

**“No se banca más”: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina
dictatorial**

Julián Delgado (UBA/EHESS)

Resumen

En una entrevista publicada en la revista *Periscopio* en el año 1978, Charly García se lamentaba por la poco generosa recepción del público y la crítica a su nuevo grupo, Serú Girán. Lejos de justificarse, el músico extraía de aquel hecho un diagnóstico claro: “Lo que sabemos es que tenemos que cortar un poco con lo que nosotros sentimos y empezar a relacionarnos con la gente un poco más”. Tan sólo cuatro años después, esa relación se había desarrollado a un nivel de intensidad nunca antes logrado por una banda de rock argentino. Las canciones de Serú Girán eran, para una sociedad en plena transición democrática, una de las máximas expresiones de la “resistencia” a la dictadura militar.

Este trabajo se propone problematizar el recorrido a través del cual Serú Girán se convirtió en una de los grupos más emblemáticos de la historia reciente argentina. A partir de las palabras de sus integrantes y, fundamentalmente, del análisis de sus dos primeros álbumes, se estudiará cómo la propuesta estética de la banda fue variando a lo largo del tiempo, intentando a la vez establecer las distintas mediaciones entre esta metamorfosis musical y los cambios socioculturales y políticos desarrollados durante los años del Proceso de Reorganización Nacional.

Palabras clave: Serú Girán; rock argentino; dictadura; música y política

Abstract

In an interview published in 1978 by the magazine *Periscopio*, Charly García lamented by the poor reception from the audience and the critique his new group, Serú Girán, had achieved. Far from justify himself, the musician extracted from that fact a clear diagnostic: "we know that we have to stop writing about what we feel and begin to relate a little more to the people". Just four years later, that relationship had developed to a level never before achieved by an Argentinian rock band. The songs of Serú Girán were, for a society undergoing a democratic transition, one of the highest expressions of the "resistance" to the military dictatorship.

This article intends to discuss the path through which Serú Girán became one of the emblematic groups of Argentinian recent history. From the statements of its members and, fundamentally, the analysis of their first two albums, it studies how the aesthetic proposal of the band changed over time, trying as well to establish the various mediations between this musical metamorphosis

Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural, no. 15, 2015.

and the socio-cultural and political changes developed during the years of the *Proceso de Reorganización Nacional*.

Key words: Serú Girán; Argentine rock; dictatorship; music and politics

CV del autor

Julián Delgado es Profesor en Historia (UBA) y Magister en Ciencias Sociales (EHESS, Francia). Se especializa en las relaciones entre historia y música. Actualmente trabaja en su tesis de doctorado, titulada “Historia del rock argentino. Música y política, 1967-1982”, bajo la dirección de Valeria Manzano y Esteban Buch.

**“No se banca más”: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina
dictatorial
Julián Delgado
UBA/EHESS**

El 6 y 7 de marzo de 1982 Serú Girán realizó sus recitales de despedida en un estadio Obras Sanitarias colmado de público. El evento anunciaba una situación que la derrota militar en la Guerra de Malvinas y el comienzo de la transición democrática terminarían de establecer definitivamente: el rock argentino se había convertido en uno de los grandes movimientos socioculturales de la época. Por su impresionante poder de convocatoria y su jerarquía musical, el grupo de Charly García, David Lebón, Oscar Moro y Pedro Aznar fue uno de los grandes símbolos de este fenómeno histórico. Sin embargo, tan sólo cuatro años antes de aquel significativo concierto, las cosas eran muy distintas. La presentación oficial del grupo, realizada el 3 de noviembre de 1978 también en el Estadio Obras Sanitarias de la ciudad de Buenos Aires, resultó un verdadero fracaso, generando el rechazo tanto de la audiencia como de la prensa. Aún desde las páginas de la revista *Expreso Imaginario*, medio afín a la cultura rock, el periodista Pipo Lernoud no dudaba en ironizar sobre el show, sugiriendo que la mala *performance* se debía al reemplazo de los miembros originales del grupo por un conjunto de (malos) imitadores: “Me parece que hubo un error. Aunque pensándolo bien, quizás lo hicieron a propósito para la primera actuación. El Gran Salto al Vacío... mandar a sus dobles por razones de seguridad” (*Expreso imaginario*, N° 29).

¿Cómo explicar esta brecha? ¿Qué sucedió en ese intersticio? ¿De qué manera fue posible este abrupto paso de la impugnación de la audiencia y el agravio de los pares a una inaudita masividad en el rock argentino? Responder a estos interrogantes obliga a poner el foco sobre las transformaciones de los marcos socioculturales y políticos ocurridas como consecuencia de la aplicación de un proyecto represivo y un plan económico neoliberal por parte de la dictadura militar de los años 1976-1983. Si “el miedo, la desmovilización política y las restricciones culturales configuraron las coordenadas de socialización de una nueva generación” (Manzano, 2014: 246), los nuevos sentidos generados en torno al rock argentino y su refuncionalización social deben indudablemente ser pensados desde ese punto de vista. Fueron el resultado de la profunda reestructuración a la que la sociedad argentina se vio sometida en aquel período. Sin embargo, la vinculación entre ambos procesos es mucho más compleja de lo que aparenta.

Este trabajo se propone indagar en las razones que llevaron a Serú Girán a convertirse, durante los años de aquel gobierno de facto, en uno de los grupos más exitosos y populares de su tiempo.

A partir del análisis de sus primeros álbumes -*Serú Girán* (1978) y *Grasa de las capitales* (1979)-, se estudiarán las formas en que la banda fue cambiando a lo largo del tiempo su propuesta estética, en sintonía con la acentuada dinámica de cambio que por entonces caracterizaba a la sociedad argentina. Contra las explicaciones unidireccionales, que ven en la repentina masificación del rock argentino un mero reflejo de otras profundas modificaciones sociales, políticas o incluso económicas, se planteará aquí que este viraje no puede ser comprendido sin atender ante todo a las realizaciones musicales en sí mismas, entendidas como objetos históricos.

Lejos de tratar simplemente de complementar una historia social del rock con una indagación sobre el contenido concreto de las canciones, esta perspectiva apunta a pensar la relación entre música (entendida como un fenómeno tan artístico como político) y sociedad como un vínculo dialéctico, abierto, cargado de tensiones. Como señala Gerardo Vinci de Moraes, “desplazando momentáneamente su aspecto estrictamente etéreo y supuestamente autónomo, (...) los sonidos que se enraízan en la sociedad en la forma de música también suponen e imponen relaciones entre la creación, la reproducción, las formas de difusión y, finalmente, la recepción, todas ellas construidas por las experiencias humanas” (2000). Una historización de las transformaciones musicales de Serú Girán ofrece, en ese sentido, nuevas posibilidades para complejizar la explicación sobre el proceso a través del cual el rock pudo devenir uno de los movimientos sociales más significativos del período de la transición democrática argentina.

El rock como fenómeno identitario: alcances y límites de un enfoque sociológico

A pesar de su trascendencia puntual para la historia del grupo, los dos shows de Serú Girán en marzo de 1982 no se destacan tanto por su singularidad como por su carácter ilustrativo, generalizable. Lo que los hace significativos es su intensa conexión con un proceso de ampliación del público, de la atención de la prensa, de las posibilidades de mercado y de la trascendencia sociopolítica del rock argentino que estaba teniendo lugar en aquel momento histórico. En la comparación, por ejemplo, con el concierto de despedida de Sui Generis (el primer grupo de Charly García), realizado el 5 de septiembre de 1975 en el teatro Luna Park, se iluminan las diferencias. Este último show había funcionado como un verdadero punto de demarcación y cierre (Delgado, 2013 y 2014); el final de Serú Girán, en cambio, simboliza la irrupción definitiva del rock como un fenómeno de masas en Argentina¹.

