). «Yo no me sentaría en tu mesa». En *Yo te avisé!!*

Los Pericos (1988). «Ocho ríos». En *King Kong*.

La Portuaria (1989). «Edificios». En *Rosas rojas*.

La Torre (1982). «Buenos cimientos». En *La Torre*.

La Torre (1983). «Viaje a la libertad». En *Viaje a la libertad*.

Lerner, A. (1984). «Libertad de pensamiento». En *Lernertrés*.

Los Abuelos de la Nada (1982). «Ir a más». En *Los abuelos de la nada*.

Los Abuelos de la Nada (1983). «Yo soy tu bandera». En *Vasos y besos*.

Man Ray (1988). «Salgamos a la calle». En *Man Ray*.

Mateos, M. (1987). «Libre vivir». En *Solos en América*.

Metrópoli (1986). «Héroes anónimos». En *Viaje al más acá*.

Páez, F. (1985). «Alguna vez voy a ser libre». En *Giros*.

Páez, F. (1986). «Nunca podrás sacarme mi amor». En *Corazón Clandestino*.

Soda Stereo (1984). «Dietético». En *Soda Stereo*.

Soda Stereo (1986). «Prófugos». En *Signos*.

Sueter (1984). «Manifestación de escépticos». En *Lluvia de gallinas*.

Sumo (1986). «Los viejos vinagres». En *Llegando los monos*.

Virus (1983). «Ellos nos han separado». En *Agujero interior*.

Virus (1985). «Sin Disfraz». En *Locura*.

Viudas e Hijas de Roque Enroll (1986). «Hay que hacer la cola». En *Ciudad Catrúnica*.

Yorio, M. R. (1984). «¿Dónde estás guardada?». En *Por la vida*.

Zas (1983). «Su, me robaste todo». En *Huevos*.

Notas

1 Este artículo es una adaptación del Trabajo Final realizado por el autor para el Posdoctorado en Comunicación, Medios y Cultura de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, en la edición 2017-2018.

2 Con este nombre se identifica a la generación de músicos/as de la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina, surgida a comienzos de la década del ochenta. El movimiento se caracterizó por vincular el rock, el tango y el folklore con líricas poéticas y con narrativas con intenciones netamente literarias. Entre los/as más destacados/as se encuentran: Fito Páez, Juan Carlos Baglietto, Jorge Fandermole, Silvina Garré, Adrián Abonizio, Fabián Gallardo, Rubén Goldin, Lalo de los Santos, Ethel Koffman, entre otros/as.

3 Este término nació hacia finales de la década del setenta, luego de la irrupción del *punk* en Gran Bretaña y en los Estados Unidos. Se emplea para definir a un género musical que refiere a las «nuevas olas» de artistas que surgieron como alternativa a las tendencias *hippies*, *sinfónico-progresivas* y *punks* (aunque mantengan una relación social estética y discursiva con estos últimos y con los llamados *mods* de la década del sesenta, cuyo máximo representante fue la banda The Who). El *new wave* amplió los límites del rock, uniendo influencias y anunciando los rasgos específicos del rock de los ochenta que, en lo que concierne al discurso, se orientó hacia las fragmentaciones textuales, los eslóganes, el tono burlesco y las parodias.