

Disidencia y espacios anhelados. La irrupción de un saber de retirada en el rock argentino de inicios de los 70.

Dissidence and desired spaces. The irruption of a retreat knowledge in the Argentinian rock at the beginning of the 70's.

Resumen: Presentamos parte de los resultados de una investigación amplia sobre los procesos de regularización discursiva en las primeras épocas (1965-1975) del campo de producción musical que, en Argentina, se denominó *rock nacional*. Nos apoyamos en un marco teórico del análisis materialista de discurso, que ve la regularización como la estabilización de preconstruidos y de modos de construcción de los objetos que caracteriza la memoria discursiva en un dominio. En este artículo, delimitamos un recorte dentro de esa investigación: un período de desestabilización en la primera época del rock nacional en el que la regularización dominante coexiste con una desregulación parcial. Nuestro objetivo es caracterizar la materialidad discursiva de esa desregulación. Para ello, expondremos primero una síntesis de lo que proponemos como rasgos de la regularización dominante en los primeros años del rock argentino, construcción explicativa a la que llegamos, en nuestra investigación más abarcadora, observando la totalidad de las grabaciones de ese campo hasta la disolución de las primeras grandes bandas entre 1970 y 1971. Tras esa síntesis, presentaremos, como casos, una serie de composiciones grabadas entre 1971 y 1973, en las que observaremos cambios en relación con lo que caracterizamos como dominante. Esos cambios tienen que ver con la construcción de determinados objetos de discurso, con las configuraciones para la representación de las entidades personales, y con rasgos de las escenografías enunciativas, principalmente de las topografías recurrentes. Aunque tengan como base principal la materialidad verbal, nuestros análisis integran aspectos de la sonoridad y de la interpretación en el canto. Concluimos que los cambios detectados se relacionan con la emergencia de una posición de sujeto caracterizada por lo que denominamos un *saber de retirada*. Postulamos que ese saber resulta de una percepción que, ante el enfrentamiento político crecientemente violento en la época, focalizaba principalmente la amenaza y la pérdida, mientras que otras perspectivas y voces en el campo cultural destacaban el avance de luchas.

Palabras clave: rock argentino; regularización discursiva; topografía en el discurso;

Abstract: We present here part of the results from a wider study about discursive regularization processes in the beginnings (1965-1975) of the musical production field which, in Argentina, was called *rock nacional*. We are supported by a materialistic discourse analysis theoretical framework, which sees regularization as the stabilization of pre-constructed entities and of the object building modes which characterize the discursive memory in a specific domain. In this article, we have selected a specific section from this wider study: a destabilization period in the early stage of national rock in which

the dominant regularization co-existed with a partial deregulation. Our aim is to characterize the discursive materiality in such deregulation. For that, we will first address to a synthesis of what we propose as traces of the dominant regularization in the first years of the Argentinian rock, an explanatory construction we have reached in our wider study, by observing all the recordings in this field until the ending of the first bands between 1970 and 1971. After this synthesis, we will present, as case studies, a series of compositions recorded between 1971 and 1973, in which we may observe changes in terms of the construction of certain discourse objects, of the dominant configurations for the representation of personal entities, and of enunciative scenography traces, mainly the recurring topographies. Although our analyses are based on verbal materiality, we have studied sonority and interpretation aspects in the singing as well. We have concluded that the detected changes are related to the appearance of a subject position, characterized by what we have called *retreat knowledge*. We have assumed that this knowledge comes from a perception that, facing the growing violent political confrontation of that time, used to focus mainly on threats and losses, while other perspectives and voices in the cultural field would focus more on advances.

Keywords: Argentinian rock; discursive regularization; topography in discourse

Introducción

Hemos desarrollado, en los últimos años, un estudio abarcador sobre la discursividad en las primeras épocas de lo que se denominó posteriormente *rock nacional* o *rock argentino*. Nuestro propósito fue interpretar el proceso contradictorio de regularización discursiva de esa corriente de la música popular, fundamentándonos en una descripción consistente a partir de la materialidad de sus composiciones. La investigación (Fanjul, 2017) incluyó desde las primeras grabaciones en 1965 hasta 1975, por considerar que la dictadura militar iniciada en 1976 modificó de modo abrupto aspectos de las condiciones de producción en ese ámbito. En la tercera sección de este artículo explicamos cómo delimitamos las dos partes del corpus.

Nuestro objetivo en este artículo es describir, en su materialidad discursiva, un proceso que ubicamos en los últimos años de la etapa estudiada, y que caracterizamos como una desregulación parcial de aquello que encontramos como dominante en la constitución de ese espacio discursivo cuando surge y se delimita.

En la primera sección presentaremos presupuestos teóricos y algunas categorías de análisis que empelaremos. Luego, sintetizaremos el proceso de delimitación del rock argentino en el espacio de la música popular, y las condiciones sociohistóricas en que tiene lugar su surgimiento, con especial atención a la confrontación ideológica en la vida

política y cultural de Argentina en la década de 1960. Pasaremos después a describir resumidamente la regularización discursiva que postulamos como dominante en el primer rock nacional, como paso necesario para entrar en lo que constituye nuestro centro de interés en este texto: una serie de acontecimientos discursivos que parecen marcar una desregulación. Después de caracterizar los rasgos generales de ese proceso en el discurso, recorreremos, a lo largo de dos secciones denominadas respectivamente “Interiores” y “Exteriores”, algunas composiciones musicales que abordaremos como casos. Cerramos el artículo con una evaluación de los fenómenos observados en relación con cambios en el escenario de enfrentamiento político, y con breves conclusiones.

Presupuestos teóricos y analíticos

Nos ubicamos en una perspectiva materialista de análisis del discurso, en la línea iniciada en Francia por Michel Pêcheux y otros pensadores. Dentro del acervo de esa corriente, nos limitaremos aquí a introducir las conceptualizaciones y categorías que pondremos en funcionamiento en este artículo.

El orden de relaciones entre enunciados que esa corriente denominó como *interdiscurso* está determinado por las relaciones de fuerza en una formación social. En una de sus últimas formulaciones, Pêcheux ([1982] 2011, p. 145-146) conceptualiza el interdiscurso como memoria de lo ya dicho que interviene en la producción e interpretación de toda secuencia discursiva. Esa memoria, caracterizada por *preconstruidos* (implícitos) y efectos de paráfrasis, está en constante proceso de *regularización* en el dominio discursivo del que se trate (Pêcheux, [1983] 2007). Todo acontecimiento discursivo puede ser absorbido por el juego de fuerzas que tiende a preservar la regularización, pero puede también perturbarla como fuerza *desreguladora*, introduciendo preconstruidos que entran en contradicción con lo ya estabilizado en el espacio de memoria de determinada práctica en una coyuntura histórica.