¹ De hecho, más allá de aquellas presentaciones de mayo, el grupo continuó tocando a lo largo de 1982 en eventos tan importantes y convocantes como el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, organizado en apoyo a los soldados argentinos en Malvinas. Realizado el 16 de mayo de 1982, este show -que atrajo a cerca de 60 mil espectadores- fue sin lugar a dudas otro de los eventos fundamentales para la instalación del rock argentino como un fenómeno masivo. Véase Pujol, 2013: 215-216 y 220.

Actos de apertura antes que de clausura, entonces, aquellas presentaciones no sólo demostraron el impresionante éxito alcanzado por Serú Girán sino que dieron cuenta además de las nuevas condiciones bajo las cuales la música rock se movía hacia el fin de la dictadura militar. El acotado panorama de mediados de la década anterior se había transformado completamente. Nuevos grupos proliferaban con propuestas musicales influidas por los más diversos estilos: Los Abuelos de la Nada, Virus, Los Twist, Los Violadores y muchos otros, entre los cuales cabría incluir al propio Charly García, quien en 1982 comenzaba su carrera solista con la edición de su disco doble *Pubis Angelical/Yendo de la cama al living*. Por cierto, este músico “consagrado” no era el único que grababa sus canciones. El circuito comercial en torno al rock estaba tendiendo a ampliarse fuertemente. Al tiempo que otorgaban mejores oportunidades para los artistas ya instalados, las discográficas buscaban fervientemente nuevos músicos de rock para sus catálogos. Bajo esta dinámica, la cantidad de álbumes editados se duplicó en tan sólo dos años, entre 1981 y 1983, pasando de 37 a 76 (Berti, 2012: 31)². También se ampliaban a un ritmo acelerado la cantidad de conciertos (en estadios como Obras Sanitarias, Luna Park y teatros como Premier, Opera, pero también en pequeñas salas de concierto) y festivales (La Falda, B.A. Rock) y el número de revistas (*Pelo*, *Expreso Imaginario*, *Pan Caliente*, entre muchas otras), emisiones televisivas (“Rock R.A” por Canal 13, “Prohibida para Mayores”, por ATC) y radiales (“9 PM” y “El Destape”, ambos por Del Plata, “Entre nosotros”, por Rivadavia) vinculadas al fenómeno musical (Fernández Bitar, 1997: “Cada día somos más, 1982” y “Las Malvinas rock, 1982”).

Este verdadero *boom* del rock argentino no puede ser considerado, no obstante, por fuera de un dato que es sin lugar a dudas el más trascendente de todos: la creciente cantidad de público que asistía a aquellos shows, compraba los nuevos álbumes y las publicaciones especializadas y seguía los programas de televisión y radio. El protagonismo de Serú Girán fue en este sentido notorio. Es que si bien la presencia de Charly García, ya reconocido por su trabajo anterior, garantizaba una audiencia relativamente amplia, el nuevo grupo supo construir un poder de convocatoria muchísimo mayor, convirtiendo sus shows en reuniones verdaderamente multitudinarias. Si en su concierto final Sui Generis había sorprendido a propios y ajenos al convocar a 25 mil personas (en dos funciones), cinco años más tarde, el 30 de septiembre de 1980, y con ocasión de un recital gratuito en el predio de la Sociedad Rural Argentina organizado por ATC (el canal estatal de televisión), sesenta mil personas se acercaron a escuchar las canciones del cuarteto de García, Lebón, Moro y Aznar.

²Otro dato importante aportado por Berti es la cantidad de debuts por año. Una vez más, la proporción aumenta: mientras en 1981 fueron 8 debuts para 37 álbumes (aproximadamente un 20%), en 1983 fueron 24 para 76 (32 por ciento aproximadamente) (2012: 31).

Ante esta impactante capacidad de movilización, las principales investigaciones sobre el rock argentino han elegido concentrarse en la función articuladora que la música rock tuvo para la construcción de identidades juveniles en este período. En un artículo de referencia, el sociólogo Pablo Vila propuso pensar al “rock nacional”³ como uno de los nuevos “movimientos sociales” que afloraron en la Argentina de la transición democrática:

La búsqueda de un nuevo tipo de relaciones interpersonales; la defensa del ser ‘diferente’, una identidad juvenil; la creación de espacios autónomos, una propuesta de liberación del cuerpo; la aceptación de contenidos existenciales a través de la protesta; la relación ambigua y conflictiva con la política y la asunción de un carácter cultural franco son todas características presentes en el movimiento del *rock nacional*, que puede entonces ser considerado como un tipo particular de nuevo movimiento social. (1987: 130)

La hipótesis, si bien podría ser revisada más finamente, no deja de ofrecer una explicación consistente sobre los vínculos entre las transformaciones socioculturales ocurridas durante la dictadura militar y la masificación del rock. Frente una mirada demasiado centrada en los acontecimientos políticos, que sobredimensione la importancia de episodios como la Guerra de Malvinas⁴, Vila puede preguntarse de esta manera por los efectos que las construcciones identitarias juveniles en torno al rock tuvieron en la esfera política. En su análisis, éstos se revelan trascendentes y permiten pensar al rock como un “auténtico fenómeno de resistencia cultural” que fue “altamente disfuncional para el régimen” militar (1987: 129).

Sin embargo, acaso estas conclusiones resulten precipitadas. Por un lado, como ha señalado Valeria Manzano, las relaciones entre la juventud y el proyecto dictatorial no quedaron subsumidas a la dicotomía resistencia/conformidad. “Desde el punto de vista de los militares, la cultura y la música rock ocuparon una posición ambivalente y cambiante” (2014: 239); los rockeros, a su vez, mantuvieron actitudes variadas frente al régimen autoritario, oficiando en muchos casos de portavoces para los cuestionamientos sociales, pero mostrándose también en ocasiones más en una posición más conciliadora. Por otro lado, al poner el foco en los procesos

³ Otra señal de todos los cambios que han sido señalados fue la adopción concluyente del nombre “rock nacional” para denominar un fenómeno que hasta entonces incluso los propios actores preferían mencionar como “música progresiva argentina”. Es en ese sentido que este trabajo elige hablar de “rock argentino”, evitando la categoría nativa. Sobre la cuestión terminológica, pensada desde una perspectiva sociológica, véase Alabarces, 1993: 23-24.

⁴ La Guerra de Malvinas, al producir un rebrote nacionalista entre la población y generar nuevas condiciones de mercado (por ejemplo, la obligación de las radios de transmitir música local), tuvo una influencia innegable en el proceso de masificación del rock argentino. Así lo señala Vila: “Para el rock nacional, la ocupación de las Malvinas y la consecuente decisión de las autoridades de no transmitir más música en inglés significó la oportunidad de obtener una cobertura masivo en los medios audiovisuales, hasta entonces eran un espacio negado” (1987: 141). Sin embargo, el impacto de este y otros eventos políticos no puede ser medurado por fuera de la modificación de los marcos socioculturales impulsada por el proyecto represivo dictatorial.

identitarios y la edificación de ámbitos de sociabilidad, el enfoque sociológico tiende a pasar por alto aquello que parecería ser *a priori* primordial: la música. En efecto, desde esta perspectiva, las canciones del rock argentino se presentan como un objeto intrascendente en sí mismo, que únicamente cobra sentido al ser apropiado e interpretado de múltiples maneras según la ocasión por los sujetos. De forma paradójica, el estudio de un movimiento eminentemente musical termina por ocluir el objeto que lo fundamenta.

