

TRABAJO DE INVESTIGACION FINAL

”El joven barrial” La construcción del joven en las canciones
del Rock Chabón

Autor/es:

PIÑEIRO Pearson, Marcos E. – LU: 1014466

Carrera:

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutor:

Lic. Ciarleglio, Gonzalo

Año: 2020

‘‘EL JOVEN BARRIAL’’

La construcción del Joven en las canciones del Rock Chabón

Marcos E. Piñeiro Pearson

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Trabajo de Investigación Final

*Creíamos que nuestras canciones iban a cambiar el mundo,
pero los músicos sólo somos decoradores de la realidad.*
(Luís Alberto Spinetta, 2010)

Índice

Abstract	5
Indagaciones Preliminares.....	6
• <i>Rock, Identidad e Interculturalidad</i>	
• <i>Industria Política y Espacios Culturales</i>	
• <i>El concepto de Identidad Urbana</i>	
• <i>Rock, Globalización e Identidad Social</i>	
• <i>Rock the Vote</i>	
Problema de Investigación y Marco Referencial.....	10
• <i>Música como Comunicador Social</i>	
• <i>Movimientos Sociales Argentinos</i>	
• <i>Música e Identidad Social</i>	
Hipótesis.....	14
Objetivos	15
• <i>Generales</i>	
• <i>Específicos</i>	
Marco Teórico	16
• <i>Música y Contexto Social</i>	
• <i>Música como Medio de Comunicación</i>	
• <i>Música creadora de Identidad y Colectivos Sociales</i>	
• <i>Líderes de Opinión</i>	
• <i>Video-Política</i>	
Diseño Metodológico.....	25
• <i>Método Cualitativo</i>	
• <i>Interaccionismo Simbólico</i>	
• <i>Terminología</i>	
• <i>Selección de bandas</i>	
Factibilidad.....	30
Justificación.....	31
Cronograma de Actividades	32
Capítulo I.....	33
• <i>Rock Nacional Argentino</i>	

<ul style="list-style-type: none"> • <i>Etapas Rock Nacional</i> • <i>Rock y la Dictadura Militar</i> 	
Capitulo II.....	39
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Coexistencia social en el Rock Nacional</i> • <i>Nuevos Grupos</i> • <i>Rivalidad entre el publico</i> 	
Capitulo III.....	44
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Bandas influencia del Rock Chabón</i> <ul style="list-style-type: none"> ➤ <i>Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota</i> ➤ <i>Sumo</i> ➤ <i>Ratones Paranoicos</i> 	
Capitulo IV.....	67
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Contexto politico-social de los '90</i> • <i>Privatizaciones</i> 	
Capitulo V.....	71
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Nacimiento del Rock Chabón</i> • <i>Cambio socio-cultural</i> 	
Capitulo VI.....	78
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Análisis Discursivo de 'Viejas Locas'</i> 	
Capitulo VII.....	94
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Análisis Discursivo de bandas exponentes del Rock Chabón</i> 	
Conclusiones.....	113
Bibliografía.....	119
Anexos.....	122
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Biografía Bandas</i> • <i>Fotos</i> 	

Abstract

En esta investigación se estudió la imagen y la realidad juvenil que se construye a través de las canciones del subgénero musical Rock Chabón, que fue característico de la década de los '90 en la República Argentina, a partir de las bandas más representativas del género.

Determinamos cómo el componente que lleva a cabo el éxito del mensaje musical se encuentra en la letra, ya que comunica de forma directa, describe la sociedad, y objetiviza el mensaje núcleo que intenta transmitir el artista a través de su obra; a la vez que permite construir identidades y colectivos sociales entre los alocutarios.

Cumpliendo con los objetivos propuestos y confirmando nuestra hipótesis de investigación, las líricas de las canciones de las bandas seleccionadas como corpus construyen la imagen enunciativa de un joven atado a los vicios, que posee un total desprecio a las instituciones sociales y a la figura de autoridad, e ideológicamente en oposición al sistema que lo ha desplazado; sumado a otros códigos discursivos que acompañan dicha identidad.

Indagaciones Preliminares

Son diversos los escritos tanto académicos como periodísticos que se centran en analizar la identidad que se establece entre la música y los alocutarios, pero ninguno se centra en analizar la imagen que se crea del joven destinatario a partir del subgénero del rock conocido como Rock Chabón. Las letras de las canciones son la mayor fuente de información para delimitar tales características, y establecer también el colectivo de identificación que sostiene el público de la banda barrial.

En primer lugar, analizamos un artículo publicado en una revista académica ecuatoriana de Ciencias Sociales en 2004, por el autor Daniel González Guzmán, titulado *Rock, Identidad e Interculturalidad. Breves Reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano*. En este artículo se asume al rock como una expresión vanguardista que ha generado un sinnúmero de valores, tradiciones y prácticas culturales, configurando así una matriz de singulares identidades socioculturales a lo largo de toda la historia. De esta manera es proclamada como contracultura, lo que el autor expone que es determinante para estudiar la identidad que se crea en los jóvenes rockeros en el marco de las políticas del multiculturalismo.

En el artículo se hace una breve historia del nacimiento del Rock en Ecuador, enfatizando las dificultades que atravesó el movimiento en las primeras épocas. Se gestó en la década del '60 en plenas dictaduras militares, las cuales obviamente consideraron que se promulgaban valores juveniles contrarios a los que se sostenían desde el gobierno: “...los ecuatorianos no inventaron las motos, ni las chompas de cuero, ni el pelo hippie, menos aún el consumo de drogas como la marihuana y la cocaína. Se debe reexportarla a donde vino. Los ecuatorianos deben reivindicar el pasillo como la música auténtica del país y que esa es la que tiene que influenciar realmente en la mente de la juventud” (González Guzmán 2004:34). Frente a la música rock, el gobierno sostenía que podría haber un proceso de descomposición de las costumbres de la sociedad, ya que se enturbiaba el pensamiento de la juventud. Tal era la oposición que la represión y la persecución de los joven rockeros rápidamente se estableció como política gubernamental, seguido por el rechazo de la iglesia católica. Decidimos incluir esta publicación académica en nuestro proyecto de investigación ya que son inmensas las similitudes que se establecen con el nacimiento del rock en la Argentina, desde la

represión del movimiento en dictadura hasta los códigos semánticos de identidad que se establecen entre los jóvenes que escuchan un mismo estilo de música.

