

El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas¹



PROGRAMA
INTERUNIVERSITARIO
de
HISTORIA POLÍTICA

Sergio Pujol

I.

Para la historia de la música popular argentina, la guerra de Malvinas tiene una significación que sobresale del marco más amplio de la dictadura militar. Quizá esto se pueda decir también de otros temas o registros del pasado argentino reciente. Pero en el caso de la música, la guerra determinó un punto de inflexión en su historia específica que tal vez no haya sido tan pronunciado o visible en campos como el de la producción teatral o el de la literatura. Sin ser un gran conocedor de estos campos que acabo de mencionar, imagino que hubo en ellos más continuidad que en el caso de la música popular. Por ejemplo, no me parece que la narrativa argentina posterior al 2 de abril de 1982 haya sido radicalmente diferente a la que se venía escribiendo, tan dificultosamente, hasta esa fecha, salvo por *Los pichiciegos* de Fogwill (1983) que todos supimos leer en aquel tiempo.

En cambio, la música argentina se modificó bruscamente; quizá no al interior de su propio lenguaje; ni siquiera en el temario al que apelarían las letras de canciones (hay muy pocas canciones malvinenses², y de hecho se recuerdan algunas muy anteriores a la guerra). Pero sí hubo un importante clivaje en la relación mediatizada de la música con su(s) audiencia(s). Por supuesto, grosso modo, esto puede decirse del conjunto de los géneros musicales, pero está claro que fue el rock nacional, como se lo venía llamando desde un

¹ Este texto fue presentado en “Jornadas de debate. 30 años de Malvinas”, en la Universidad de Quilmes, abril 2012.

² “Reina madre” de Raúl Porchetto y “Comunicado 166” de Los Violadores. En 2010, Fito Páez presentó “Tema de Malvinas”.

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

tiempo antes, el que más dramáticamente fue impactado por la política de la guerra. Tanto las medidas en materia de difusión musical que se tomaron por esos días como la experiencia misma del conflicto produjeron un cambio en la dimensiones del fenómeno rock en la Argentina.

El género venía creciendo cuantitativamente desde 1981, después de un par de años muy dificultosos -y tal vez lo hubiera seguido haciendo sin la guerra de Malvinas, aunque con otro ritmo, seguramente-, pero es difícil exagerar la importancia de aquellos meses en el posicionamiento del rock frente a la sociedad. También es cierto que el crecimiento exponencial del rock en los 80 fue consecuencia del retorno de la democracia, así como del encuadre de la producción local dentro de las líneas artísticas de lo que se empezó a llamar rock-pop. Esto último aligeró al rock, lo volvió más accesible, más directo, y másailable -o finalmenteailable, ya que no lo había sido hasta ese momento. En definitiva, la democracia y los nuevos estilos de la música joven convirtieron al rock en música realmente popular. Pero la guerra, traumáticamente, lo que marcó la gran bisagra.

Hasta Malvinas, teníamos el registro, más bien asordinado, de un posicionamiento del rock frente a la dictadura; de hecho, las canciones más claramente críticas del autoritarismo burocrático –para decirlo con palabras de Guillermo O’Donnell– habían surgido de la cultura rock. El folclore que venía del Nuevo Cancionero (Armando Tejada Gómez, César Isella, Carlos Mathus, etc.) estaba recluido en la clandestinidad, exiliado o directamente desaparecido. Lo mismo podía decirse de cierta canción testimonial de influencia folclórica, allí donde algunas metamorfosis resultaban bastante desagradables. (Recordemos a Piero, que regresa del exilio vestido de blanco immaculado y filosofía *new age*, cantando “Manso y tranquilo”, a mucha distancia de “Al pueblo lo que es del pueblo” y otras arengas que solía cantar a principio de los 70).

El rock, en cambio, podía permitirse un repertorio parcialmente marcado por la crítica política: “No te dejes desanimar”, “La cultura es la sonrisa”, “Metegol”, “Canción de Alicia en el país”, “Viernes 3 AM”, “La historia esta”, “Mirtha de regreso”, “Sólo le pido a Dios”, “El banquete”... En otro momento de la historia argentina, estos temas no hubieran sido considerados políticos. Pero a partir de 1976, el término adquirió una mayor sutileza

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

semántica; la suspicacia campeaba por todos lados: en la escucha del censor, pero también en la del público. Y en esa carrera de suspicacias, la escucha del público –al menos, del público rockero– parecía correr unos metros delante de la del censor.