Si bien la importancia de esta dimensión propiamente estética del rock argentino no debe ser exagerada, tampoco puede ser soslayada. Ciertamente, ninguna canción puede definir una única interpretación posible. Pero esto no implica que no proponga, desde su composición misma, una serie de referencias y formas de comprender prioritarias, es decir, un marco restringido en el que su apropiación puede ser realizada. Como ha señalado Umberto Eco, en el reconocimiento de que “existe al menos algo que el mensaje no puede efectivamente decir” radican los límites de la interpretación, es decir, la posibilidad de una discusión efectiva sobre el sentido (1992: 19)⁵.

El caso de Serú Girán resulta en este punto muy significativo, en tanto su popularidad no puede ser desligada de su particular propuesta musical. Lejos de ser accesoria, esta última constituyó la base sobre la cual los shows del grupo pudieron convertirse en eventos sorprendentemente masivos y sus canciones en discursos que corroboraban la existencia de una identidad juvenil. De allí que una reconstrucción del recorrido musical de Serú Girán en sus primeros dos álbumes pueda aportar nuevas perspectivas sobre el protagonismo sociocultural y los sentidos políticos que el rock argentino asumió en el período dictatorial y pos-dictatorial.

Del rechazo a la masividad: las motivaciones detrás de la transformación musical de Serú Girán

Se podría pensar que el contraste entre la presentación oficial de Serú Girán en el estadio Obras Sanitarias, a fines de 1978, y el recital de despedida del grupo, en marzo de 1982, es sólo aparente, que lo ocurrido en aquel primer show no fue más que una mera excepción. Sin embargo, si bien el grupo lograría recomponer con relativa rapidez su relación con el público, lo cierto es que ese comienzo fallido estuvo lejos de ser comprendido como un evento ocasional por los propios protagonistas. De hecho, existía otro antecedente negativo. El 28 de julio de 1978, cuando aún no había concluido la grabación de su primer álbum, Serú Girán participó -junto con otros artistas como Nito Mestre, Pastoral y León Gieco- del festival organizado por la *Fundación*

⁵ El autor sostiene en este sentido que: “Ninguna teoría de la recepción podría evitar esta restricción preliminar. Cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de esta restricción” (1992: 19).

de la *Genética Humana*⁶. Basándose en testimonios, Marcelo Fernández Bitar reconstruye aquel evento realizado en el estadio Luna Park y relata: “el sonido fue muy malo y mucha gente les revolvió las pilas de los grabadores que habían llevado para registrar el momento” (1997: “Tratando de crecer, 1978”).

Las condiciones eran muy distintas tres meses después, cuando la banda regresó a la ciudad para mostrarle al público su trabajo recientemente editado. Fue un show planeado sin escatimar en recursos: una orquesta de 23 músicos acompañaba al grupo, mientras múltiples cámaras de televisión retransmitían lo que sucedía en el escenario sobre una pantalla gigante en color. La respuesta del público, no obstante, continuó siendo negativa. ¿Cuáles eran las razones de este desencuentro? Mientras Sergio Pujol se limita a afirmar que “la gente no entendió muy bien de qué se trataba el nuevo grupo de García”, Fernández Bitar explica que “al público le cayeron mal un par de bromas irónicas de Charly y David”, entre ellas la interpretación del tema “Discoshock” -una parodia a la música disco que no fue interpretada como tal- y el momento en el cual David Lebón se acercó al micrófono y dijo “cuando era chiquito no, pero ahora, ¡qué puto que soy!”. “Se cayó todo el estadio, la gente estaba en silencio porque desconfiaba”, contaba Charly García en una entrevista publicada en 1983, recordando además que “al día siguiente, salió en el diario *La Opinión* una nota en la que se decía que lo peor que había en la Argentina era SerúGirán. La nota decía que teníamos voces homosexuales” (*Expreso Imaginario*, N° 89). En la mencionada reseña del show publicada por *Expreso Imaginario*, Pipo Lernoud había asegurado: “El público no sabía que iban a venir estos muñecos (¡PAF!). Ellos pagaron por ver a Serú Girán, el nuevo grupo de García, con toda la polenta y el sentimiento que eso significa. Pero estos saltimbanquis pedantes y mecánicos no son un sustituto adecuado” (*Expreso Imaginario*, N° 29).

Estas dificultades para conectarse con los oyentes tampoco eran circunstanciales en un sentido más extenso. Luego del sorprendente éxito de Sui Generis, Charly García había tendido a recluirse, una actitud que el golpe de Estado ocurrido pocos meses después acentuaría. Como señala Pujol, “aquella conducta evasiva”, fundada en la experiencia personal, era también “un reflejo de la atmósfera reinante” (2013: 18-19). Fue esa tensa situación la que se expuso durante el “Festival del amor”, un evento organizado por el joven músico en el momento más álgido de la represión militar, el 11 de noviembre de 1977. En aquel encuentro, realizado en el estadio Luna Park, Charly García tocó por última vez con el grupo que había formado un año atrás, La Máquina de Hacer Pájaros⁷. Sus declaraciones, horas antes del show, retrataban de una forma ajustada su

⁶El grupo pidió no ser mencionado, ya que se consideraba aún en formación. De ahí que en no considere como debut “oficial” de SerúGirán este primer show. Es importante remarcar, no obstante, que los promotores del evento no escucharon aquel pedido y anunciaron públicamente, por primera vez, la presentación de SerúGirán.

⁷ Charly García se presentó además junto a David Lebón, Nito Mestre, León Gieco y Raúl Porchetto, entre otros. A pesar de no realizar publicidad, el evento convocó de todos modos el nada menor número de 15 mil personas. Parte del concierto

momento personal: “ahora no me preocupo más por lo que dirá la gente ni por mi carrera como músico” (citado en Pujol, 2013: 78)⁸. Unos días después, el músico partió hacia Brasil. Con el objetivo de tomar cierta distancia del denso clima local, había alquilado una casa en las paradisíacas playas de Buzios.

El proyecto de Serú Girán nació precisamente en aquel enrarecido clima de ideas. En la distancia del exilio voluntario, Charly García convenció a su amigo David Lebón y, poco después, a otros dos músicos especialmente convocados -el baterista Oscar Moro y el bajista Pedro Aznar- de formar un nuevo grupo. Juntos inventaron el nombre Serú Girán y trabajaron arduamente en la composición y grabación de las canciones de su primer disco (de título homónimo). Con la producción de Billy Bond y los arreglos orquestales del estadounidense Daniel Goldberg, este fue editado por el sello Sazam (Music Hall) a fines de 1978.