El artículo se posa teóricamente en el autor Charles Tilly (2000), quien expone que la mayoría de acciones colectivas realmente consisten en episodios de conflicto o de cooperación. Dichos episodios comprometen a participantes que no actúan juntos de modo rutinario y/o emplean medios de acción distintos a los que adoptan para la interacción cotidiana. En este sentido, la acción colectiva se parece a una protesta, rebelión o disturbio, y es por esto que el movimiento del rock fue encasillado rápidamente bajo estas bases durante sus inicios.

Del mismo modo, una de las investigaciones que precisaba ser ahondada fue la investigación sobre *Industria, Política y Espacios Culturales* de Hernando Cepeda Sánchez (2009). El autor afirma principalmente que existe una relación implícita entre cultura y dominación que supone la utilización de manifestaciones artísticas como mecanismos de generar dominación. “*Si se observa a la cultura como un campo enorme que agrupa todas las manifestaciones artísticas, es posible ver las escasas diferencias entre el arte culto y el arte popular, aunque sobre ambas pese el sentido político otorgado. La capacidad de acceder a los bienes culturales, vistos desde la neutralidad valorativa, sencillamente denota un alejamiento entre los grupos que poseen algún tipo de capital cultural y aquellos que carecen de él.*” (Bourdieu, 1984:87)

Visto desde otra perspectiva, el arte y la cultura sin que signifiquen lo mismo son mecanismos de separación y segregación que utilizan las capas dominantes sobre las capas subalternas, quienes conscientes de la necesidad de generar un modelo cultural para poder controlar al público de masas, se hacen altas inversiones para la difusión de la cultura. Para demostrar esto, analiza tres aspectos centrales como el consumo de bienes culturales (Industria), la promoción de ellos (Políticas culturales) y las formas de resistencia generadas por medio de los artículos culturales (Movimientos culturales). Observamos que la existencia de la cultura está directamente relacionada con el establecimiento de las políticas que favorecen la promoción de los bienes culturales, pero que éstos asumen significaciones relacionadas con los intereses individuales de los sujetos consumidores.

Uno de los conceptos que rescatamos del autor para nuestra investigación es el de comprender a la cultura como *tecnología de poder* por medio de la cual se pretende

extender el control hegemónico de las capas dominantes sobre las capas subordinadas. La constitución de las clases sociales no depende exclusivamente de la acumulación de capital, por el contrario, su conformación está determinada por los valores culturales que comparten los miembros de una comunidad definida. Por lo tanto, el autor destaca que para lograr esta influencia sobre las clases inferiores se requiere la existencia de políticas culturales que favorezcan la difusión de un tipo determinado de arte, de lo contrario no será aceptado por el público. Las políticas culturales son justamente las determinaciones adoptadas por un Estado para la promoción del folclore popular; se crean espacios acordes a la necesidad del producto, se promueven campañas y se intenta hacer extensivo el producto cultural a una mayor cantidad de público. Por supuesto, para que el modelo obtenga el resultado esperado, el autor dice que debe existir la contradicción entre clases para mantener la diferencia entre el arte de las elites y el arte popular y de esta forma crear el conflicto que facilitará el consumo.

Otro trabajo académico a tener en cuenta fue “*El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*” realizado por Valera (1993), en el que se analiza la identidad social en grupos y comunidades.

“A través del concepto de identidad social urbana se contempla el entorno como una categoría social con un significado socialmente elaborado y compartido que puede servir de base para la definición de grupos sociales. Tomando como marco global de referencia las teorías de la identidad social, del interaccionismo simbólico y del construccionismo social, el concepto de identidad social urbana integra aportaciones propias de la psicología ambiental. ” (Valera 1993:16)

Uno de los puntos que consideramos importantes para sostener nuestra investigación, es el sentido de pertenencia y de identidad social que plantea el autor, a través de espacios urbanos significativos para un grupo. Considera que el espacio físico donde habitan los individuos es simbólicamente un producto social que surge de la interacción simbólica que se da entre las personas que comparten ese contexto y que se identifican con él a través de un conjunto de significados socialmente elaborados y compartidos por ellos. En nuestra investigación, analizaremos como las canciones del Rock Chabón de los años ‘90 establecen la construcción narrativa del barrio como aquel espacio social compartido que crea esta identidad y colectivo social.

“La categoría social urbana ‘barrio’, es considerada como una categoría altamente interesante por su grado de flexibilidad y riqueza, así como por su relevancia en relación a la identidad social ya que, como comenta Milgram, “el barrio resulta un componente importante de la identidad social de un individuo”. (Valera 1993:14)

Bajo esta misma línea teórica, tomamos la investigación del autor español Egia (1998) titulada *Rock, Globalización e Identidad Local*, en la que se plantean las relaciones entre el rock y las dinámicas de emergencia de las identidades locales. Teniendo en cuenta la globalización, al autor plantea el rock como un elemento de homogeneización cultural global, así como una herramienta de expresión cultural de las identidades vascas; apoyado en su característica híbrida, multicultural y en sus potencialidades, opera como manifestación popular, hacia la defensa y promoción de las diferentes marginalidades.

Egia (1998) sostiene que en los últimos tiempos la globalización ha alcanzado a todos los individuos del planeta, ya que no existen comunidades que se encuentren totalmente aisladas de influencias externas. De tal forma, el rock canaliza también este dialogo cultural brindado por la globalización, ya que se presenta más que como un dialogo sino como una identificación entre culturas que podrían posicionarse antagónicamente (el autor expone el ejemplo de como la cultura negra y la cultura blanca se relacionan mediante la música). Entonces, el proceso de construcción de la identidad se basa también en la asimilación de elementos exteriores al propio contexto cultural, los cuales sufren una adaptación a las condiciones del contexto local para ejercer alguna alternativa de sentido. La globalización ha facilitado la construcción de sentidos alternativos a partir de los elementos recibidos del exterior global, de asignar nuevos significados a las músicas foráneas, mediante la reinterpretación del original de forma que reflejen la identidad cultural del contexto propio.

“El rock, no hay que olvidarlo, es una forma de expresión cultural que nace de concretos contextos sociales a los que, posteriormente, también moldea. Está determinado, además, por el contexto espacial y temporal en el que se desarrolla. Es expresión de formas de vida moldeadas por sistemas políticos, estructuras de clases, valores culturales o ideales estéticos. Supone esto que no todas sus expresiones tienen la misma significación en los distintos contextos sociales, tanto si se las contempla desde distintos marcos geográficos como si se hace desde distintos puntos temporales:

cada género está asociado con un contexto, una función y un significado específico. ”
Egia (1998:127)

Rastreando acciones fuera del ámbito académico, nos encontramos con una de las organizaciones más importantes en lo que refiere a la incorporación del rock como campaña política llamada *Rock the Vote*.