En todo su desarrollo, la corriente materialista se ha caracterizado por una concepción del *sujeto del discurso* como una instancia que no es el hablante empírico ni las voces representadas en la interlocución, sino el *saber* que estabiliza *los objetos de discurso como evidencias* en la regularización de un dominio. Courtine (1981, p. 42-43), que, como Pêcheux, emplea la categoría de *formación discursiva*, adoptada críticamente de la obra

de Foucault (1969)¹, para caracterizar la regularización, define la *posición de sujeto* como la identificación, mediada por la ideología, del enunciador con el sujeto de saber de esa formación.

En cuanto a procedimientos para el análisis, observamos, en primer lugar, el dispositivo enunciativo, incluyendo tanto los participantes reconocibles mediante marcas específicas, como las voces reportadas, y las entidades personales representadas como personajes, así como las perspectivas atribuidas a cada una de esas figuras. Consideramos que las regularidades en ese plano dentro de un dominio discursivo, puestas en relación con la construcción de objetos, son huellas para indagar cómo el interdiscurso atraviesa ese dominio.

Nos hemos valido también de una conceptualización descriptiva oriunda de una línea diferente dentro de la corriente materialista, pero que nos parece articulable en nuestro dispositivo analítico. Maingueneau (2008 y 2001) postula la *escenografía enunciativa* como la puesta en escena que, figurativamente, se presenta como origen de la enunciación. La escenografía articula tres dimensiones, la interlocución representada (en la terminología de ese autor, los *enunciadores* y *coenunciadores*), y el espacio y el tiempo representados, respectivamente la *topografía* y la *cronografía*. Esas tres dimensiones son “polos indisociables” (Maingueneau, 2008, p. 117-118), que actúan en sintonía. Por eso, no todo lugar mencionado ni toda marcación temporal en las pinceladas de narrativa que puede ser una canción constituyen topografía o cronografía. Es necesaria una vinculación con la proveniencia imaginaria de la voz, por la cual algunos espacios mencionados parecen abarcar toda la escena y algunos tiempos parecen estructurarla. También de Maingueneau (2001, p. 149) consideraremos la noción de “incorporación” como constitución del cuerpo imaginario que participa de la fruición de una obra. Por eso emplearemos el término *cuerpo de escucha* como interlocución posible para la interpretación vocal en el canto, cuerpo constantemente reactualizado y anticipado imaginariamente por las modulaciones de la voz, en una relación que es parte de la producción de sentido.

Referencias

¹ En la propuesta de Courtine, como en las de Pêcheux, la sujeción ideológica es un factor fundamental para la identificación del enunciador con el sujeto de saber, y la formación discursiva está siempre relacionada con formaciones ideológicas. En la obra que referimos, Courtine evalúa que Foucault se omite en cuanto a relaciones entre sujeto, lengua e ideología.

Esa última observación sobre interpretación vocal y escucha nos abre paso para aclarar que, tanto en nuestra investigación más general como en este artículo, consideramos la canción como una materialidad que combina lo verbal con lo musical, por eso no abordamos *letras* como transcripciones extraíbles de la dimensión sonora de la que participan. En la interpretación vocal propia del canto, Simon Frith (2014, p. 84) denomina retórica a “la manera musical” de emplear la palabra, relacionable con la tensión entre modalidades orales y escritas, y con la performance dramática. Intentamos incorporar al análisis esa dimensión, como también la de otros componentes de la materialidad sonora que un analista del discurso puede considerar con sus herramientas de análisis. En este artículo, por ejemplo, nos referiremos a paralelismos que articulan la melodía con algún tipo de indicador en la materialidad verbal, prolongaciones silábicas en el canto, cambios en la velocidad y el volumen de voz, y elementos sonoros extramusicales.

El *rock nacional* y el embate cultural e ideológico en que se constituye

El espacio de prácticas que en Argentina acabaría recibiendo el nombre de *rock nacional* surge como delimitación disidente, en la segunda mitad de la década del 60, en relación con la música llamada *beat* o *para jóvenes* promovida por la industria cultural. Existe consenso al respecto entre investigadores como Díaz (2005), Alabarces (1993) o Colomba (2010), que coinciden en la importancia de ese proceso de decantación que, dicho sea de paso, implicó también una marginación inicial en relación a la propia industria, ya que esos músicos demoraron para poder grabar discos, más aún para que sus pocas grabaciones fuesen difundidas por radio.

Son varios los aspectos que diferenciarán el grupo inicialmente pequeño de compositores e intérpretes de los modelos musicales hegemónicos en la producción discográfica, radiofónica y televisiva de la época destinada a una audiencia juvenil, como el Club del Clan y sus continuadores. Los rasgos más evidentes, a veces declarados por los propios músicos, eran la búsqueda de una mayor complejidad en la composición y en las letras, un propósito de crear algo para escuchar y no para otras prácticas como el baile o la conmemoración, y el componer y cantar en castellano -cosa que algunos de los promovidos por la industria ya hacían-.

Las bandas que llegaron a consolidarse y grabar en la primera época, como Los Gatos, Manal, Almendra, La Barra de Chocolate, Vox Dei, Pappo's Blues, y solistas como

Moris, Miguel Abuelo o Tanguito realmente muestran en su producción, aunque con logros desiguales, esa búsqueda de mayor complejidad. Alrededor de esos compositores e intérpretes se va delimitando un espacio crecientemente nítido y diferenciado, caracterizado por lugares de encuentro y de ejecución musical, y por un público inicial que irá ampliándose. Quien ha propuesto la categorización más precisa para definir ese espacio es Díaz (2005, p. 39-70), que, basándose en la conceptualización de Bourdieu ([1976] 2003), lo caracteriza como un campo o subcampo de la producción de bienes culturales. Efectivamente, el llamado *rock nacional* va adquiriendo los rasgos que caracterizan la formación de un campo así concebido: criterios iniciales de delimitación y pertenencia, disputa por la legitimidad de enunciar desde el campo, revistas y crítica especializada, capital simbólico creciente de los músicos pioneros, construcción paulatina de un relato de origen, y, sobre todo, denominaciones que comienzan a diferenciarlos de otras expresiones musicales: primero *música progresiva*, y la que finalmente subsistió: *rock nacional*, alternando con *rock argentino*.

La Argentina de los 60, en la que surge esa corriente musical juvenil, muestra indicadores socioeconómicos más elevados que los del resto de América Latina (Aroskind, 2003, p. 65-66). No obstante, ese relativo bienestar se mantenía como resultado de constantes conflictos por reivindicaciones laborales, muchas veces objeto de represión, en un período marcado por inestabilidad política y creciente disconformidad popular (Gordillo, 2003). Ese descontento va a combinarse con un proceso de crecimiento e innovación en la actividad cultural y en la participación política. En el país se desarrollan, en ese tiempo, modalidades específicas de un proceso mundial de renovación en las Humanidades y en todos los campos de las artes, inclusive en los considerados menores, que adquieren más complejidad y valorización. Crece también la influencia de la izquierda política entre artistas e intelectuales, potencializada por el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

En el campo intelectual, tanto en el ámbito académico como en la crítica artística y literaria, se consolidaba lo que Terán (1991, p. 20) caracteriza como una visión “corporalista y fuertemente historicizada”. Esa corriente de pensamiento reconocerá varios matices internos, ya que partiendo de un existencialismo escéptico, irá recibiendo una creciente influencia del pensamiento sartriano, adoptando, junto con la noción de “compromiso”, un presupuesto de necesidad y posibilidad de transformación. Terán empleará el término “humanocéntrico” como denominador común de esos matices, por

relacionarlos con una concepción del sujeto “como portador y árbitro de todos sus significados y prácticas” (ídem, p. 111). De entre los intelectuales que sostienen la posibilidad de transformación, muchos abrazarán el marxismo como “una especie de género del humanismo”, transitando “desde el existencialismo hacia el materialismo histórico” ídem p. 21). Rozitchner (1968), uno de los filósofos que más decididamente hizo ese tránsito, proponía que la impronta humanista y su demanda sobre el individuo debían tener un lugar programático y central en la superación revolucionaria del orden capitalista.