Diversos elementos distinguían la propuesta musical del álbum *Serú Girán* en el panorama del rock local de aquel entonces. En principio, las nuevas canciones daban cuenta de un cambio de influencias: si bien el rock sinfónico, que había marcado fuertemente la música de Charly García desde el disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) de Sui Generis, dejaba aún sus huellas, la irrupción mundial del jazz-rock aparecía como una referencia constante y novedosa. Bandas como Weather Report, Mahavishnu Orchestra o Return To Forever (el grupo del pianista Chick Corea, uno de los ídolos musicales de Charly García), mantenían el virtuosismo y la complejidad de grupos como Emerson, Lake & Palmer, Yes o Genesis pero ya no ponían esos recursos en función de un ideal de “música clásica” sino en favor de una música de fusión. En ese sentido, la presencia de Pedro Aznar en el bajo, un intérprete virtuoso y marcado por estas nuevas propuestas internacionales, era central para crear el sonido distintivo de Serú Girán. Aznar tenía como principal referente al bajista Jaco Pastorius (del grupo Weather Report), quien era un verdadero innovador del instrumento, tanto a nivel material (al extraer los trastes del diapasón había inventado el bajo *fretless*; además había cambiado el tipo de cuerdas, utilizando unas de entorchado redondo) como a nivel sonoro (técnicas como el *tapping* y uso de efectos como el *chorus*, hacían que su sonido fuera sumamente particular). Las capacidades musicales de Aznar y su centralidad para el sonido de Serú Girán quedan expresadas, por ejemplo, en la introducción de ritmo brasileño de “Autos, jets, aviones, barcos” (canción en la que, además, se destaca otro rasgo característico de la banda: la voz de tono agudo y particular pronunciación de David Lebón).

fue editado como el cd “Música del alma”. Véase al respecto Pintos, Víctor, “El Festival del Amor, en las horas más tristes de la historia”, en:

<http://archive.today/fMdUF#selection-139.0-139.61> (consultado el 25/09/2014)

⁸El autor acota: “era una extravagante declaración de libertad en el momento menos propicio. O quizás un desafuero verbal para descomprimir una situación insoportable” (2013: 78).

Estos cambios no significaban, de cualquier modo, que la propuesta musical de la banda implicara una ruptura radical. Su primer álbum expresaba, más bien, un momento de transición y de búsqueda, en el que desarrollos previos convivían con otros más nuevos. Por ejemplo, en la comparación con *Películas* (1977), el último álbum de La Máquina de Hacer Pájaros, es posible destacar otras tres particularidades musicales del nuevo grupo. Por un lado, la menor duración de sus canciones, que por lo general no exceden los cuatro minutos. Por el otro, la tendencia a simplificar la estructura armónica y melódica de los temas. Y, finalmente, la preeminencia de partes cantadas, frente a la importancia de las secciones puramente instrumentales. No obstante, ninguno de estos rasgos caracteriza a dos temas centrales de la nueva placa, “Eiti Leda” (tema de apertura) y “Serú Girán” (tema homónimo), que se extienden por siete minutos, formulan un lenguaje musical sumamente elaborado y otorgan al desarrollo instrumental un lugar destacado. Ni completamente rupturista ni netamente conservador, *Serú Girán* era el reflejo de una evolución en marcha.

El rechazo del público parece difícil de justificar, en consecuencia, por un abrupto cambio musical. Por el contrario, al menos desde una mirada retrospectiva, el esfuerzo de Serú Girán por ajustarse mejor a un formato pop de canción -sin por ello abandonar las ambiciones estéticas- sugiere uno de los motivos para la recepción masiva que el grupo terminaría por conseguir. Es precisamente en ese sentido que la impugnación inicial podría ser entendida como un episodio fortuito, resultado de una serie de gestos desafortunados y un público irritable. Al fin y al cabo, en su encuesta anual publicada en diciembre de 1978, la revista *Pelo* eligió a Serú Girán como “grupo revelación”, otorgándole además los galardones por el “disco del año” y el “mejor tema” (“Seminare”) (*Pelo*, diciembre de 1978).

Sin embargo, en una entrevista publicada por la revista *Periscopio*, también a fines de aquel año, Charly García se mostraba particularmente preocupado por la respuesta negativa de su audiencia. Y lejos de justificarse, buscaba respuestas que involucraban directamente su trabajo como compositor:

- Yo me di cuenta que el público no entendió, a lo mejor, lo que tratamos de hacer. Tal vez porque estaban viviendo otras cosas que no tenían nada que ver con las mías, porque fijate que yo me había ido del país, fue la primera vez que estuve afuera un tiempo largo. En Brasil, solo, en una playa, mientras la gente seguía acá. Por eso me salió una música...
- ¿Qué no tenía nada que ver con nuestra realidad?
- Sí. Pero para mí existen dos mundos, la realidad interior y la exterior. SerúGirán en el primer LP reflejó mi realidad interior.

(*Periscopio*, diciembre de 1978)

Distanciándose de otras explicaciones, acaso más comprensivas, el músico señalaba como el factor esencial en la mala recepción de la nueva banda una cierta inadecuación de su música al contexto histórico.

Era, a primera vista, un argumento llamativo. El comentario de época no faltaba en las canciones de Sui Generis (Delgado, 2013) y aparecía incluso en su trabajo inmediatamente anterior, el mencionado *Películas* de La Máquina de Hacer Pájaros. En pleno auge del plan represivo dictatorial, aquel álbum incluía la canción “No te dejes desanimar (¡Vamos todavía!)”: el mensaje era evidente desde el título mismo. Del mismo modo, nada indicaba que ese aspecto hubiera sido dejado de lado en *Serú Girán*. La mencionada “Autos, jets, aviones, barcos”, por ejemplo, parece ofrecer un retrato bastante transparente de una de las principales consecuencias de la represión estatal, el exilio de miles de personas:

Autos, jets, aviones, barcos
se está yendo todo el mundo
ves cómo la Cruz del Sur
está cambiando de rumbo?
Por el Ecuador y el trópico
el Sol saluda a nueve vagabundos
porque en tierra nadie queda,
la verdad es que se está yendo todo el mundo.

De acuerdo a la interpretación de Pujol, la letra habla de “argentinos que seguirían sus vidas en otros países. Tal vez eran argentinos ya cansados de no poder hacer otra cosa que ver películas. O argentinos que se iban para salvar sus vidas” (2013: 102). Sin embargo, el ritmo brasileño del comienzo o el ritmo funky sobre el que David Lebón canta habilitan otros sentidos, más ambiguos, para la canción. El contraste entre el tono usualmente festivo de esas músicas y el doloroso tópico de la letra puede ser leído como una ironía. Pero también como una señal de ingenuidad o falta de compromiso.

Acaso en esa clave entendiera entonces Charly García su canción, encontrando motivos para la autocrítica. De cualquier modo, es más probable que cuando remarcaba la ajenidad como el gran problema de *Serú Girán*, el cantante se refiriera más bien a otras canciones. Por ejemplo, al tema que daba nombre al grupo, “*Serú Girán*”.

La quinta pista del primer álbum de la nueva banda comenzaba con una introducción orquestal de dos minutos que seguía una progresión armónica compleja. Luego, en la parte central de la canción, García y Lebón se alternaban para cantar una serie de versos con palabras inventadas:

Cosmigonón
gisofanía
serúgirán
seminare
paralía

Narcisolón
solidaría
serúgirán
serúgirán
paralía

Si existía una referencia a la coyuntura sociocultural y política en “Serú Girán” esta era, evidentemente, más difícil de descubrir que en otras canciones. Aunque esto no significa que no la hubiera. Desde una perspectiva crítica, se podría pensar incluso que el tema logra captar de una manera destacada los espacios más grises del proyecto desaparecedor: con su idioma inventado y su enmarañado recorrido musical, da cuenta de la incapacidad de los lenguajes musicales más convencionales para representar las marcas de la inconmensurable violencia clandestina. Desde el punto de vista de los actores, sin embargo, la canción podía también resultar incomprensible o completamente ajena al mundo (y así, en definitiva, descomprometida).