De cualquier manera, estas canciones circulaban de manera restringida. Los medios las ignoraban, o las confinaban a espacios marginales. Hoy tendemos a creer que ese corpus fue percibido, celebrado y objetado masivamente. Se trata de una percepción distorsionada: la escala del rock nacional antes de Malvinas no era la que tendría más tarde, y esa fue, posiblemente, una de las principales razones de su supervivencia en los años 1976-1982. Por lo tanto, la guerra, que ocultó y desfiguró tantas cosas, terminó permitiendo que el rock nacional se exteriorizara hasta límites antes impensados. Podemos entonces decir, con un poco de ironía, que 1982 fue su *annus mirabilis*, marcado a fuego por guerra y las políticas internas que esta generó, en medio de un clima contradictorio y por momentos absurdo.

II.

Cada vez que se vuelve al tema del rock nacional y la guerra de Malvinas, reflota la crítica moral al rock: ¿por qué los músicos de rock no se atrevieron a sostener con más decisión su proverbial mensaje de paz? ¿Por qué no buscaron canales menos institucionales que aquellos que se les abrieron entre abril y junio del 82? Es cierto, como Daniel Grinbank intentó explicar a diez años del 2 de abril, que en el Festival de Solidaridad Latinoamericana no fue pronunciada la palabra *soberanía*, y si, muchas veces, la palabra *paz* (Grinbank, 1992). La última presentación de esa noche fue la de Raúl Porchetto y varios invitados entonando su canción “Algo de paz”. De cualquier manera, uno podría señalar la contradicción de una propuesta que convocaba a la paz juntando fondos y vituallas para los soldados que estaban velando las armas, a la espera de los ingleses. El único mensaje coherente hubiera sido el de exigir el regreso inmediato de los soldados.

En el mejor de los casos, si se quiere exculpar al rock en virtud de su historial previo al 82, puede decirse que la invocación a la paz del rock se pareció más a la magia inercial del rezo que al apuntalamiento de los planes militares. Se trató, sin dudas, de una invocación

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

contradictoria. Esa contradicción fue rápidamente detectada por Virus, que declinó la invitación a participar del macro recital. Ni belicismo, ni rezo por la paz, sostuvieron los hermanos Moura. He aquí otra de las varias ironías que nos deja esta historia: el grupo tachado de comercial por el núcleo duro de la ideología *rockera* fue el único que tuvo los reflejos de coherencia que lo situarían en un lugar de excepcionalidad en la historia cultural de la guerra de Malvinas.

Ahora bien, esta clase de juzgamiento retrospectivo supone la existencia de un sujeto único llamado *rock nacional*, cuando en verdad fueron algunos de sus integrantes, sin duda de gran relevancia, los que aceptaron participar del clima pro-Malvinas y de esa acción concreta que fue el festival en los jardines de Obras. Pero ¿podemos hablar del rock nacional como si se tratara de un partido o movimiento orgánico, cuyos posicionamientos son producto de decisiones consensuadas, disciplinadamente aceptadas por el conjunto de sus miembros? No quiero decir con esto que el festival carezca de valor testimonial o historiográfico para entender qué pensaban algunos de los músicos más representativos del rock nacional sobre Malvinas, y en todo caso las dificultades que tuvieron para despegarse del fuerte nacionalismo generado por el conflicto.³ Pero creo que lo realmente interesante para el rock del 82 no fue tanto lo que sucedió en Obras o cualquier otro escenario real como lo que pasó en el espacio virtual de la comunicación radiofónica. Esto último tuvo consecuencias duraderas.

Para decirlo con palabras de Jacques Attali en su ya clásico libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (1995), con Malvinas pasó a tener más importancia la *repetición* que la *representación*. Según Attali, el gran salto en la historia de la música se dio con el pasaje de la era en la que el músico dominaba aquello que le ofrecía al auditorio –así sucedía en el tiempo y el espacio *reales* de los conciertos anteriores al siglo XX– a una

³ Grinbank recuerda que “todos los artistas querían estar y algunos se sintieron desplazados. Obviamente era difícil seleccionar. El único grupo que fue invitado y se negó a actuar fue Virus, en una actitud muy lúcida” (1992).