La demanda de actuación política irá formando una tendencia específica dentro del pensamiento “humanocéntrico”, la del intelectual “más confiado en la posibilidad revolucionaria y más demandante de un lugar orgánico en sus relaciones con las clases subalternas” (Terán, 1991, p. 21). Ese proceso fue concomitante con un imperativo de definición política que se extendió prácticamente por toda la esfera pública, entre artistas, periodistas, profesionales y todo tipo de dirigentes sociales, sobre todo a partir del punto de inflexión que fue el año de 1969, cuando una serie de insurrecciones urbanas, principalmente las conocidas como “Cordobazo” y “Rosariozo”, cambiaron la situación política argentina abriendo un período de radicalización.

¿Por qué esta conceptualización es pertinente para abordar la regularización discursiva en un espacio que, como el primer rock nacional, se desarrolló fuera del campo intelectual y en escasa vinculación con los debates políticos y culturales de la época? Por un lado, porque el impulso transformador llegó mucho más allá del campo intelectual y alcanzó un impacto más o menos difuso y distorsionado sobre todo tipo de prácticas culturales, abarcando “zonas de las clases medias y hasta sectores populares” (Terán, 2008, p. 275). Por otra parte, hay cierta exageración en el relato que el propio campo del rock nacional construyó sobre sí como surgido sin vinculaciones en la cultura argentina. El trabajo de Grinberg (2008), que fue muy cercano a los pioneros, muestra que varios de ellos tenían contacto con las vanguardias artísticas, información que también aparece en memorias del artista y sociólogo Roberto Jacoby (2011, p. 96). Las lecturas que algunos de los rockeros declaraban incluían escritores como Cortázar o Marechal, poetas beatniks como Ginsberg y Kerouak, y varios decían haber leído a “los existencialistas franceses” (Carnicer, 2015, p. 4). Creemos, por lo tanto, viable, para la construcción de hipótesis sobre la discursividad en el primer rock argentino, indagar posibles resonancias de debates en los campos intelectual y cultural como los que aquí hemos sintetizado,

ciertamente mediados por diversas vulgatas y por filiaciones discursivas menos conscientes de sí.

La regularización dominante

En la investigación amplia que referimos en la Introducción, establecimos dos niveles de corpus. El que dio base a las hipótesis sobre el proceso de regularización comprendió la totalidad de las composiciones grabadas por las bandas y solistas entre 1965 y 1970 inclusive, cuando sucede la separación de los tres primeros grandes grupos (Los Gatos, Manal y Almendra). A pesar de abarcar seis años, no es un corpus vasto, ya que está compuesto por 12 discos simples y 14 LP, en los que algunas composiciones se repiten. El período posterior, de 1971 a 1975, fue abordado en función de algunos objetos específicos y sin considerar la totalidad de la producción.

No llegamos adánicamente al corpus, sino después de varios años de trabajo y reflexión sobre el campo, de idas y vueltas sobre su repertorio en distintas épocas, que nos convencieron de centrar la investigación en ese período fundacional. Ese trabajo previo fue conduciéndonos a algunos focos que parecían especialmente significativos, por las recurrencias y particularidades que veíamos en ellos: los desplazamientos de los seres, la formulación de modelos y contramodelos, y cómo se representaban los recorridos de vida y la propia práctica musical.

Esos centros de interés fueron cobrando una especificidad creciente al observar la repetibilidad de determinados objetos, de configuraciones enunciativas, de tópicos y de su articulación con perspectivas y elementos de la escenografía. Fuimos detectando y describiendo la recurrencia y la saliencia de una *base narrativa*: un proceso de cambio en la entidad personal, cambio con características de ruptura, que incluye un doble movimiento de *distanciamiento crítico* y de *vuelta sobre sí*, en que se cuestionan diversas relaciones con el entorno. La transformación, buscada y eufóricamente evaluada porque tiene efectos también sobre el entorno social disfórico, es especificada, en diferentes composiciones, con logros como *salir, nuevo nacer, despertar, estar realmente vivo*. El desplazamiento se presenta como punto de partida también en la dimensión temporal, por lo general anclada en el presente. El amanecer, o la presencia del sol, aparecen con frecuencia en la figuración. El preconstruido que nos parece que da base a esa configuración es el de una necesidad de transformación en el mundo o en el orden social

que pasaría primeramente por el individuo y por su adquisición de un propósito y un rumbo. Por eso el *escapar*, muchas veces especificado como escapar de sí, es rechazado como opuesto a *salir*. La *verdad* o lo *verdadero* suele coincidir, en el hilo del discurso, con ese nuevo estado del ser, y no con el estado de cosas rechazado en el mundo, que por lo general se categoriza como *realidad*.

Algunas de las composiciones en que ese proceso se pone en escena con más centralidad, y que analizamos detalladamente en Fanjul (2017), son “Porque hoy nací”, “Una casa con diez pinos”, “Informe de un día” y “Si no hablo de mí”, de Javier Martínez con Manal; “De nada sirve” y “Muchacho (pronto amanecerá)”, de Moris; “La balsa”, de Tanguito y Litto Nebbia, grabada por primera vez por este último con Los Gatos; “Hoy seremos campesinos”, “Pipo la serpiente” y “Oye niño”, de Miguel Abuelo; “Amor de primavera” y “El despertar de un refugio atómico”, de Tanguito; y “Final”, “A estos hombres tristes” y “Si es que el sol te ve”, de Luis Alberto Spinetta con Almendra. Otras en las que aparece por oposición, como algo que sería necesario pero que no se realiza son “Ríete” y “Réquiem para un hombre feliz”, de Litto Nebbia con Los Gatos; “Qué pena me das”, de Javier Martínez con Manal; “Figuración”, de Luis Alberto Spinetta con Almendra, y “Pato trabaja en una carnicería”, de Moris.

Nuestros análisis nos permitieron ubicar, también, una doble categorización de la soledad: la que resulta del funcionamiento del mundo que se rechaza, como en “La balsa” o en “A estos hombres tristes”, y una soledad reivindicada, que separa a la entidad personal de toda circunstancia y es necesaria para la transformación. También ubicamos la figura del naufragio y del náufrago, presente no solo en las letras sino también en el metadiscurso que los músicos y la crítica construyeron acerca del rock nacional, como una de las formulaciones para el imperativo de *salir*, y notamos que, en la materialidad de las canciones, no aparece como un deambular sin rumbo, sino ligada a propósitos y al dominio del ser sobre topografías como la calle, las esquinas, y los espacios abiertos.