El problema, en este último sentido, pasaba sobre todo por la definición de los modos en que la realidad histórica podía y debía ser mediatizada musicalmente. Motivado por el rechazo del público, el reclamo que Charly García se hacía a sí mismo tenía que ver justamente con este aspecto e involucraba la composición musical.

Desde fines de la década del sesenta, la experimentación estética, la asunción de riesgos artísticos y la constante renovación del lenguaje musical habían funcionado como premisas para los rockeros argentinos. La “autenticidad”, entendida por los propios actores como un valor fundamental, se fundaba de una manera central en el compromiso irrenunciable que tanto los músicos como los oyentes asumían con el desarrollo de propuestas musicales complejas y singulares, que se alejaran de los formatos más tradicionales y comerciales (Vila, 1989)⁹. La

⁹ Para el rock en general véase Frith, 1996 o Chastagner, 2012.

dicotomía entre artistas “progresivos” y “complacientes”, que como ha puntualizado Pablo Alabarces buscaba procesar y resolver la inevitable relación entre rock y mercado, fue un factor estructurador en la construcción de una cultura rock en Argentina (1993: 46). La caída del gobierno democrático en 1976 y la clausura de otros espacios de participación juvenil pareció en principio fortalecer esta diferenciación estética y política: “el ser progresivo supuso una credencial de ética artística, a la vez que una apuesta a un futuro que tal vez ya no podría cambiarse con la revolución política. La música era entonces el horizonte de la utopía. O más modestamente, su escenario virtual” (Pujol, 2013: 24).

Para 1978, sin embargo, este paradigma musical -esta forma de concebir la música- comenzaba a ser puesto en cuestión. No es que la contraposición entre música progresiva y música comercial perdiera definitivamente su peso. Pero el rechazo del público y, de manera fundamental, la reflexión de Charly García eran dos indicadores fuertes de un cambio de ideas que estaba en proceso y que tenía en el centro la cuestión de la función social de la música. Fue especialmente en ese sentido que, como ha señalado Valeria Manzano, “el bienio crítico 1978-1979 fue transformador para los rockeros -músicos, poetas y fans- y para el status de la cultura en un marco cultural y político más amplio” (2014: 239). Por la popularidad alcanzada pero también por los cambios en su propuesta estética, Serú Girán sería uno de los grupos que mayor responsabilidad tendría en la construcción de este nuevo modelo para la música rock en Argentina.

En la nota de la revista *Periscopio*, Charly García, líder del grupo, anunciaba los lineamientos de la transformación en proceso: “Es prematuro hablar de una línea en Serú Girán. Estamos buscando, haciendo, creando, componiendo constantemente. De eso te podés dar cuenta porque no somos comerciales para nada. Pero lo que sabemos es que tenemos que cortarla un poco con lo que nosotros sentimos y empezar a relacionarnos con la gente” (*Periscopio*, diciembre 1978).

En poco más de un año, la indiferencia hacia el público enarbolada por Charly García durante el “Festival del amor” comenzaba a quedar eclipsada por una nueva concepción musical, que ponía a los oyentes en un lugar de privilegio.

No se banca más: el nuevo Serú Girán

Las razones que impulsaron estos cambios musicales son inescindibles de las nuevas condiciones de circulación de la música rock generadas a partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Ante la sistemática persecución de los movimientos estudiantiles y las agrupaciones políticas, en los que la juventud había tenido un protagonismo notable durante la primera mitad de la década,

los conciertos de rock se transformaron en uno de los pocos escenarios posibles de participación social ampliada. Según indica Vila, los primeros años del gobierno dictatorial “estuvieron marcados por un tremendo boom en los conciertos del *rock nacional*. Durante este período, era común que el Luna Park (el estadio cubierto más grande del país, situado en Buenos Aires y con capacidad para quince mil personas) fuera llenado una o incluso dos veces al mes; y lo mismo sucedía en innumerables teatros y salas de concierto” (1987: 133).

Lejos de limitarse a un espectáculo en el que el público pagaba por su entrada y los músicos presentaban sus canciones, estas reuniones devinieron cada vez más un ámbito original en el que una multiplicidad de significaciones y representaciones podían ser puestas en juego colectivamente. Con la clausura de los ámbitos de socialización privilegiados de principios de la década y la represión generalizada de sus impulsores y participantes, el show en vivo adquirió una importancia radicalmente distinta, ofreciéndose como un espacio en que “otra dimensión de la realidad, una dimensión rectificadora” (Pujol 2005: 55) podía ser expresada. En ese sentido, la “fiebre de recitales” desatada por aquellos años fue un factor determinante para el desarrollo de la nueva concepción del rock que poco a poco los músicos argentinos adoptarían¹⁰.

La preocupación que Charly García expresaba por el conflicto con el público en el primer recital de Serú Girán daba cuenta justamente de este proceso. Como se señaló anteriormente, los testimonios sobre lo ocurrido aquel 3 de noviembre de 1978 en el estadio Obras señalaban que uno de los momentos más conflictivos del show se dio cuando la banda interpretó la canción “Discoshock”. Se trataba de una imitación paródica de la música disco, por entonces de moda. El grupo la había grabado en Brasil, pero finalmente no la había incluido en su álbum debut¹¹:

(...) Charly anunció que “Vamos a hacer un tema disco for the people of Argentina” y arrancaron con “Discoshock” (...). Tal fue la incomunicación con el público que al final este pedía a los gritos que Serú hiciera el “Blues del levante”... a lo que Charly contestó “No vamos a hacer ninguno de los temas que piden” y la gente replicó gritando que “¡¡Charly nos cagó!!”. Charly cerró la discusión y el recital replicando terminantemente que “Ustedes se cagan solos”. (Fernández Bitar, 1997: “Tratando de crecer (1978)”)

¹⁰ Este desplazamiento del recital hacia el centro de gravitación también estaba en consonancia con los rumbos que por aquellos años comenzaba a tomar la música rock anglosajona. Para la segunda mitad de la década del setenta la tendencia de los artistas a privilegiar el trabajo en el estudio estaba comenzando a modificarse. Por un lado, los avances técnicos (junto al siempre creciente interés de la industria musical en el fenómeno rockero) permitían que aquello que unos años atrás era irreproducible sobre un escenario no lo fuera más. Por otro lado, la recuperación de una simplicidad en la composición comenzaba a ser una premisa de los nuevos grupos y estilos -por ejemplo, el punk y la new wave-.

¹¹ La canción sí fue editada en el disco del productor Billy Bond *Billy Bond & The Jets* (1978). Este último nombre no era sino un seudónimo de Serú Girán, por entonces aun en formación.