Fundada hace casi veinte años en los Estados Unidos, este movimiento sin partido político ni fines de lucro ha registrado más de cinco millones de adolescentes votantes y se ha convertido en una fuente confiable para estos jóvenes a la hora de elegir un representante electoral y afrontar las urnas.

Utilizando la música, la cultura popular, y las nuevas tecnologías han captado la atención y movilizado a la juventud norteamericana a que participe en cada elección (recordemos que el sufragio no es obligatorio en este país) con el objetivo de poder medir el alcance que tiene el voto juvenil para crear un cambio tanto político como social. Comprendiendo que la generación del nuevo milenio ocupaba casi $\frac{1}{4}$ del electorado para las elecciones del 2012, *Rock the Vote* se ha dedicado a introducir en la política a un poder de gente joven, lo que hace que los políticos deban tener en cuenta sus preocupaciones y necesidades a la hora de presentar sus campañas políticas.

Es muy extensa la lista de artistas norteamericanos que apoyan esta organización, y mediante giras han logrado convocar a miles de jóvenes que expresan sus necesidades y se informan políticamente.

Además de apuntar a los ciudadanos estadounidenses también se hace hincapié en conseguir los votos de, por ejemplo, los votantes hispanos. Por lo que recurren a artistas hispanos que apoyen al movimiento para atraer a ese determinado público.

Rock the Vote pretende brindar las herramientas a la gente joven para identificarse, aprender, y tomar acción en los problemas que afectan sus vidas e influencia su poder en el proceso político para generar un cambio, teniendo en cuenta la capacidad de persuasión que tiene la música, y el músico, en la población.

Sin tener en cuenta la preferencia, o no, de un determinado candidato, destacamos aquí la capacidad de generar Identidad que posee la música hacia sus oyentes que los siguen inexorablemente, ya que un músico es capaz de acercar a los jóvenes a las urnas.

Problema de Investigación y Marco Referencial

“Para Carl Marx la música es un ‘espejo de realidad’; para Friedrich Nietzsche es ‘palabra de verdad’; para Sigmund Freud es un ‘texto a descifrar’. Ella es todo eso, porque es uno de los lugares en donde se inician las mutaciones sociales y en donde se segrega la ciencia. Escuchar música es escuchar todos los ruidos, y darse cuenta que su apropiación y su control es reflejo de poder. ” (Attali, 1995:15)

Desde su creación, el rock ha funcionado como un artefacto cultural privilegiado para la transmisión de ideas y valores en el ámbito social, así como también para la creación de identidades en jóvenes de distintos sectores sociales. *“Más allá de las propiedades musicales intrínsecas o juicios estéticos, la música produce colectivos sociales, mientras que permite a los alocutarios construirse como sujetos sociales. (...) La actuación o la representación musical conforman parte de aquellas prácticas culturales que construyen colectivos de identificación a los destinatarios, mediante el efecto imaginario de tener una identidad esencial inscrita en el cuerpo. ” (Semán-Vila 1999)*

Como toda manifestación artística, es un producto cultural que tiene como fin producir una experiencia estética en el oyente y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas; ya que de por sí, la música es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo, de modo que el llamado ‘flujo sonoro’ puede cumplir con variadas funciones como entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.

Como bien podemos comprender a partir de las teorías, la música provoca estímulos en el oyente. Pero a nivel social es mucho más que eso.

Desde el principio de los tiempos la música ha sido el canal de comunicación de ideas y valores por excelencia, representando, ordenando, cultivando mensajes en la población humana. Pero a su vez permite a los escuchas usarla para construirse como sujetos sociales, como significativos para otros que a su vez los significan en el terreno de lo social. Tal como proponen Semán-Vila, toda producción musical, incluso aquella a la que no se le encuentra un valor estético inmediato y duradero, produce colectivos sociales en los que se agrupan determinados individuos de la sociedad. Estableciendo un juego con los lugares comunes, las actitudes, las pasiones y los códigos que manejan los destinatarios que comparten un determinado contexto social.

Es necesario destacar que a lo largo de la historia argentina hubieron tres movimientos musicales que pertenecen a estas categorías de creadores de colectivos sociales: el *tango* de principios de siglo; el *folclore* de los años cuarenta y primera parte de los cincuenta;

y el objeto de deseo de esta investigación, el *rock nacional*. El rock siempre fue un canal directo de comunicación entre el artista y sus seguidores, alguien con algo para decir y alguien con ganas de escucharlo. Como consecuencia de lo establecido previamente, identificamos que cada estilo musical arrastró consigo un actor social específico como soporte de identidad: los inmigrantes europeos, los cabecillas negras, la clase media y la juventud.

Como establece Simon Firth (1996), la narrativa tiene la potencialidad de operar como puente entre la música y la identidad, es decir, entre la oferta de identidad que toda categoría social e interpretación conlleva y a la aceptación de tal oferta que toda interpretación exitosa implica. De tal modo, el autor propone que “*por un lado la narrativa está en la base del placer que sentimos por la música, pero por otro lado la narrativa es central para nuestro sentido de identidad*” (Firth 1996:122). La música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal. Se puede interpretar aquí que es más fácil construir una identidad en el momento que nos encontramos en el placer que nos produce escuchar música de nuestro agrado; nos sentimos identificados con determinado estilo de música cuando esta se ajusta a nuestra realidad de identidad, tanto sonora como líricamente.

De todos modos, esta identidad construida por las diferentes vertientes del rock nacional no es siempre la misma. No es lo mismo escuchar Viejas Locas¹ que Almafuerte². No es lo mismo ser un *Stone* que un *Metalero*. Cada subgénero de la música argentina tiene su propio lenguaje que corresponde a la identidad del público que consume ese estilo. Las experiencias de vida de los seguidores de las bandas se ven reflejadas en lo que los músicos cantan, ya que después de todo quienes están arriba del escenario podrían perfectamente ser sus pares durante el *pogo*. Lo que nos lleva a preguntarnos ¿Qué imagen se construye de los Jóvenes a partir de las líricas de las bandas del Rock Chabón?, o ¿Cuál es la visión de la realidad que se presenta en dicho género?

"Los jóvenes que iban a ver este tipo de recitales se caracterizaban por mostrar fidelidad y fervor. La fidelidad estaba vinculada a seguir al grupo, siempre. El fervor, por mostrar pasión, y se simbolizaba en banderas, bengalas, cánticos. Todo eso era fundante de la identidad como espectador", explicó al diario La Nación el antropólogo, investigador del Conicet y docente de la UBA, José Garriga Zucal.