Intentaremos ahora explicar cómo vinculamos la configuración que aquí presentamos resumidamente con el panorama de confrontación ideológica que describimos en el ítem anterior, lo que implica insertarla en una hipótesis sobre la regularización del discurso en el dominio de ese primer rock nacional.

El imperativo de cambio como ruptura crítica, focalizado en la representación del individuo y sus vínculos es, desde nuestro punto de vista, el eje de la regularización, el

núcleo de saberes que estabilizará referencialmente los objetos que ya mencionamos: el despertar, la salida como opuesta al escape, el nacimiento, la verdad, las formas de la soledad, el desplazamiento, el naufragio, la calle, el sol, las partes del día. Ese preconstruido viene dado por la determinación histórica e ideológica de un momento en que crecientemente se cuestionan, en todas las áreas de la praxis social, las bases del orden dominante, y, conjuntamente, el individuo y sus posibilidades para actuar y transformar son particularmente interrogados. ¿Con cuáles de las varias respuestas a ese cuestionamiento que circulaban en el debate social se relacionaba esa primera regularización dominante en el rock argentino?

En nuestra investigación propusimos que esa regularización se da como una puja entre dos posiciones de sujeto, relacionadas con dos faces de lo que, en la segunda sección de este artículo, caracterizamos, adoptando la denominación de Terán, como pensamiento *humanocéntrico*. Por un lado, la que proviene de las proyecciones discursivas, en la cultura de masas, del existencialismo desconfiado, que da base para un pesimismo contemplativo en relación a todo lo que está dado, que aflora en distintos momentos de las canciones que referimos. Por otro lado, hay un saber sobre el cambio como ruptura que ya no es una simple contemplación desconfiada. Lo que se representa en la base narrativa que expusimos es un punto de inflexión, un desplazamiento. El ser del rock argentino que logra *salir* es el que percibió algo que podemos identificar con la inexorabilidad de la opción, aspecto que lo relaciona con el influjo sartriano y con su recepción dispersa y distorsionada en los campos cultural y político. Creemos, por lo tanto, que, en ese embate, tuvo más dominancia una posición de sujeto relacionable con el humanocentrismo transformador. Solo que, en el campo del primer rock argentino, ese sujeto del discurso no articuló un saber sobre perspectivas de revolución, como ocurrió con otros sectores de la producción cultural en la época. Tal vez esa peculiaridad explique la muy asentada caracterización, que retomaremos críticamente en las conclusiones, del primer rock argentino como espacio de aparente aislamiento en una sociedad en que la producción cultural parecía politizarse de un modo cada vez más orgánico.

Una desregulación parcial

A partir de los procesos insurreccionales que mencionamos al tratar sobre Argentina en 1969, se propagan métodos de lucha más radicalizados, como tomas de fábricas, colegios y facultades, y crece el accionar de las organizaciones armadas. La represión también se va haciendo más cruenta, y ya antes de que los militares dejen el poder, la masacre de Trelew exhibe sin pudores el recurso al terrorismo de Estado². El corto período no represivo de los primeros meses de 1973 se cierra con otra masacre, la de Ezeiza, que dejó 35 muertos el día del retorno de Perón al país (Mereles, 2016, p. 106), y con la instalación en el poder de la extrema derecha peronista, representada por José López Rega, ministro de Bienestar Social de Perón, que promoverá, desde el poder, la organización paramilitar conocida como *Triple A*, Alianza Anticomunista Argentina. Esa fuerza actuó con total impunidad, secuestrando y asesinando cientos de dirigentes obreros y estudiantiles, militantes de izquierda y opositores dentro del peronismo. Paralelamente, muchas acciones represivas eran “llevadas a cabo de manera cotidiana en lugares de trabajo, ámbitos de militancia o barriales (intimidaciones, amenazas, atentados, delaciones, etc.)” (Mereles, 2016, p. 107), configurando un clima social de amenaza constante, del cual los espacios juveniles fueron blanco preferido. En noviembre de 1974, ya con Isabel Perón en la presidencia³ se decreta el estado de sitio, que será prolongado después por la dictadura militar.

Muy tempranamente, cuando en los amplios sectores movilizados y en diversas manifestaciones culturales predominaba el entusiasmo por la derrota política del régimen militar y por la incorporación de nuevos sectores a la lucha, en el discurso del rock nacional se observa un proceso que parece ir en sentido opuesto. Ya a partir de 1971 y de modo creciente, aparecen algunas configuraciones que la observación del corpus muestra como recurrentes, y que, como nueva condensación de acontecimientos discursivos, se apartan, en algunos aspectos clave, de la regularización que describimos en la sección anterior.

Consideramos ese proceso como el surgimiento de una nueva serie discursiva, que va a coexistir con la regularización que mostramos como dominante. Una desregulación parcial porque, en términos de Pêcheux ([1983] 2007, p. 82-83), el juego de fuerzas entre

² Sobre ese fusilamiento de presos políticos, ver Godoy Sepúlveda, 2012.

³ Juan Domingo Perón murió el 1 de julio de 1974, mientras ejercía la presidencia. Fue sucedido por la vicepresidenta, su esposa, María Estela Martínez, conocida como Isabel Perón.

el orden preexistente y los nuevos acontecimientos discursivos no produce una transformación crucial. Lo que principalmente creemos que resulta perturbado son los preconstruidos relacionados con la necesidad de cambio. Que el orden de cosas dadas no satisface continúa siendo un implícito, incluso reforzado, pero hay diferencias para todo lo que se relaciona con el desplazamiento. Comenzamos a notar, como describiremos, nuevas topografías, y un movimiento de los seres puestos en escena que ya no insiste en el *salir* ni en el desprendimiento como camino de aprendizaje. Hay menos euforia de la dirección reflexiva hacia sí, y aparecen más entidades colectivas. En las dos próximas secciones presentaremos analíticamente algunos casos que consideramos parte de esa desregulación, y luego reflexionaremos sobre saberes y posiciones de sujeto que relacionan ese proceso de desestabilización en el discurso con un embate político e ideológico modificado por la irrupción de nuevos sectores sociales y por la propia ampliación del campo del rock nacional.

Interiores

Comenzaremos el recorrido por un tema de una de las bandas menos recordadas de entre las que se formaron a partir de la disolución de las primeras. El grupo Sacramento reunió, junto a otros músicos, dos ex integrantes de Los Gatos, Ciro Fogliata y Alfredo Toth. Produjeron un rock con mayor complejidad instrumental que la banda precedente, pero que no llegó a destacarse dentro del campo. En el único LP que publicaron, en 1972, está la composición "Reunidos en el cuarto".