El pequeño “escándalo” no podía ser desligado de un contexto específico. Tan sólo dos meses antes del show, la revista *Expreso Imaginario* había publicado en su tapa foto de John Travolta (protagonista de la exitosa película *Fiebre de Sábado por la Noche* y emblema de la cultura disco) recibiendo un “tomatazo” del público (*Expreso Imaginario*, septiembre 1978). Como explica Pujol, aquella tapa daba cuenta de las “modulaciones significativas” en:

el sentido del *ser joven* y su posición relativa dentro de la sociedad argentina. Obstaculizadas -o directamente diezmadas- las otras formas del ser joven, reducidas a grado cero las intervenciones políticas, sólo quedaban dos posibilidades: la de la disco y la de la contracultura. Esta última concentraba ahora todas las inquietudes, todas las pasiones. A su vez, el *ethos* político anterior al 76 estaba sublimado en el aguante del rock. Por lo tanto, la disyuntiva era clara: había que elegir entre Travolta y Spinetta. (Pujol 2005: 91)



Tapa de la revista *Expreso Imaginario*, n°23, septiembre de 1978

En los términos de Pipo Lernoud, autor de la reseña del film, Tony Manero (el personaje representado por Travolta) era un *careta*: una persona responsable en el día a día, que sólo se desataba en la pista de baile, los sábados por la noche. Su comportamiento, como señala Valeria Manzano, tenía evidentes implicancias políticas: “representaba la sumisión al ‘sistema”, lo que a fines de los años setenta involucraba cierto grado de tolerancia o tácita complicidad con los militares y la represión que estos personificaban” (2014: 243)

Bajo estos parámetros, la ambigüedad de la parodia se volvía inaceptable para el público. Sus expectativas estaban puestas, en cambio, en una propuesta musical que expresara de manera explícita, sin ambages, una postura política acorde con los significados de un show que era ahora, más que nunca, un evento colectivo, un acto social y político en tiempos dictatoriales. Dicho de otra manera, el espacio para el libre desarrollo musical se acotaba, quedando ligado a las demandas y necesidades de la audiencia.

Desde este punto de vista, la ajenidad que Charly reconocía en las primeras canciones de Serú Girán daba cuenta de un cambio en los sentidos de lo que ser musicalmente auténtico implicaba. La idea de la elaboración musical como fundamento en sí mismo del compromiso político perdía peso frente a un nuevo paradigma en el que el fenómeno rockero, a través de sus canciones pero también -cada vez más- a través de sus recitales o de las formas de vida que se generaban a él, ofrecía un eje para la construcción de espacios de sociabilidad cultural y política. Esta situación, lejos de limitarse a un simple cambio en las condiciones de circulación, conllevaba mutaciones profundas en la propuesta musical de los nuevos grupos.

En ese sentido, si para Pablo Vila el hecho de que este no sea un período en el que haya ocurrido “un aumento remarcable en el número de discos vendidos del género” es un indicador de que “lo que estaba sucediendo era una necesidad social antes que un asunto estético” (1987: 133), el episodio del rechazo a “Discoshock” demostraba, muy por el contrario, hasta qué punto los posicionamientos políticos y estéticos se entremezclaban en este momento del rock argentino. “Vamos a tratar de llegar un poco más a la realidad” afirmaba por eso Charly García en la entrevista con *Periscopio*. Y ante la pregunta sobre las formas en que llevarían a cabo esa transformación, su respuesta dejaba en claro la relación entre el cambio musical y la atención a las exigencias del nuevo público: “haciendo cosas más pesadas, más agresivas, porque eso es lo que la gente quiere y siente, es lo que se respira en la ciudad”.

El desarrollo de esta propuesta no fue sin embargo lineal, ni implicó -tal como se señaló- un cambio abrupto. Si *Serú Girán* ya había insinuado diferencias con respecto al estilo y las búsquedas de años anteriores, el segundo disco del grupo, *Grasa de las capitales* (editado a mediados de 1979), representó un nuevo paso en ese mismo sentido.

El tono general de estas modificaciones se puede percibir adecuadamente comparando las primeras canciones de ambos álbumes. En los dos casos, se trata de composiciones complejas, meditadas, en las que los músicos ponen en juego sus habilidades como autores e intérpretes: resulta evidente que esos temas de apertura son significativos para la banda, ya que ofician de

presentación del concepto general de cada disco. La forma en que están concebidos, no obstante, es notoriamente diferente.

“Eiti Leda”, retoma una vieja canción de Charly García, que había incluso llegado a ensayar y presentar en vivo con Sui Generis (tal como registra la película de 1976 *Adiós Sui Generis*, dirigida por Bebe Kamin). La cercanía con el estilo de los grupos de rock progresivo (Jethro Tull, Gentle Giant) y sinfónico (Genesis, Yes, Emerson, Lake & Palmer) no es entonces casual. Como una marca evidente de estas referencias, la canción cuenta con una orquesta de cuerdas y vientos. Además, está segmentada en dos partes contrastantes, una característica usual de esos estilos. La primera de ellas, de tiempo moderado, pone en primer plano una aguda melodía de voz (a cargo de Charly García), que remite en cierto modo al formato acústico de Sui Generis. La segunda, en cambio, introduce directamente a los oyentes en el sonido al nuevo grupo. Sobresale en especial el bajo, que se despega de su función de acompañamiento y pasa a ocupar un papel central. En cualquier caso, lo que ambas secciones comparten es una importante complejidad armónica y melódica. Además, la canción asigna a los pasajes sin voz un lugar trascendente: hay un solo de bajo, otro de guitarra y una coda puramente instrumental que ocupa el último minuto. La letra, finalmente, sigue una temática que tiende a lo fantasioso (“no veas mi capa azul/ mi pelo hasta los hombros/ la luz fatal/ la espada vengadora/ ¿no ves qué blanco soy, no ves?”), con metáforas de sentido muy abierto y oscuras imágenes oníricas (“Quiero quemar de a poco/ las velas de los barcos anclados/ en mares helados, nena”).

Algo muy distinto ocurre con “La grasa de las capitales”. En primer lugar, la canción da total prioridad a los cuatro instrumentos de los integrantes (batería, bajo, guitarra y teclados -con sus múltiples posibilidades-). Además, aparece en plenitud uno de los recursos que llevarían a que el grupo fuera catalogado en su tiempo como “Los Beatles criollos”: la constante participación de tres de sus integrantes (Charly García, David Lebón, Pedro Aznar) en las voces. Así lo demuestra el arreglo coral de apertura, que contiene además fuertes reminiscencias a “Bohemian Rhapsody” (1975) del grupo británico *Queen*. También lo hacen los coros, que respaldan y resignifican a la voz principal en distintos lugares claves: en el estribillo, por ejemplo, imitan el estilo de los conjuntos vocales pop de los años cincuenta en el preciso momento en que la letra hace una denuncia explícita, generando un contraste que altera y multiplica los sentidos del mensaje principal.

No obstante, el elemento clave y distintivo de la canción es sin dudas la forma en que está estructurada. A diferencia de “Eiti Leda” con sus dos grandes secciones, “La grasa de las capitales” está construida sobre una larga sucesión de breves partes, que no suelen superar los

veinte segundos. Esta particular organización genera una dinámica sumamente ágil que busca repercutir en la escucha, ofreciendo de manera constante estímulos de modo de evitar que el oyente se disperse. Se trata de un recurso que, lejos de ser circunstancial, es fundamental para entender los cambios en la propuesta musical de Serú Girán. De hecho, un movimiento semejante puede ser detectado también a nivel de la letra que, antes que abordar “sistemáticamente” un problema, se destaca por su armado en base a frases que se suceden y que, si bien conforman un cierto relato común, tienen la capacidad de valer por sí mismas como mensajes que trascienden sus sentidos puntuales en la canción o incluso el sentido general de la misma.