¹ Viejas Locas es una de las bandas más prestigiosas del rock argentino, formada en la década de los '90.

² Almafuerte es una de las bandas pioneras del metal argentino, formada en la década de los '90.

Teniendo más que ver con una identidad que con la habilidad musical, el Rock Chabón es el rock de aquellos jóvenes a los que les duele que el mundo que habían idealizado sus padres no exista más y que ahora encuentran consuelo en nuevos colectivos de identificación como la barra de la esquina, la droga, el alcohol, la delincuencia y las armas de fuego (Marchi 2005). Pero ¿estos colectivos de identificación, se observan en los corpus líricos de las bandas? A través de esta investigación, intentaremos demostrar cómo las letras de los grupos que pertenecen a este género apuntan a un ideal común y logran nuevos estándares de identidad en lo jóvenes, abordando temáticas que rondan a estos tópicos vacíos de contenido ideológico puro, y que otorgan simplemente una contestación a las consecuencias de situaciones políticas pasadas.

Hipótesis

Las letras de las canciones de las bandas estudiadas, pertenecientes al Rock Chabón de la década del '90, construyen discursivamente la identidad de un Joven inmerso en vicios como el alcohol y la droga, confrontante a la figura de autoridad (personificada en la policía) y a las instituciones sociales, e ideológicamente despolitizado.

Objetivos

Generales

- Analizar la construcción discursiva de la figura del Joven en las canciones del Rock Chabón en la década de los '90, a partir de las bandas seleccionadas.

Específicos

- Definir las estructuras narrativas en las canciones del Rock Chabón
- Describir los atributos que se utilizan en las letras del Rock Chabón para definir al Joven
- Reconstruir las figuras retóricas en las canciones del Rock Chabón

Marco Teórico

Uno de los estandartes principales de esta investigación, es que consideramos a la música como un arte, como un elemento de consumo, como un medio de comunicación; que se encuentra en profunda relación con la vida de los individuos en sociedad, siendo capaz de contribuir a la construcción de identidad que cada uno singularmente genera.

“La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento. Hoy en día, ninguna teorización mediante el lenguaje o las matemáticas es ya suficiente, porque está demasiado cargadas de significantes previos, incapaz de dar cuenta de lo esencial de cada época: lo cualitativo y lo impreciso, la amenaza y la violencia”. (Jaques Attali, 1995: 12)

Según Attali (2005), la música contiene códigos que nos ofrecen características de las futuras modificación a las que se enfrentara la sociedad, ya que cada estilo y gusto musical particular se encuentra condicionado por el contexto en el que se encuentra. Aquel presagio formulado por el reconocido artista Charly García (1986) ‘si la sociedad no cambia es imposible que la música cambie’ entra en perfecta sintonía con lo que expone el autor acerca de que *‘La música se ha convertido en un ejemplo perfecto de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo, y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido’.* En cierto sentido es la misma línea teórica que marcamos a lo largo de la investigación, ya que quedará esclarecido en el análisis cómo el rock fue perdiendo de vista los ideales y códigos que lo impulsaron durante la década de los ’60, hasta desembarcar en los banales corpus líricos del Rock Chabón de la década de los ’90. Pero cabe recordar que desde un punto de vista objetivo, la música es en definitiva lo que acompaña, y define, la realidad social que la contextualiza. Cada proceso y etapa histórica a nivel mundial tiene un sonido característico, definido socialmente, ante la cual los alocutarios establecerán una relación que se encuentra sujeta a sus propios condicionantes y puntos de vista de la realidad en la que se encuentran inmersos.

“La música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder. Ella es aun trágica y melancólica, el fondo de toda vida, pero también un ‘estimulante de la vida’, y una incitación seductora a la vida. (...). Así, la música habla no con conceptos, sino con sonidos. Esto no quiere decir que carezca de significaciones, sino que estas son dichas en otro lenguaje, uno que no es el de la razón (...). La música es la misma voluntad, una fuerza irracional que se hace armonía, melodía y ritmo”.
(Friedrich Nietzsche)

Tal como se establece en una investigación académica realizada en una universidad española por los autores Hormigos – Cabello (2004), hay varias características que nos permiten construir el sentido social que tiene la música ya que se ha ido creando a lo largo de la historia y ha acompañado múltiples cambios sociales; como todo fenómeno cultural ha sido creado por y para grupos de personas que asumen distintos papeles sociales en su relación con la música; en todas las ejecuciones musicales, el compositor, los músicos, los cantantes y los oyentes interactúan mutuamente; y como punto fundamental, la música se destina a un determinado público al cual se concibe como grupo social con unos gustos determinados que difieren en función de los rasgos culturales de la sociedad donde nos encontremos.

La sociedad en que vivimos es de una naturaleza extraordinariamente móvil y su estructura es resultado del encaje dinámico entre sus elementos (individuos y grupos) que, coordinados en torno a determinadas instituciones sociales, protagonizan un desarrollo histórico cada vez más acelerado.

El papel crucial que en ella ocupa la información es el de contribuir, simultáneamente, al proceso de cristalización y sustitución de las estructuras sociales, permitiendo el establecimiento de la coordinación necesaria entre los individuos para que dicho proceso se produzca.

“La presencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana de la gente constituye uno de los fenómenos culturales más importantes de las sociedades de fin de siglo. (...) Por eso estamos obligados a prestarle una especial atención en su rol de productores de ideologías, saberes, valores y creencias, y a no considerarlos como un fenómeno residual de la cultura contemporánea.” (Quevedo, 1999)

La comunicación de masas es más que un sistema de circulación de noticias, es según Colombo (1983), un sistema de circulación de informaciones que se superponen a toda forma de cultura local, de creencia y de elección original e interior, creando amplias regiones homogéneas de conocimiento común pero que no garantiza la universalización total de la opinión pública. Juegan un papel fundamental en la estructuración del carácter social y político de las sociedades y en el establecimiento de un cierto 'orden', y a su vez pueden ser utilizados como instrumentos dirigidos intencionalmente a un objetivo, como podemos tomar el caso de la campaña política. Como expone McLuhan (1996), la expresión '*medios de comunicación de masas, no se refiere tanto al tamaño de la audiencia como al hecho de que todas las personas se ven implicadas en ellos simultáneamente, destacando que en la comunicación de masas la fuente del programa y el proceso de experimentarlo son independientes en el espacio, aunque simultáneos en el tiempo*'.