Esa canción nos interesó para este artículo por dos motivos. Por un lado, porque se muestra casi como antitética de las que identificamos con la regularización dominante, en lo que hace a los saberes atribuidos a los interlocutores y a las denominaciones de sus movimientos como personajes en escena. Por otro, porque inaugura, en el discurso del rock nacional, una *topografía del cuarto*, de especial importancia para la serie que surge de la desregulación parcial que nos ocupa. Explicaremos ambos problemas en ese orden.

Cada uno de los cuatro bloques cantados, demasiado breves y continuos para considerarse estrofas, está partido, por el canto y por la melodía, en tres segmentos, de 4, 7 y 7 sílabas respectivamente:

Aquí estamos	reunidos en el cuarto	sin saber dónde estar
Aquí estamos	compartiendo la casa	tratando de escapar
Sin saberlo	cruzastes* el umbral	dejaste de vagar
Sin saberlo	cambiaste de lugar	tratando de escapar

*es esa la forma efectivamente cantada, y tiene efecto para la métrica

En los cuatro bloques, el segmento central concentra los lugares. Los dos primeros bloques enuncian un colectivo que incluye al locutor en una 1ª persona plural, y los dos últimos focalizan a la segunda persona interpelada, que, como personaje, ha llegado al espacio que los otros comparten. Ambas instancias se caracterizan por el no saber y la falta de rumbo, rasgo que los opone a los seres eufóricamente representados por cualquiera de las tres personas del discurso en las canciones que mencionamos al tratar sobre el cambio / ruptura en la regularización primera. En aquellos temas, inclusive los seres que vagan -sobre todo ellos- tienen propósito y saber sobre sí, como ocurre en “La balsa”, “Muchacho”, “Hoy seremos campesinos”, “Mariposas de madera” o “El despertar de un refugio atómico”. Y su visión-saber domina el espacio en que se desplazan. Aquí, *vagar* es algo para dejar de hacer, y la valoración que oponía *salir* a *escapar* en temas como “De nada sirve” o “Qué pena me das” se ve invertida: escapar es el proyecto, y el destino es la casa, que se comparte, y el cuarto como lugar de encuentro.

En la primera regularización, el cuarto casi nunca es un espacio ligado metafóricamente al conflicto representado, y prácticamente no aparece como palabra; ni *cuarto* ni otras de su serie sinonímica, como *pieza* o *habitación*. En todas las grabaciones hechas desde 1965, *cuarto* sólo se registra dos veces, y no hay ninguna ocurrencia de posibles sinónimos⁴. Una de esas apariciones es en “Ayer nomás”, de Moris y Pipo Lernoud, donde el cuarto es sólo el lugar del despertar, que no se retoma después. La otra es en “Ana no duerme”, de Luis Alberto Spinetta, grabada en el primer LP de Almendra. En ese rock, diferentemente, el cuarto es, desde el comienzo, el punto de ubicación del ser en la escena. Pero ese espacio, donde Ana, sola, se deleita con la luz y la sombra esperando

⁴ Nos valimos, para esa constatación, de una búsqueda en el corpus digitalizado que construimos con todas las letras del primer período transcritas.

el día, es completamente vuelto hacia lo exterior. Desde allí, la visión de Ana domina la ciudad, y puede despertar “sobre el mar”.

La habitación privada, íntima, sólo se eleva al lugar de topografía enunciativa, con el papel articulador que dimos a esa categoría en la primera sección de este trabajo, en composiciones de 1971 en adelante, y suele ser escenificada como *refugio*. Los espacios de privacidad llegan a ser guarida de un pavor a salir “ni siquiera a caminar”, como en el “Blues del terror azul”, de Claudio Gabis, interpretado casi como un alarido por Alejandro Medina⁵. O un rincón, de sonoridad dulce, pero rincón al fin, donde se conserva “un hilo de voz” y que recuerda que se está vivo, en “Mientras no tenga miedo de hablar”, de Nito Mestre. Precisamente en la producción del dúo que integraron Mestre y Charly García entre 1971 y 1975, Sui Generis, los espacios de la casa y el cuarto no sólo abundan como rebosan de melancolía.

Sui Generis fue la primera banda del *progresivo* argentino que llegó a conocer algo cercano a la masividad, aunque todavía estuviese lejos de la extensión y diversificación social que alcanzaría el rock posterior a la dictadura. Su primer disco, *Vida*, grabado en 1972, llegó a vender 80.000 placas, cifra modesta en comparación con las que obtenían las grandes bandas de rock en inglés o los románticos en español, pero muy alta para el rock nacional en aquella época⁶. En perspectiva histórica, lo que determinó esa diferencia fue la llegada de un nuevo sector de público al campo del rock nacional, adolescentes que empezaban a tener entre sus gustos la entonces llamada *música progresiva* en el período en que ésta dejaba de ser una experiencia de vanguardia. Sui Génerois fue la formación que captó la preferencia de esos adolescentes (Manzano, 2014, p. 424). Como veremos más adelante, la superposición de rockeros y militantes en esa nueva camada - sería desproporcional llamarla *generación* cuando la diferencia era de entre 5 y 10 años-, que no ocurría en la, es uno de los factores que determinarían las posiciones de sujeto que caracterizan la desregulación que hipotetizamos.

El segundo disco de Sui Generis, *Confesiones de invierno*, publicado en 1973, del que abordaremos ahora una canción, muestra, ya desde su sobre, la confluencia de placidez y lobrete que va a caracterizar crecientemente la producción del dúo. Sobre

⁵ El tema fue grabado en 1972 en el disco *Claudio Gabis y la Pesada del Rock'n Roll*. Gabis y Medina eran exintegrantes, junto con Javier Martínez, del trío Manal.

⁶ La cifra sobre discos vendidos es de Conde (2007, p. 230). El rock argentino vivía un período de crecimiento, como ya mencionamos. De 13 LPs grabados en 1970, pasó a 32 en 1972 (Alabarces, 1993, p. 51), año en que Sui Generis publica su primer disco.

un amarillo muy claro, blanquecino, la tapa mostraba un retrato de perfil de García y Mestre, dibujado y trabajado con colores vivos. Al abrir el sobre doble, las imágenes interiores muestran a los dos músicos en un parque o bosque, en una foto solos, en otra con amigos haciendo un picnic. Son fotos en colores, pero con intensos refuerzos lumínicos y filtros que les quitan efecto de verosimilitud. Un tipo de trabajo de imagen común en los pósteres de la época para habitaciones de jóvenes, que acercaba los paisajes y espacios naturales al plano de lo maravilloso. En ese sobre de disco había luminosidad, pero los brillos necesariamente realzaban lo oscuro, como las ropas de los músicos, entre el marrón y el negro. Y el paisaje desrealizado daba una vuelta de tuerca sobre el propio picnic, ya que una costumbre asentada en grupos de jóvenes aparecía en un lugar fuera de lo posible.