Esto último sucede muy especialmente con la frase “No se banca más”, repetida en total en doce ocasiones. Como demuestra Claude Chastagner, “el rock es ante todo un arte del eslogan que, simplista y superficial a primera vista, condensa un máximo de sentido, de impacto emocional y simbólico en una forma exigua y excitante” (2012: 59). En ese sentido, si bien podía ser comprendido de una forma acotada, ese “No se banca más” de Serú Girán se ofrecía sobre todo como un lema que podía ser apropiado por la audiencia con una intención netamente política. De allí que “La grasa de las capitales” no sólo representara una crítica a la superficialidad y la falta de convicciones de la sociedad moderna, sino que pudiera ser escuchada como “la parte visible de un país que había sido silenciado” (Pujol 2005: 125). Así lo hacía la revista *Pelo*, que en su reseña del álbum afirmaba que “el tema que da el título al álbum es la canción más comprometida de todo el disco” (*Pelo*, 1979).

La segunda canción del álbum, “San Francisco y el lobo”, ofrece otro ejemplo central para comprender la orientación de los cambios en la propuesta musical del grupo. En “El mendigo en el andén”, la segunda pista de *Serú Girán*, la banda acompaña al cantante; aquí, en cambio, la instrumentación es aquí mucho más acotada y precisa: una única guitarra sobre la que la voz de David Lebón gana en presencia e impacto. Una decisión que podría ser comprendida en relación a la necesidad de crear climas diferentes y escenas intimistas, propia de los shows en vivo¹². De manera similar, la letra interpela de una forma más directa a la audiencia al transformar un relato bíblico en una alegoría que, como sugiere Mara Favoretto: “(...) presenta diferentes interpretaciones posibles. La más evidente (...) identifica al lobo con el enemigo del pueblo, y a San Francisco con su ‘domador’ o salvador, que en un contexto propicio como el de la dictadura en Argentina, representa la alianza de la Iglesia con el poder militar” (2013: 106).

¹² Esta relación entre las decisiones compositivas y las demandas de la presentación frente al público se acentuaría en los posteriores discos de la banda. Véase, por ejemplo, el tema “José Mercado”, que a pesar de tener un tono totalmente distinto al de “San Francisco y el lobo” apela a una serie de dobles sentidos que el público puede identificar rápidamente, facilitando su intervención.

La impronta de este tipo de estrategia alegórica, que la autora detecta a lo largo de toda la carrera de Charly García, se incrementa con el viraje musical de Serú Girán. *La grasa de las capitales* propone un nuevo uso de las letras, en el que su importancia relativa dentro de las canciones es mayor. Estas ganan, como señala Pujol, “un peso específico, una cierta autonomía”, con respecto a la música, lo que tiende a reducir los márgenes de ambigüedad y favorece las interpretaciones y los usos explícitamente políticos. Algo que parecía tener en claro Pedro Aznar cuando en una entrevista de 1980 afirmaba: “Una cosa básica que tiene que pasar acá es que las letras reflejen lo que estamos viviendo. Se puede hacer perfectamente, es fundamental para que la música tenga una identidad” (*Expreso Imaginario*, N° 45).

Ciertamente, tampoco habría que exagerar la profundidad de estas modificaciones. Como ya se ha remarcado, el segundo álbum de Serú Girán estaba lejos de representar un cambio abrupto y definitivo: era más bien la expresión de una metamorfosis en curso. *Grasa de las capitales* introducía novedades, pero tampoco desdeñaba un cierto ideal de virtuosismo técnico y compositivo propio de los grupos de rock de los primeros años setenta. No todas las canciones del nuevo trabajo eran tan accesibles como “La grasa de las capitales” o “San Francisco y el lobo”. “Paranoia y soledad”, por ejemplo, es un largo tema escrito por Pedro Aznar en el que las secciones instrumentales, de gran complejidad armónica, predominan completamente (de los casi siete minutos de la canción, sólo se canta en los dos minutos centrales).

Hacia fines de la década, no obstante, el rock argentino se estaba convirtiendo en un fenómeno de masas. Y si este hecho respondía a una realidad histórica diferente, dentro de la cual el público reclamaba de los rockeros un tipo de compromiso político y un protagonismo social diferente, también daba cuenta de las transformaciones internas de la música rock. En un juego dialéctico, ambivalente, la sociedad impulsaba los cambios musicales en el rock y éstos, a su vez, favorecían una recepción social cada vez más masiva. Si unos años atrás los rockeros trabajaban en sus canciones sin contemplar las opiniones ajenas, ahora debían tomar conciencia de que aquello que crearan sería apropiado y reutilizado por un público con sus propias ambiciones y expectativas. Una situación que acaso no detectaran de manera totalmente consciente pero frente a la cual, lejos de permanecer pasivos, reaccionaron sin tardanza, modificando su propuesta estética. Su autenticidad se ponía en juego en ese nuevo lugar.

Las declaraciones que David Lebón se atrevía a realizar en la revista *Expreso Imaginario* en 1980 mostraban la intuición y sensibilidad de los músicos ante las nuevas condiciones sociales:

Me acuerdo de un lugar donde tocamos. Era un club y estábamos tocando tan al mango, y estaban todos cantando ‘Seminare’, y había una chica en primera fila cantando con todo, con los ojos cerrados y le acerqué el

micrófono y salió una voz gigante de su garganta y la gente estaba copada. Ahora, imagínate si nos veía un tipo cabezón y decía: 'Pero este se mandó una de Julio Iglesias, como va a acercarse el micrófono a la gente e ir entre el público haciéndolo cantar'. Y para mí fue increíble, porque la gente se sintió genial y participó de lo que estaba sucediendo. (*Expreso Imaginario*, N° 45)

Tanto por la visibilidad pública que había tenido Charly García anteriormente, como por la calidad de los instrumentistas del grupo y, de manera fundamental, por su capacidad de renovar su propuesta estética, Serú Girán tuvo en los años posteriores un impacto mayor al de cualquier otro grupo de su tiempo. Ese impacto, lejos de ser una mera repercusión de los cambios socioculturales y políticos, estuvo relacionado de forma estrecha con las transformaciones musicales que el grupo encarnó desde sus mismos comienzos. Sin evaluar en profundidad esta dimensión, propiamente estética, resulta imposible comprender la definitiva masificación del rock argentino en los años del retorno a la democracia.

Conclusión

En su evaluación del rechazo inicial a Serú Girán, Charly García no sólo se ocupaba del futuro musical del nuevo grupo. También reflexionaba sobre su pasado reciente y el de la sociedad argentina en general. Allí, el conflicto con el público -que lo había impulsado en su decisión de afrontar nuevos rumbos estéticos- aparecía con claridad como un síntoma de la transformación de los marcos históricos:

Ya no puedo escribir lo que escribía entonces. Sería algo regresivo porque todas las expectativas y esperanzas que teníamos yo tocando y la gente escuchando se murieron, ya no existen y todos estamos muy desilusionados. (...) Sui Generis fue hecho en un momento en que todos teníamos muchas esperanzas y ahora eso se acabó. (*Periscopio*, diciembre 1978)

Teñida de nostalgia y pesimismo, la idea de que aquella etapa previa estaba terminada parecía justificar, en definitiva, las transformaciones musicales en las que la banda estaba ya trabajando. Desde este punto de vista, la ruptura con el pasado no se reducía a una cuestión de gustos o modos sino que tenía un profundo sentido político: el viraje estético de Serú Girán surgía como una opción un tanto resignada, el resultado noble frente a una derrota histórica inapelable.