Como establece Simon Firth (1996), la narrativa tiene la potencialidad de operar como puente entre la música y la identidad, es decir, entre la oferta de identidad que toda categoría social e interpretación conlleva y a la aceptación de tal oferta que toda interpretación exitosa implica. De tal modo, Firth propone que si por un lado la narrativa está en la base del placer que sentimos por la música, por otro lado la narrativa es central para nuestro sentido de identidad. La música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal.

Se puede interpretar aquí que es más fácil construir una identidad en el momento que nos encontramos en el placer que nos produce escuchar música de nuestro agrado, nos sentimos identificados con determinado estilo de música cuando esta se ajusta a nuestra realidad de identidad, tanto sonora como líricamente. En 1990 Paul Gilroy estableció un ejemplo que demuestra lo que dijimos anteriormente: '*La identidad negra no es simplemente una categoría social y política (...) sigue siendo el producto de una actividad práctica: lenguaje, gestualidad, significación corporal, deseo. Estas significaciones se condensan en la actuación musical (...). En este contexto, dichas significaciones producen el efecto imaginario de que existe un núcleo ó esencia racial interior, al actuar sobre el cuerpo a través de los mecanismos específicos de identificación y reconocimiento que se producen en la interacción íntima del músico y la multitud*'.

Más allá de las propiedades musicales meramente estéticas, la música produce colectivos sociales, mientras que permite a los alocutarios construirse como sujetos sociales, como significativos para otros que a su vez los significan en el terreno social (Semán-Vila 1999). Dicho esto, cabe destacar aquello que establecimos anteriormente, que la identidad construida por las diferentes vertientes del rock nacional no es siempre la misma; no es lo mismo ser un *Stone* que un *Metalero*. La actuación o la representación musical conforman parte de aquellas prácticas culturales que construyen colectivos de identificación a los destinatarios, mediante el efecto imaginario de tener una identidad esencial inscrita en el cuerpo.

El autor Edgar Morín (1994: 260) reflexionaba entonces sobre la doble dimensión que en definitiva comprende la canción: la dimensión musical y la dimensión verbal. Teniendo en cuenta sus ideas y valorando el poder comunicativo que tiene la música, cabe preguntarse si el componente más importante de la canción, que lleva al éxito su mensaje, se encuentra en la parte musical o en la parte verbal. Ante tal interrogante, el autor no duda en afirmar que hoy la letra ha tomado el protagonismo. La letra es el mensaje, comunica de una forma directa, describe la sociedad, y objetiviza el mensaje núcleo que intenta transmitir el artista a través de su obra.

“Cuando hablamos de identidad nos referimos, no a una especie de alma o esencia con la que nacemos, tampoco a un conjunto de disposiciones internas que permanecen fundamentalmente iguales durante toda la vida, independientemente del medio social donde la persona se encuentre; sino que a un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas.” (Mead 1973)

En cuanto al concepto de identidad que planteamos acerca de lo que se genera en los alocutarios a partir del Rock Chabón, tomamos la definición de *identidad social* que propone Henry Tajfel (1981) en la que los aspectos auto perceptivos de un individuo se derivan del conocimiento de su pertenencia a un grupo, o grupos sociales, juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia. El autor da por supuesto que los individuos se evalúan personalmente de forma positiva, y en la medida que establecen un sentido de pertenencia con un determinado grupo social, están motivadas a evaluarlo también de forma positiva. Como los grupos se evalúan y se autodefinen en comparación a otros grupos, la *identidad social positiva* implica que la

concepción que sostiene un individuo sobre su grupo de pertenencia sea obviamente positiva.

“Los sujetos se definen y evalúan a sí mismos solo en relación con las categorías sociales impuestas, comparan el endogrupo con el exogrupo sobre las únicas dimensiones de valores disponibles y tratan de lograr la distinción positiva de su propio grupo.” (Turner 1990: 59)

Ante este concepto de *identidad social* cabe recordar los enfrentamientos que marcamos durante el análisis del público de Rock, en el contexto de la explosión de la música disco y la aparición en escena de aquellas bandas de música ‘bailable’. El sentido de *pertenencia social positiva* que genera el subgénero Rock Chabón entre sus seguidores, es lo que produce conflictos con los diferentes grupos sociales, desde la autoridad hasta los individuos que no pertenecen a su entono; mientras que identificamos que el *valor disponible* de categorización mayormente utilizado para establecer la distinción es el concepto de ‘aguante’ explicado durante el desarrollo del proyecto. Por su parte, las líricas de las canciones y los universos construidos narrativamente en ellas, legitiman la realidad en la que se desarrolla el grupo social de los jóvenes barriales, quienes a su vez construyen su identidad social con dichas características.

“El individuo se experimenta a sí mismo como tal, no directamente, sino solo indirectamente, desde los puntos de vista particulares de los otros miembros individuales del mismo grupo social o desde el punto de vista generalizado del grupo social en cuanto un todo, al cual pertenece.” (Mead 1973:170)

La identidad entonces es la capacidad de considerarse a uno mismo como objeto y en ese proceso ir construyendo una narrativa sobre sí mismo, mediante un proceso de relaciones sociales mediadas por los símbolos. Es un proyecto simbólico que el individuo va construyendo cuando adopta las actitudes de los otros individuos hacia él, dentro de un medio social o contexto de experiencia y conducta, en el que se encuentra tanto él como los demás individuos del grupo. Por su parte, Páramo (2008) expone que la cultura (a través de las instituciones), las disciplinas científicas y la psicología (en sus modos particulares de explicar el comportamiento, sus conceptos de lo que es verdad, y con las categorizaciones que ha creado dentro de sus discursos) han ejercido un papel

importante en la creación de nuestra identidad actual como sujetos. Queda claro como los demás juegan un papel fundamental en la construcción de identidad, pero también hay que tener en cuenta que además de las personas, la identidad se extiende a los objetos y a los lugares de cada individuo.

“Para una parte de los cronistas que empezaron a percibir su emergencia, este era un rock ‘callejero’, ‘chabón’, ‘futebolero’, ‘nacional y popular’, y al que nosotros denominaremos como ‘rock argentino, suburbano y neo-contestatario’.