La canción que da nombre al disco es interpretada casi en su totalidad solamente por la voz de Charly García y su guitarra⁷. Su canto no se asemeja a la declamación dramática de los solistas del primer rock argentino, como Moris, Tanguito o Miguel Abuelo; por el contrario, sigue una melodía constante, que, como tal, da más evidencia a la secuencia narrativa. Lo cantado puede ser visto como una crónica, pero no nos parece que se abra a lecturas de verosimilitud. Más bien lo oímos como el relato de una fabulación íntima, en la que *de una vez* concurren una serie de situaciones temidas: ser expulsado por la compañera, sentir frío y necesidades, estar desamparado, embriagarse sin placer, ir preso y sufrir violencia policial, para terminar en un espacio que parece algún tipo de enclaustramiento voluntario, donde la voz anuncia “ya no paso frío y soy feliz”.

Nos parece notable que el recorrido tortuoso en “Confesiones de Invierno” es, precisamente, entre dos cuartos. La salida del primero, cuando la amada lo echa en el comienzo de la canción, desencadena la sucesión de infortunios. El espacio de la calle, aquí topografía del desamparo, llega a ser categorizado como un “infierno” cuyas puertas pueden cerrarse y dejar atrapado al personaje, que querría tener “casa en que vivir”. En el punto de llegada, el verso “las heridas son del oficial” se prolonga en su última sílaba y se encabalga con “hace cuatro años años que estoy aquí, y no quiero salir”, reforzando, así, en el plano sonoro, el fin de un calvario y el comienzo de la placidez. En ese *aquí*, “mi cuarto” lugar de una felicidad resignada, “da al jardín”.

⁷ Por razones de espacio, y porque son muy fácilmente ubicables en Internet. ni para esta canción ni, en el ítem siguiente, para “Violencia en el parque”, transcribiremos la totalidad de la letra.

En algunas de las piezas clave de la primera regularización del rock argentino, la inserción de la casa y la calle como objetos de discurso en la representación de mundo que se legitimaba es casi el opuesto al que vemos en composiciones como las que abordamos en este ítem. La calle era el hábitat glorioso de los náufragos que disfrutaban del andar incesante. En “Muchacho (pronto amanecerá)”, de Moris, la voz locutora y cantora pone en escena una segunda persona, el muchacho interpelado y realzado, que es dueño y único concededor de las noches y la “vida en las esquinas”. La casa simplemente “está dormida y no sabe de tus noches”. En “Porque hoy nací”, de Javier Martínez, el no tener una casa es uno de los desprendimientos explicados por el nuevo nacer.

Hemos tratado, en esta sección, sobre espacios cerrados que se representan como refugio ante una amenaza. En el ítem siguiente, recorreremos algunas composiciones en que lo perturbador se relaciona con otro tipo de topografías.

Exteriores

La Cofradía de la Flor Solar más que una banda era una comunidad de tipo hippie, instalada en una casa en las afueras de La Plata. Además de músicos, reunía artistas plásticos y artesanos (Gobello, 1999, p 24-27). Algunos de sus compositores e instrumentistas fueron el violinista Jorge Pinchevsky, el baterista Isa Portugheis, y los guitarristas Kubero Díaz y Skay Bellinson (futuro integrante de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota). En su único LP, de 1971 apareció el tema “Nos encontraremos en alguna parte”, compuesto por Kubero Díaz, también voz principal y guitarra eléctrica en la grabación. Se trata de una de las composiciones más originales e inquietantes de ese período, y nos ha interesado especialmente porque, al poner en escena una percepción de amenaza, reconfigura algunos tópicos que eran recurrentes en el rock argentino.

La mayor parte del tema es instrumental, pero cuando los instrumentos dejan paso a un predominio sonoro de la voz, el canto es muy nítido para la escucha. Ese canto comprende dos bloques que pueden corresponder a estrofas, con bastante simetría melódica entre sí. Por su brevedad, nos parece útil transcribirlas por completo:

Como antiguas aves naciendo a la vida / bajo ciertos cielos muchas veces vamos / a encontramos,
a cantarnos / Ahora la vida se esconde en sombras / por detrás de vieja construcción.

Pero, sin embargo, como a hurtadillas / vamos a encontrarnos, tomarnos las manos / Sucede entonces, se nos golpea / y vemos morir a muchos amigos / Silenciosamente proseguí.

En el paso entre esa sección vocal y la continuidad instrumental del tema, el último verso, “silenciosamente proseguí”, es la única irrupción de una 1ª persona del singular, y puede verse como metadiscurso sobre la propia performance: prosigo sin cantar, un acto de callar que parece congruente con lo que la letra y el canto vienen construyendo.

La parte vocal comienza poniendo en escena un *nosotros* mediante la comparación con aves, que tiende a construir un colectivo de iguales. El movimiento para encontrarse está puesto en relación con el nacer, como en las figuraciones del cambio / ruptura que ya explicamos, pero no es un encuentro consigo sino con una comunidad. La cronografía no es la del amanecer: “ahora” (antes no) “la vida se esconde en sombras” y una construcción antigua le sirve de refugio.

El segundo bloque de canto retoma la imagen del encuentro colectivo, y, por ser introducido por formas adversativas, la recategoriza como resistencia, como algo hecho a pesar de las sombras que dominan el *ahora*. El canto sobresale más que en el primer bloque, ya que la guitarra sólo realiza un punteo. El movimiento de *nosotros* es, como en la primera parte, objeto de comparación, pero ya no con aves. La locución *a hurtadillas*, además de sugerir un mirar disimulado, señala un desplazamiento furtivo que parecería incompatible con el vuelo. La amenaza prefigurada en la primera parte es aquí una fuerza desagentivizada, “se nos golpea”, que simplemente “sucede”. Algunos amigos mueren y el canto, o el recorrido, continua “silenciosamente” y reducido a una voz individual.

Cantar “vemos morir a muchos amigos”, en la Argentina de 1971, no llevaba necesariamente, todavía, a una modulación testimonial. La violencia represiva ya había dado lugar a algunas muertes, principalmente en manifestaciones y en acciones armadas aisladas, pero todavía no aparecía de modo inesperado para capturar o matar, como sucedería poco después⁸. Sin embargo, no era necesario que eso ya sucediese para figurárselo como posibilidad: el enfrentamiento crecientemente encarnizado ya la delineaba. Vemos aquí la ocurrencia de esa figuración en un campo de la música popular relativamente distante de la visión de mundo de las organizaciones revolucionarias, distancia que se nota también en varios rasgos de esta canción de La Cofradía: la

⁸ Gordillo (2003, p. 378) registra que entre 1966 y 1973 hubo cerca de 100 muertos por la represión y más de 500 presos políticos, la mayor parte después de 1969.

despersonalización del agresor, la topografía socialmente desenraizada, el propósito del colectivo que no es otro que *nacer* a una nueva vida. Pero los seres hermanados por ese propósito tienen como obstáculo la amenaza de devastación y muerte, y no el autoengaño, la adaptación o la mentira, que son el contrapunto del cambio crítico en la regularización que ya presentamos como dominante. La composición que abordaremos seguidamente muestra un grado más avanzado de esa percepción de amenaza.