Con un tono realista y más positivo, en 1980 Charly García volvía a insistir en la necesidad de afrontar este nuevo escenario de la mejor manera posible. Y resaltaba con claridad el papel que les cabía a los músicos de rock: "Es hora de que miremos dónde estamos y aceptemos que lo que era antes no va a volver a ser. Fijate cómo vienen los pibes, la información que tienen; entonces

es sano tirarles buena onda, no delirarlos con cualquier cosa, no decirles ‘la salvación es esto’” (*Expreso Imaginario*, 1980).

La comparación entre los dos primeros álbumes de Serú Girán revela hasta qué punto esta propuesta, formulada en tiempo presente, venía también a respaldar la nueva actitud y, fundamentalmente, la nueva forma de componer música por parte del grupo. Un proceso que, de modo significativo, parece haber quedado plasmado en la portada de aquellos dos trabajos. La foto de un vagón de tren, gastada y en blanco y negro, oficiaba como presentación de *Serú Girán*. Era una invitación al viaje, que remitía a una experiencia corriente entre los jóvenes de los primeros años sesenta (el “viaje al sur” de los hippies argentinos) pero también sugería la posibilidad de la fuga frente a un presente complejo e ininteligible. La ventana del vagón, que, contrariamente a lo esperable, no mostraba el interior sino que se proyectaba hacia un paisaje campestre, acentuaba esta idea de un horizonte lejano y alejado al que el oyente, a través de la música, podía aspirar.



Portada del álbum *SerúGirán* (1978)

En total contraste, la portada de *Grasa de las capitales* reducía toda añoranza o escapismo a cero y ponía en cambio en primerísimo plano la actualidad. La propuesta estaba cargada de ironía: los integrantes del grupo -vestidos delirantemente- aparecían en la tapa de un semanario de espectáculos. Los titulares, con bromas y parodias, acentuaban la banalidad y superficialidad de la publicación, que no por inventada dejaba de parecer verídica. De hecho, la pregunta “Charly García, ¿ídolo o qué?” que ocupaba el centro del cuadro no era sino una reproducción literal de lo escrito por la revista *Gente* un tiempo atrás.



Portada de *Grasa de las capitales* (1979)

Serú Girán se presentaba ahora como un grupo no sólo del presente, sino además capaz de afrontar -y confrontar- el presente. Si otro mundo no era posible, al menos se podía satirizar y criticar aquel en que se vivía y que se imponía como natural e incuestionable:

Los rockeros critican y criticamos todo un sistema, y en el fondo somos iguales a todos. Tenemos los mismos roces que tienen todos los argentinos;

por eso me parece que hay que tener un poco más de humildad, al componer y al escribir en una revista. Decir: “Bueno, yo no voy a criticar algo si yo también estoy en la grasa”. Eso es también un poco lo que quiere decir “La grasa”: que estamos ahí. (*Expreso Imaginario*, N° 45)

En ese sentido, las portadas de los álbumes enseñan hasta qué punto el giro musical del grupo era inescindible de una postura política que, si tenía un evidente componente contestatario o rebelde, también reflejaba aspiraciones más cautas y medidas. El explícito “no se banca más” expresaba las demandas e ideas de un público que encontraba en los recitales un espacio privilegiado de participación y construcción identitaria, pero daba cuenta asimismo de un cambio de paradigma estético cuyas implicancias políticas quizás no se ajustaran tan bien a la imagen de una cultura de la resistencia rockera y la idea de “un contrapunto entre dos formas irreconciliables de ver el mundo” (Pujol, 2013: 9), la de la dictadura militar y la del rock. Como remarca Chastagner, el eslogan rockero puede funcionar como “una fórmula concisa e impactante, que se puede repetir fácilmente, polémica (...), destinada a hacer que las masas actúen” (2012: 59), pero tiende al mismo tiempo a: “(...) simplificar los problemas, darles respuestas fáciles, evidentes, que reemplacen la tenaz realidad. Tiene que ‘pensar en nuestro lugar’, para tomar la feliz expresión de Olivier Reboul, y sugerir certezas allí donde prevalecen la duda y la confusión. Lo importante es expresar la ira y la insatisfacción y unificar una generación, una clase social o una comunidad étnica” (2012: 66).

Al poner el foco ya no sólo sobre la recepción sino también sobre la producción, se abre entonces un nuevo abanico de preguntas en torno a los sentidos de la masificación del rock hacia fines de la dictadura militar, que acaso el enfoque sociológico no llega a vislumbrar: ¿Cuáles fueron las modificaciones estéticas producidas en el rock argentino durante los años 1976 y 1983? ¿Qué tipo de posturas políticas se expresaron en estos cambios? ¿Hasta qué punto, o desde qué perspectiva, es adecuado interpretar el rock en Argentina bajo el concepto de resistencia? ¿Qué revela un estudio sobre la música rock antes y después de la dictadura militar sobre el impacto del proyecto represivo dictatorial sobre la sociedad argentina?

“Si tuviera que hacer una música que refleje la realidad actual formaría un grupo punk” aseguraba Charly García en aquella significativa entrevista otorgada a la revista *Periscopio*. Sin embargo, pocas líneas después, volvía a insistir en una idea propia del paradigma musical con el que los rockeros pensaban unos pocos años atrás: “el valor estético para mí es primordial” (*Periscopio*, diciembre 1978). En la historización de estas tensiones se juega gran parte de la comprensión sobre las relaciones entre el rock argentino, entendido como fenómeno musical y político, y su tiempo.

Fuentes

Expreso Imaginario, (diciembre 1978), “Tratamos de ver a SerúGirán”, Año 3 N° 29.

Expreso Imaginario (septiembre 1978), Año 3 N° 26.

Expreso Imaginario (abril 1980), “Desmenuzamos a SerúGirán”, Año 5 N° 45

Expreso Imaginario (diciembre 1983) “Reportaje a Charly García, Año 8 N° 89.

Pelo (diciembre 1978), “Encuesta anual”.

Periscopio (diciembre 1978), “SerúGirán (palo & palo)”.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo, 1993.*Entre gatos y violadores*. Buenos Aires, Colihue.

- Berti, Eduardo, 2012.*Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires, Galerna.

- Chastagner, Claude, 2012.*De la cultura rock*. Buenos Aires, Paidós.

- Delgado, Julián, 2013.*Entre la musique et l'histoire. Les chansons du groupe argentin Sui Generis dans l'Argentine des années 1970-1975*. Tesis de maestría, Master en Sciences Sociales de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

- Eco, Umberto, 1992.*Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

- Favoretto, Mara, 2003.*Charly en el país de las alegorías*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

- Fernández Bitar, Marcelo, 1997.*Historia del rock en Argentina*. Buenos Aires, Distal.

- Frith, Simon, 1996.*Performing Rites: On the value of popular music*. Cambridge, Harvard University Press.

- de Moraes, José Geraldo Vinci, 2000. “História e música: cancao popular e conhecimento histórico”, en *Revista brasileira de História*, vol. 20 n.39, Humanitas/FFLCH/USP.

- Manzano, Valeria, 2014. *The age of youth in Argentina. Culture, politics and sexuality from Perón to Videla*. North Carolina, The University of North Carolina Press.

Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural, no. 15, 2015.

- Pujol, Sergio, 2013. *Rock y dictadura*. Buenos Aires, Booket. (2005)

- Vila, Pablo, 1989. "Rock argentino: The Struggle for Meaning", en *Latin American Music Review*, Vol. 10, No. 1, Spring - Summer: 1-28.

- Vila, Pablo, 1987. "Rock argentino and dictatorship in Argentina", en *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Mayo: 129-148.