Desde el punto de vista sociológico es un fenómeno crucial dentro del actual contexto donde se forman las vertientes culturales de los sectores populares. Por un lado, es el rock de los que han visto heridas gravemente sus perspectivas de integración social en virtud de un proceso socioeconómico que, al mismo tiempo que liquida el empleo, rebaja la figura culturalmente consagrada del trabajador, santifica exigencias de consumo que frustran más que satisfacen. El ‘rock chabón’ amarra la estética del rock con la producción de una lectura post-populista de la sociedad argentina (...) y más que expresar el desencanto ciudadano de la clase media (temática que fue, y todavía es central para gran parte del género) da voz al tono ambiguo, más bien polivalente, con que los jóvenes de sectores populares se relacionan con la democracia,, con el desmantelamiento de los últimos vestigios del estado integrador, y con los imaginarios históricos generados por la experiencia peronista que alimentaban sueños de integración, más o menos igualitaria, que caracterizaban a la argentina que moría hacia fines de los ‘80 y principios de los ‘90’. (Semán-Vila, 1999)

Tal como citamos anteriormente, el concepto de *identidad narrativizada* propuesto por los autores Pablo Semán y Pablo Vila (1999) refiere a una alianza que se establece con la práctica musical a través del efecto imaginario de tener una identidad esencial inscripta en el cuerpo (como persona particularizada en términos de género, etnia, nacionalidad, edad, etc.), que permite evaluar lo que determinada practica musical tiene para ofrecer en términos de categorías sociales e interpelaciones a la trama argumental básica. A través de esto, los autores exponen que el Rock Chabón de los ‘90 articula la identidad narrativizada de algunos jóvenes de sectores populares al ‘ajustarse’ a alguna de las tramas argumentales que organizan sus narrativas identitarias.

Los artistas del rock argentino podrían funcionar como *Líderes de Opinión* dentro de la teoría de Lazarsfeld y Katz (1955), en la que los autores sostienen que las decisiones que toman los individuos en sociedad están generalmente motivadas por el vínculo con individuos normalmente mejor informados y más involucrados en determinadas actividades, cuyas interpretaciones de los escenarios públicos tienen mayor peso persuasivo que la de los medios masivos. En todos los estratos de una comunidad existen ciertos individuos que desempeñan el papel de intermediarios en la comunicación masiva de información e influencia durante eventos públicos (los autores toman como ejemplo las elecciones políticas); de modo que los medios de comunicación ya no serían el principal factor determinante de la decisión de un individuo.

Tal como establecen Lazarsfeld y Katz en su teoría comunicacional, la gente tiende a votar de la misma manera que lo hacen los individuos de su círculo social: el hijo como su padre, las esposas como sus maridos, los miembros de un club como sus clubes, etc. Las indagaciones desarrolladas por los autores señalaban que había personas que ejercían una gran influencia desproporcionada sobre las acciones de sus compañeros; pero a su vez, los líderes señalaban que para ellos los medios de comunicación eran influyentes en sus opiniones y decisiones. De esta manera, surgió una nueva teoría acerca de un *flujo de comunicación en dos etapas*: en general, las ideas parecen fluir desde la radio y la prensa hacia los líderes de opinión, y de éstos a los sectores menos activos de la población.

Los *líderes de opinión* no forman un grupo aparte, y el liderazgo de opinión no es un rasgo que algunas personas tienen y otras no, sino más bien una parte integral del dar y recibir de las relaciones personales de todos los días: todas las relaciones interpersonales son potenciales redes de comunicación y un líder de opinión puede ser considerado como un miembro del grupo que desempeña un papel clave en las comunicaciones.

En esta investigación entendemos a las bandas pertenecientes al subgénero de Rock Chabón como estos *líderes de opinión* que plantean Lazarsfeld y Katz ya que, sumado al concepto de *identidad*, mediante los códigos y universos construidos en sus corpus líricos representan y legitiman las acciones de los jóvenes seguidores que se desenvuelven en un determinado contexto social. De igual forma que los autores plantean la situación de liderazgo comunicacional durante una elección política, el joven barrial sentirá rechazo hacia la figura de autoridad representada por la policía si el grupo

con el cual comparte *identidad social* se posiciona también antagónicamente. Las situaciones y los códigos establecidos por los bandas de música establecen las *dimensiones de valores disponibles* que son tomadas por los jóvenes para establecer la diferencia con otros grupos sociales, mientras que se legitiman las acciones ilegales a las que se ven expuestos en su realidad barrial.

Consideramos finalmente definir el concepto de *video-política*, desarrollado por Giovanni Sartori (1997), ya que ha sido traído a colación durante el análisis del proyecto.

Nacida en estados unidos y luego propagado por toda América Latina durante mediados del siglo pasado, la *video política* podría explicarse como una creciente dependencia que muestran las instituciones políticas respecto a los medios masivos de comunicación, que además se le atribuye una intención manipuladora y un efecto de seducción sobre el lector. Los medios de comunicación masiva crean la necesidad de personajes políticos fuertes pero con mensajes difusos o ambiguos, estableciendo una banalización de la política que termina transformado a los candidatos en 'vedettes' cuya imagen publica y relación con la prensa se torna más importante que su carácter ideológico.

Como expone Heriberto Muraro (1997) en su texto, la única forma que tienen los candidatos políticos de llegar a un pueblo heterogéneo, propagado en grande extensiones de territorio, con diferencias culturales; es mediante los medios de comunicación masivos. Para el autor, la "*video-política es producto de las maniobras llevadas a cabo por los actores políticos para influir sobre el periodismo y la opinión publica a fin de incrementar su popularidad y el prestigio*" (Muraro 1997:17). Más allá de la aparición en pantalla, lo que se rescata de esta teoría es la manera en la que un candidato político opta para llegar a su público.

A partir del fin de la etapa militar en la Republica Argentina, los partidos políticos que han dominado la escena electoral han sido aquellos que corresponden al modelo que el autor denomina como *catch all the parties*, es decir, aquellos que presentan ideologías electorales difusas y se centran en su imagen personalista. En un contexto político en el que los votantes optan por un individuo determinado más que por sus ideales, la *farandulización* del candidato baja a tierra las personalidades para que los electorados se sientan mas identificadas con ellas.

“El auge de los políticos como celebridades, encuentra su paralelo en la transformación de los famosos (artistas, periodistas, deportistas, etc.) en políticos. Esa mezcla entre el mundo político y el mundo del espectáculo, da lugar a la ‘farandulización’ de la política” (Waisbord 1995).