Aquelarre fue una banda formada por dos ex miembros de Almendra (el bajista Emilio del Guercio y el baterista Rodolfo García), además del guitarrista Hector Starc y el tecladista Hugo González Neira. Se formó en 1972 y se mantuvo hasta 1977, período en el que grabó un simple y cuatro LP. Se la considera uno de los máximos logros de elaboración musical en las primeras épocas del rock argentino.

Uno de los temas más recordados de Aquelarre es “Violencia en el parque”, grabado en 1973 en el único simple. Con una sonoridad que recuerda el progresivo inglés de la época, es una canción de letra algo críptica, pero aun así encontró problemas de censura. Provéndola (2015, p. 80) informa que después del éxito del simple, se planeó incluirla en un LP en 1974, pero que habría sido vetada por la compañía grabadora. No es de extrañar que, en aquel año de recrudescimiento de la represión, el título o algunos fragmentos de esa canción, que estaba muy lejos de lo que se reconocía como *de protesta*, hayan despertado la atención de algunos censores. Pero no la vemos como portadora de una clave para eludir intencionalmente la censura. Creemos que incluía imágenes relacionables con la lucha política, pero para un tipo de conflicto articulado indistinta y alternativamente en lo singular y en lo colectivo, y no especificado más que alrededor de la libertad como fuerza.

“Violencia en el parque” instala un locutor con rasgos de enunciador proverbial, que interpela a un *tú* cuya especificidad varía a lo largo de la canción. En la descripción con que empieza, “violencia” y “terror” se sitúan en espacios heterogéneos, el parque y las rutas. En seguida después, el ser interpelado aparece en una relación con el entorno que le permite corporizar la inquietud: la violencia y el terror convierten sus manos en fuego. El marcador “mañana” da paso a una prospección futura, en la que el *tú* aparece en un desplazamiento relacionado con el despertar. Le siguen imágenes en que elementos del entorno, como el parque y los cielos de bruma, se vinculan con partes del cuerpo del ser representado: en el parque, los pies “se conocen”, y los cielos “sanarán en tus labios”. El grito, el fuego, las aguas que pueden arrastrar, y la propia violencia aparecen como

fuentes de vitalidad para el *tú*, dando paso al segmento más instigador de la canción, el único con continuidad rítmica, que actúa como un estribillo:

Quién te puede, quién te puede parar / cuando el ave sopla luz de libertad / Todos juntos están en el parque / cantando canciones del cielo final.

La segunda persona se hace genérica en ese estribillo, dirigiendo más nítidamente la interrogación al cuerpo de la escucha, y actualizando un real donde claramente hay fuerzas intentando *parar* esa búsqueda de libertad y otras intentando impulsarla. Pero ¿qué violencia es la del parque? ¿Qué es el colectivo de *todos juntos* que allí está cantando?

El parque, en Argentina, no es, ni era, *la plaza*. Difícilmente el término *parque* evoque, sin más especificación, un espacio de movilizaciones populares. Y el modo como la canción denomina al colectivo, *todos juntos*, por su poca determinación, parece generalizar a quien puede tener, con su entorno, una relación vital como la que el enunciador propone al *tú*, y, en el estribillo, la voz del canto propone al cuerpo de la escucha. *El parque* solía denominar, en la época y en el espacio juvenil en que el rock argentino se desarrollaba, lugares de reunión y encuentro periódico. Desde 1972, varios parques de Buenos Aires, principalmente el Centenario, pero también el Lezica, donde ya existía desde mucho antes una feria de libros y revistas, empezaron a ser lugar de cruce dominical de músicos y de aficionados, para intercambiar discos y revistas de rock y poesía, tocar en pequeños grupos y conocerse. Con frecuencia cada vez mayor a medida que la represión se intensificaba, la policía hacía redadas y se llevaba a algunos.

Desde nuestro punto de vista, *el parque* se acerca más a esas referencias que a los escenarios que, en la época, se veían como de movilización política y social. Pero lo que nos resulta más interesante en la canción es que, a pesar de la focalización de un proceso individual en interacción con objetos de la naturaleza como el cielo, las brumas o las aguas, no se pierde la remisión al enfrentamiento abiertamente político, precisamente porque la violencia aparece relacionada con la búsqueda de un tipo de libertad. La pregunta sobre si es posible detener(nos), *quién te puede parar*, no solamente se abre a todo aquel que circula a *hurtadillas*, rockero o militante, también trae la sombra de lo que *puede parar* a todos. El “terror en las rutas” de la primera estrofa es congruente con que, en el parque, se canten “canciones del cielo final”, de un riesgo que se percibe como último.

Pérdidas, retiradas

A partir de las canciones que observamos en las últimas dos secciones, expusimos diferencias en cuanto a las configuraciones de objetos, escenografía y perspectivas dominantes en el rock nacional más pionero. El cuarto, el encierro, la desorientación de propósitos, el abandono del vagar náufrago, la ausencia de los amaneceres, las hermandades sigilosas de nuevas entidades colectivas, los preconstruidos de amenaza, van dando lugar a una posición de sujeto que atravesará, desigualmente y en contradicción con otras, el decir del rock argentino en esa etapa. ¿Desde qué regiones del interdiscurso enuncia ese sujeto? En principio, creemos que el mismo acervo *humanocentrico* al que nos venimos refiriendo lo posibilita, pero que también necesita una representación sobre el conflicto propia de la dimensión ideológica de las izquierdas organizadas. Eso se percibe en la mayor aparición de entidades colectivas, o en el modo de semantizar la violencia en relación con la libertad en “Violencia en el parque”, que activa un componente del ideario existencialista mucho más caro a las izquierdas que a los rockeros de la época, como “ejercicio de la libertad a partir de los factores que se le resisten” (Silva, 2013, p. 38)⁹.

Anticipamos en el punto anterior que la intensificación de la lucha social a partir de 1969 en Argentina movilizó nuevos actores, más jóvenes que los universitarios y trabajadores que ya venían actuando, fundamentalmente estudiantes secundarios (Gordillo, 2003). Muchos de esos nuevos activistas, diferentemente de los de pocos años atrás, crecieron oyendo rock extranjero o nacional, y eso determinó la superposición entre militante y aficionado al rock que ya comentamos al tratar sobre el público de Sui Generis. El aumento de la violencia de estado los hizo confluír aún más, pero como blanco de una represión especialmente ensañada con los jóvenes. Las *razzias* y ataques policiales en lugares de encuentro, entre ellos los recitales, eran permanentes. Aunque prácticamente ninguno de los músicos conocidos de rock haya tenido afiliación política, su distancia con el público era mínima en aquella época de consolidación del campo, su vulnerabilidad era grande y muchas veces fueron uno más de los jóvenes conducidos a comisarías¹⁰.

⁹ En el original: “exercício da liberdade a partir dos fatores que a ela resistem”.

¹⁰ Abundantes relatos y casos pueden leerse en Grinberg (2008) y en Provéndola (2015).