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

era en la que se impone la mercantilización mediática de la música: el tiempo de la *repetición*, del disco que la radio transmite una y otra vez.⁴

Obviamente, el rock pos-Malvinas no dejaría de apostar fuertemente por la *representación*: sabemos de la importancia que el recital ha tenido y sigue teniendo en el circuito de la cultura rock. De hecho, en plena crisis del disco, los recitales son hoy la principal fuente de ingreso de los músicos y siguen ocupando un lugar privilegiado en el proceso de circulación de la música. Pero la gran paradoja del rock nacional antes de Malvinas era la de haber logrado desarrollarse en la zona menos productiva de las industrias culturales, casi a espaldas de los medios masivos. Desde luego, el disco siempre fue, para el rock, un artefacto cultural importantísimo –la *obra*–, pero nada ni nadie podían garantizar que esa obra tuviera una difusión bien aceiteada, bien eficaz en términos de mercado. El rock nacional previo a Malvinas estaba un tanto al margen de la *repetición*.

Efectivamente, antes de abril del 82, el rock tenía un espacio reducido en las programaciones radiales. Dentro del *prime time*, el único conductor que lo programaba con entusiasmo era Juan Alberto Badía. Luego había audiciones que incluían alguna sección de rock nacional, pero generalmente dentro de columnas periodísticas especializadas, como las que hacían Alfredo Rosso o Miguel Grinberg. Mientras el rock *originario* –el de Estados Unidos e Inglaterra– disponía de espacios más amplios, la producción nacional debía conformarse con cuotas de programación muy limitadas.

Como sabemos, eso cambió de un día para otro, literalmente hablando. A pocos días del desembarco en Malvinas, las radios de todo el país dieron *de baja* a la música cantada en inglés. Esto convirtió al pop norteamericano e inglés, que hasta entonces era el sonido hegemónico de la música radial, en música prohibida. De pronto, nos enteramos de que Francia e Italia producían algo de pop en sus respectivas lenguas. Y que Barón Rojo, un grupo español, hacía un rock pesado que no estaba nada mal. Y que Brasil no se agotaba en

⁴ En realidad, Attali se refiere a dos momentos históricos en la economía política de la música, separados entre sí por la irrupción y consolidación de la industria fonográfica y la radiofonía. A partir de la grabación, la representación de la música se modifica irreversiblemente, y pierde para siempre su centralidad. Tomo esta idea libremente para explicar cómo Malvinas significó para el rock nacional el súbito paso de una etapa a la otra (1995).

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

la bossa nova de los 60 y esos pocos registros de tropicalismo que hasta ese momento habían logrado esquivar la censura.

Lógicamente, el tango y el folclore ganaron espacios; más el segundo que el primero. Mercedes Sosa, cuya rehabilitación pública se había concretado en febrero de ese año, mediante una serie de conciertos en el teatro Opera de Buenos Aires, volvió a la radio, donde había estado proscripta desde mediados de los 70. Atahualpa Yupanqui, que no llegó a estar expresamente prohibido durante la dictadura pero era uno de los músicos *desaconsejados* por el aparato de censura, cantó por televisión “La hermanita perdida”, su canción malvinense: “Tierra cautiva/ de un rubio tiempo pirata...” Algo similar, en materia de difusión, sucedió con Horacio Guarany, Los jaivas, Daniel Viglietti, Alfredo Zitarroza, etc. Como puede verse, la dimensión latinoamericana del conflicto también se trasladó a las programaciones musicales.