El discurso escrito ha migrado hacia un ámbito de presunta emoción visual, lo que deriva en importantes deterioros de las instituciones políticas. El *advertising* político es quien ha reemplazado a las campañas electorales tradicionales, diseñadas por un profesional a sueldo, son compromiso partidario, con la cancelación de debates públicos entre candidatos, etc. Igualmente, el autor destaca que en la actualidad ninguna política responde al pie de la letra este esquema de campaña. Más aun en un país como la Argentina, en donde la mayor parte de los integrantes de la *elite política* ya consolidaban un puesto determinado de menor rango y su posibilidad de escalar jerárquicamente depende de las relaciones interpersonales con sus pares. La única alternativa razonable que tienen los candidatos de asumir un puesto mayor como presidente, vicepresidente, gobernador, intendente, etc.; es recurriendo a la televisión y a otros medios masivos. Pero aquellos para los de menor jerarquía social, la promoción del candidato reposa en el contacto directo y en tareas de propaganda que solo pueden llevarse a cabo mediante la colaboración de afiliados y simpatizantes militantes.

“Tanto códigos como figuras de la industria del entretenimiento invaden el universo político. En síntesis, la clase política ha asumido, en mayor o menor medida, la necesidad de actualizarse en el uso de la comunicación electrónica para participar en la contienda electoral en igualdad de condiciones”. Contreras (1990)

Diseño Metodológico

A pesar de que se han efectuado distintos tipos de investigaciones y artículos abocados al tema de la construcción de identidad a partir de la música, ninguno se ha centrado en la creación de la imagen del Joven argentino durante la década de los '90. El Rock Chabón emergente de la época supo captar la angustia y el desplazamiento social que estaba atravesando la juventud, y fue capaz de crear su propio universo semántico a través su música. De tal forma, considero que esta investigación estaría dentro de los estudios exploratorios con la intención de focalizar aún más los estudios ya hechos sobre las composiciones líricas, los mundos semióticos construidos por los artistas, y la creación de identidades a través del subgénero musical Rock Chabón.

Para llevar a cabo la investigación fue necesario primero investigar las composiciones musicales desde los inicios del rock nacional argentino en 1960 para identificar temáticas, colectivos de identificación, códigos, tipo de público, etc. Con el avance del estudio sobre los distintos cambios que fue sufriendo dicho género en la argentina, se fueron delimitando los nuevos códigos y las nuevas temáticas sobre las que habla en la actualidad el rock nacional y de esta manera tener la posibilidad de compararlas entre un periodo y el otro.

Para lograr la interacción con el objeto de estudio nos posicionamos bajo el ala del método cualitativo, ya que nos permitió tener más flexibilidad en cuanto a delimitar las bandas, y las canciones, que estructuran la investigación y su relación con la cambiante sociedad a través de las distintas situaciones político social de la argentina.

Dicho enfoque teórico no presenta grandes y complejas hipótesis ya que se posiciona 'a la expectativa' del fenómeno a ser explorado durante la investigación, y es justamente nuestra perspectiva ante el análisis del corpus enunciativo de las bandas seleccionadas.

Tal como establecimos en el marco teórico, la música se encuentra anclada a un contexto social y la realidad es representada desde un determinado punto de vista que parte de sus actores. El método cualitativo parte de la base de que justamente esta realidad es subjetiva y múltiple, y que como termino teórico es inexistente. La realidad se presenta como una construcción social que obtiene significados por los intercambios simbólicos que se establecen entre los individuos.

La realidad de la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, un mundo compartido, lo que presupone procesos de interacción y comunicación mediante los cuales comparto con los otros y experimento a los otros. Es una realidad que se expresa como mundo dado, naturalizado, por referirse a un mundo que es "común a muchos hombres". (Berger y Luckman 1991:39)

Bajo la corriente de pensamiento del Interaccionismo Simbólico propuesta por Blumer (1937), nos encontramos inmersos en el propio objeto de estudio, con el fin de intentar captar en totalidad el universo discursivo del Rock Chabón. Observando el lenguaje natural del corpus, entramos en contacto con el ‘mundo de vida’ de los jóvenes barriales, en donde justamente descubrimos la realidad desde la perspectiva simbólica que los autores le otorgan. Las líricas de las canciones seleccionadas constituyen el mejor elemento para desarrollar el análisis discursivo desde la figura del joven barrial, ya que encarnan el particular universo enunciativo que engloba su identidad.

Durante la revisión bibliográfica nos encontramos con bandas que influenciaron a otras o que comparten los mismos códigos semióticos, por lo que los grupos analizados son aquellos considerados como los exponentes del género. Las temáticas, el mundo construido en sus líricas, y los colectivos de identidad que se genera entre los seguidores, son muy similares entre todas las bandas pertenecientes al Rock Chabón. Por lo que en primera instancia nos abocamos a desarrollar el análisis lírico de las bandas consideradas como pioneras, que comenzaron previamente a la década de los '90, para luego sí hacer hincapié en el análisis semiótico de las líricas de las bandas argentinas del Rock Chabón de 1990.

Con el fin de simplificar lo más posible la terminología de esta investigación, englobamos dentro del ‘Rock Chabón’ a las similares clasificaciones de este subgénero musical argentino como ‘Rock Barrial’ o ‘Rock Cabeza’. Muchos autores o periodistas de rock utilizan cualquiera de estos términos para exponer sus investigaciones, pero todos se refieren a las mismas bandas. Como explicamos a lo largo de este trabajo, el Rock Chabón incluye aquella perspectiva barrial y de problemas de la clase media-baja, por lo que utilizamos lo más posible este término para referirnos a nuestro corpus.

También consideramos necesario aclarar que dentro de la etiqueta del ‘Rock Chabón’ incluiremos en el análisis a otras bandas que quizá pertenecen a subgéneros aún más

específicos dentro del rock, como por ejemplo el *punk rock barrial* o el *metal chabón*. Esto se debe a que las bandas seleccionadas para la investigación comparten el mismo corpus lírico, lo cual queda debidamente establecido y estudiado en el análisis.

Para gusto o disgusto de los músicos, muchas veces las bandas son clasificadas en determinados subgéneros que comparten características únicamente musicales, como por ejemplo el uso de determinados instrumentos, el tempo de la canción (velocidad con la que se ejecuta), la época en la que se creó, las estructuras composicionales, etc. Pero como el objetivo de este trabajo es analizar el universo enunciativo construido para comprobar la imagen construida del joven, englobaremos aquellas pequeñas derivaciones en la clasificación de estilos para que la investigación sea aún más abarcativa.

Para llevar a cabo el análisis propiamente dicho de la investigación tomaremos el disco debut de la banda más prestigiosa en el género que funciona como exponente del *Rock Chabón* o *Rock Barrial*:

- Viejas Locas (1995) – Viejas Locas

Para enriquecer la investigación y marcar aun más las características del género, incluiremos una amplia selección de bandas y de canciones, con el afán de ir exponiendo puntualmente los códigos enunciativos que iremos explicando a lo largo del trabajo.