Creemos que la coincidencia en el lugar de blanco represivo intervino sobre la discursividad del campo estableciendo una relación singular y contradictoria con el discurso de las juventudes revolucionarias. Un contacto que, al menos en la materialidad de la canción, dio lugar a la polémica silenciosa, dada no por formulaciones sino por focos. Lo contrapuesto era lo que recortaba cada *mirada*, entendida aquí como “el complejo proceso de categorización / conceptualización fundante del conocimiento” y que da sustento a la voz (Zoppi-Fontana, 2004, p. 61). El rock nacional aparece como el dominio discursivo que, en ese período, ponía en acción una mirada que recortaba las pérdidas, la amenaza, estabilizando sus objetos y escenografías alrededor de un saber desencontrado con los saberes de transformación revolucionaria que, en el discurso de la militancia y de numerosas expresiones culturales, focalizaban los avances y la radicalización de la lucha.

En su estudio sobre la juventud como blanco de la represión en la Argentina de los 70, Manzano (2014, p. 398) propone que “antes de que los militares impusieran la más terrible dictadura en marzo de 1976, la cultura juvenil contestataria ya había empezado a retirarse”¹¹. Precisamente un *saber de retirada* nos parece ser el que se instala en el rock argentino de la época, afectando aspectos de su regularización discursiva.

Cierre

En el tercer ítem de este artículo, mencionamos que el primer rock nacional suele ser visto como indiferente a la efervescencia política que tenía lugar en Argentina en el período de su conformación. En efecto, caracterizaciones de ese tipo se presentan y se ponen en tela de juicio en todos los trabajos sobre el campo que aquí hemos referido, e incluso aparecen en la palabra de los propios músicos citados en esas obras. Nuestra observación detenida del corpus nos permitió proponer, en otro trabajo (Fanjul, 2017, p. 204), que lo que no se percibe en las composiciones de toda la primera época, e incluso después, hasta el fin de la dictadura militar, es *la puesta en escena de la lucha política*,

¹¹ En el original: “Before the military imposed the most dramatic dictatorship in March of 1976, the youth culture of contestation had begun to back away.”

que era exaltada en otros campos de la canción popular¹², pero que sí se registran, desde el inicio, la represión policial y muchas formas de coerción institucional¹³.

En cierto modo, el *saber de retirada* que hemos propuesto e intentamos ilustrar en este trabajo con una serie de análisis, es una refracción específica de ese corte entre lo que se enuncia y lo que queda afuera del discurso en todo proceso de regularización. En un punto agudo de la relación con lo real histórico, aquello que resulta aparentemente exterior se muestra como constitutivo, perturbando los recorridos y escenografías previsibles y trastocando los objetos. El proceso discursivo en ese momento del rock nacional focalizó la amenaza y la pérdida, figuradas en escenografías que alternaban lo plácido con lo sórdido, el refugio con el encierro. Así fue formando los modos para enunciar ausencias que le darían un papel bajo la dictadura militar, cuando el picnic y el parque se esfumaron en los sobres de discos. Pero ese sería tema para otro texto.

Bibliografía

Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.

Aroskind, R. (2003). El país del desarrollo posible. En James, D. (org.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (pp. 63-115). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Bourdieu, P. ([1976] 2003). Algunas propiedades de los campos. Trad. de Alberto Escurdia. En Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (pp. 89-93). Buenos Aires: Quadrata.

Carnicer, L. (2015). Los spirituals porteños de Manal. Trabajo presentado en el II Congreso Internacional de Estudios do Rock. Cascavel: UNIOESTE. Recuperado de <https://docplayer.es/42721720-Los-spirituals-portenos-de-manal-lucio-raul-carnicer-1-introduccion.html>

Colomba, D. (2010). Letras de rock nacional. Géneros, estilos y transposiciones. (Tesis de Doctorado). Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Conde, O. (2007). *Poéticas del rock*. Buenos Aires: Marcelo H Oliveri Editor.

¹² Por ejemplo, el folklore de autor derivado del movimiento del Nuevo Cancionero, o algunos cancionistas urbanos como Piero o el dúo que formaban Alberto Favero y Nacha Guevara.

¹³ Ejemplos son "Blues de la amenaza nocturna", de Manal; "Apremios ilegales", de Pedro y Pablo; "Hombres de hierro", de León Gieco, y varios temas de Sui Generis como el que abordamos aquí.

Courtine, J.-J. (1981). Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours, à propos du discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, 62, 9-126.

Díaz, C. (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965-1985*. Córdoba: Narvaja Editor.

Fanjul, A.P. (2017). Mudança, consternação. Um estudo sobre o discurso no primeiro "rock argentino". (Tesis de *Livre Docência*). São Paulo: Universidade de São Paulo. Recuperado de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/8/tde-10072017-103718/pt-br.php>

Foucault, M. (1969), *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.

Gobello, M. (1999). *Banderas en tu corazón. Apuntes sobre el mito de Los Redondos*. Monte Grande: Prego.

Godoy Sepúlveda, E. (2012). Dictadura militar y lucha armada en Argentina. La fuga de Rawson y la masacre de Trelew (1972). *Tiempo histórico*, 4, 23-41. Santiago de Chile. Recuperado de <http://ojs.academia.cl/index.php/tiempohistorico/article/view/231/290>

Gordillo, M. (2003). Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada (1955-1973). En James, D. *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)* (pp. 329-380). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Grinberg, M. (2008). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Edición a cargo de Ana Longoni. Barcelona: Ediciones de la Central.

Maingueneau, D. (2001). *O contexto da obra literária*. Trad. de Sírio Possenti. São Paulo: Martins Fontes.

Meingueneau, D. (2008). *Cenas da Enunciação*. Trad. de Maria Cecília Perez de Sousa e Silva. São Paulo: Parábola.

Manzano, V. (2014). Rock National and Revolutionary Politics. The Making of a Youth Culture of Contestation in Argentina (1966-1976). *The Americas*, 70-3, 393-427.

Mereles, H. (2016). El proceso represivo en los años 70 constitucionales. De la "depuración" interna del peronismo al accionar de las organizaciones paraestatales. En Águila, G.; Garaño, S., y Scatizza, P. (comp.) *Represión estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina. Nuevos abordajes a 40 años del golpe de Estado* (pp. 99-123). La Plata: Editorial de la UNLP.

Pêcheux, M. ([1982] 2011). Leitura e memória: projeto de pesquisa. Trad de Tânia Clemente de Souza. En Orlandi, E. (org.). *Análise de discurso. Michel Pêcheux* (pp; 141-150). Campinas: Pontes.

Pêcheux, M. ([1983] 2007). Papel da memória. Trad. de José Horta Nunes. En Achard, P. y otros. *Papel da memória* (pp. 49-56). Campinas: Pontes.

Provéndola, Juan. (2015). *Rockpolitik. 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Buenos Aires: EUDEBA.

Rozitchner, L. (1968). La izquierda sin sujeto. *Pensamiento crítico*, 12, 151-183.

Silva, F. (2013). *Sartre e o humanismo*. São Paulo: Barcarolla.

Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Ed. Puntosur.

Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Zoppi Fontana, M. (2014). A arte de cair fora. O lugar do terceiro na enunciação. *Ecos*, 2, 59-69.

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 5 de diciembre de 2019



Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.