Pero nada fue comparable al aluvión de rock nacional que tomó por asalto las radios de AM y FM. La revista *Somos* tituló: “El rock al frente”. Y *Pelo*, del palo, no se quedó corta: “La hora del rock nacional”. En su tira de *Clarín*, Clemente, el personaje de Caloi, se quejó de que había menos tango y folclore que antes.⁵ Las órdenes propaladas por los interventores de las radios eran muy claras: nada de música cantada en inglés. Del resto, lo que se quisiera, lo que pidiera la gente, lo que prefirieran los conductores y -pieza clave en todo esto- los programadores musicales. Ya nadie hablaba, ni la prensa ni los censores, de listas negras. La nómina de canciones prohibidas que había confeccionado el Comfer –aquella que empezaba con “Ayer nomás”, según estricto orden alfabético– pasó inmediatamente al archivo. La radio difundía, sin restricción alguna, música de Pescado Rabioso –el único grupo de rock que había estado prohibido *completamente*-, León Gieco, Serú Girán, Litto Nebbia y Juan Carlos Baglietto. Entre los temas más difundidos, figuraban “Va por vos” de Zas, “Era en abril” de Baglietto y “Sólo le pido a Dios” de Gieco. Sobre los bordes estilísticos del rock, Ruben Rada cantaba y golpeaba sus tumbadoras con “Ayer te ví” y Sandra Mihanovich interpretaba baladas en las que aun no asomaba su defensa de la diversidad sexual.

⁵ Sergio Pujol, **Rock y dictadura. Crónica de una generación 1976-1983**, Emecé/Planeta, 2005, pag. 219.

III.

¿Qué podemos sacar en limpio de todo esto? Como tema histórico, nos revela algo más que la estupidez castrense. Por lo pronto, la importancia, de ascendencia platónica, que las dictaduras han sabido otorgarle a la música y a los músicos aparece como elemento constante a lo largo del Proceso, si bien se enfatiza y se hace público a partir de la guerra. Censura o aval, marginalización o difusión: jamás indiferencia. La lógica es la misma; lo que hace Malvinas es volverla visible, comunicable, ponerla en la senda de cierta legitimidad social. Cuando la dictadura silenciaba o censuraba, lo hacía en las sombras (Pujol, 2005). Al decidir darle al rock un lugar encumbrado en la radio, aplica su lógica manipuladora de modo abierto y verbalizado: *esto sí, esto no*. Sí al rock en castellano, no al rock en inglés.

Empecé estos apuntes afirmando que la guerra Malvinas significó una modulación en la relación del rock con la sociedad argentina. Del mismo modo que resulta complicado imaginar qué hubiera pasado con la dictadura sin Malvinas, no es fácil especular con una historia contrafáctica del rock y la sociedad argentina. Ya señalé que la democracia y la nueva estética del género facilitaron una mayor popularización del rock, que a partir de los 80 se convirtió en un fenómeno de masas y de mercado. Volviendo a las categorías de J. Attali ya mencionadas, ¿hubiera tardado el rock nacional más tiempo en salir de la pura *representación* para ingresar a la *repetición* de no haber mediado Malvinas? Yo creo que sí; creo que la guerra de Malvinas terminó siendo un precipitante de muchas cosas, y entre ellas la masificación del rock nacional, ese oxímoron escandaloso. ¿Merece esto nuestra indignación o nuestra indiferencia? No lo sé, realmente no lo sé. En este, como en tantos otros puntos, Malvinas sigue siendo más pregunta que respuesta.

Hace unos años, en una entrega de la tira televisiva *Graduados*, el personaje que encarnaba la actriz Julieta Ortega apareció luciendo una remera de los Sex Pistols en la que se visualizaba la bandera británica. Esto produjo alguna controversia. En lugar de profundizar en el tema –hubiera podido advertirse que pocas cosas fueron más revulsivas, iconoclastas

Sergio Pujol (coord.) *Composición libre: la creación musical en la Argentina en democracia* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015).

y antinacionalistas en la cultura de los 70 como los Sex Pistols-, la actriz optó por defenderse aduciendo que ese capítulo de *Graduados* había sido grabado un par de meses antes del 2 de abril. No nos vamos a ensañar con la pobre Julieta. Pero su respuesta nos habla de nuestra incapacidad como sociedad para ir a fondo con Malvinas. Esa incapacidad que, de vez en cuando, al fragor de las efemérides, le seguimos endilgando al rock argentino de 1982.

Bibliografía

Fogwill, R. (1983). *Los Pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: De la Flor.

Grinbank, D. (1992, 2 de abril). “La verdadera historia”. En *Página 12*. Buenos Aires.

Jacques Attali (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Editorial Siglo XXI.

Pujol, S. (2005, 15 de septiembre). “Canciones prohibidas en el país de la libertad”. En *Puentes*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria.
Rock y dictadura. Crónica de una generación 1976-1983, Emecé/Planeta, Buenos Aires, 2005.