Todas las bandas citadas son aquellas que poseen una posición indiscutible dentro de la historia del rock argentino, ya sea como influencia o como exponentes del subgénero Rock Chabón que guía esta investigación. Para apoyar nuestra selección tomamos bandas que además de ser reconocidas por el periodismo como las más destacadas, cuentan con estas características distintivas:

- Realizaron al menos un recital en el Estadio Monumental de River Plate
- Fueron tapa de la Revista Rolling Stone Argentina
- Consiguieron al menos un Disco de Oro por sus ventas discográficas

Consideramos que llevar a cabo un recital en el estadio ‘Antonio Vespucio Liberti’, popularmente conocido como *El Monumental*, presenta una carga simbólica de

pertenecer a cierto ethos semiótico dentro del ámbito musical. Todos los años alberga numerosas presentaciones de diversos artistas internacionales que propulsan convocatorias masivas de seguidores y, teniendo en cuenta que es el estadio con más capacidad de la República Argentina, glorifica a aquellos artistas del rock nacional que se encuentran a la altura de tal espectáculo.

Por su parte la revista musical Rolling Stone Argentina es la versión nacional de la célebre edición homónima proveniente de los Estados Unidos, que también se distribuye en países latinoamericanos como Paraguay, Bolivia y Uruguay. La totalidad de las bandas tomadas para el análisis de esta investigación no solo han sido parte de los contenidos en la revista, sino que además han sido fotografiados para la portada en al menos una edición. (Cabe destacar que los diseños de portada de todas las publicaciones contienen una foto del personaje/s, que ocupa la integridad de la tapa). Al igual que protagonizar un show en el estadio *Monumental*, ser tapa en la revista Rolling Stone otorga una clara distinción dentro del ámbito musical ya que se trata de la revista más importante de todos los tiempos, dentro de la música mundial. Todos los músicos y personajes célebres de la historia internacional han formado parte de la portada de alguna publicación.

Las únicas bandas citadas que no cumplen con este requisito metodológico son ‘Dos Minutos’ y ‘Memphis la Blusera’. A pesar de esto, sí han participado repetidas veces de su contenido a través de artículos o entrevistas hacia sus integrantes; lo que legitima su popularidad y repercusión en los medios.

Finalmente, para justificar aún más las bandas tomadas para el análisis, el último requisito fue que hayan obtenido al menos un Disco de Oro por ventas discográficas. Aunque el número varía dependiendo del país, según la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas, la cantidad de copias establecidas para obtener un Disco de Oro es de 20.000 unidades o superior, mientras que para el Disco Platino es de 40.000 unidades o superior. Todas las bandas seleccionadas para el análisis cuentan en su trayectoria con al menos un Disco de Oro, producto de su ventas de discos. Por ejemplo, la banda citada ‘Hermética’ obtuvo la distinción discográfica del Oro por su disco ‘Acido Argentino’ editado en 1991; mientras que la bandas citada ‘La Renga’ obtuvo el equivalente a ocho Discos Platino por su álbum ‘Despedazado por Mil Partes’ editado en 1996.

Dentro de la sección de 'Anexos' incluiremos todos los datos correspondientes, tanto académicos como periodísticos, que marcan su trayectoria, ventas de discos, y por sobre todo, sus show de convocatoria masiva; que permiten identificarlas como tales.

Los capítulos del desarrollo comprenderán una línea cronológica a través de la historia del Rock Nacional Argentino, por lo que citaremos canciones de artistas que reflejen aquello que está siendo ahondado teóricamente, para luego poder compararlas con aquellas del Rock Chabón de los '90. Durante el transcurso de décadas iremos haciendo hincapié en cómo se fue formando, y deformando, el universo discursivo de las bandas barriales que luego influenciarían al Rock Chabón. En dicha etapa, tomaremos a bandas como:

- Norberto 'Pappo' Napolitano
- Charly García
- Patricio Rey y sus Redondito de Ricota
- Sumo
- Ratonés Paranoicos
- Memphis La Blusera

Para en análisis ya puntual de las bandas barriales de la década del '90, citaremos obras de bandas como:

- Viejas Locas
- Dos Minutos
- La Renga
- Hermética
- Almafuerte
- Intoxicados
- Jóvenes Pordioseros

Factibilidad

En cuanto a la realización de esta investigación, cuento con los recursos materiales, económicos, humanos, y temporales entre otros, para realizar esta investigación en los lapsos de tiempo establecidos en el cronograma de actividades.

Justificación

Esta investigación dejará en evidencia la crisis a nivel social e individual que atravesaron los jóvenes desplazados del sistema durante la década de los '90 en la República Argentina. Ante esta crisis de identidad, los jóvenes encontraron reparo, como en muchas otras ocasiones a nivel mundial, en la música. Las letras de los grupos del Rock Chabón son una clara radiografía de un sistema corrompido y destinado a colapsar; y una vez más, son los músicos quienes encarnaron las denuncias y construyeron la verdadera realidad que atravesaba un gran sector de la juventud argentina.

Cronograma de Actividades

<u>ACTIVIDADES</u>	03/2014	04/2014	05/2014	06/2014	07/2014
Presentación del Proyecto	X				
Revisión de la Literatura	X				
Recolección de Datos	X	X			
Análisis e Interpretación de Datos		X	X		
Redacción		X	X	X	
Presentación Final Escrita				X	
Defensa Oral de la Investigación					X

CAPITULO I

*“Hey hey, my my // el rockanroll no morirá jamás,
Hay más en el cuadro // de lo que puedes ver.
Es mejor consumirse que dormir oxidado,
Hey hey, my my // el rockanroll no morirá jamás. ”*
(Hey Hey My My, La Renga, 2001)

Cuando el rock argentino comenzó a forjarse, la Argentina estaba gobernada por un régimen democrático, aunque tan cuestionado como quien lo comandaba: Arturo Umberto Illia. A pesar de ser derrocado por un golpe militar en 1966, su campaña presidencial fue honesta, con progreso de la economía y el florecimiento de las artes y ciencias. Este marco tanto político como social contribuyó a que el rock nacional plantara sus primeras semillas, hasta la asunción Carlos Onganía, el primer militar en el poder.

Bajo esta nueva realidad social el rock se vio marginado socialmente y perseguido por la policía, ya que a nadie parecía gustarle esta nueva tribu con pelos largos, ropas coloridas y música escandalosa.

El mito de que el rock cantado en castellano era inviable comercialmente se vio destruido cuando en 1967 el tema ‘La Balsa’ de la banda Los Gatos vendió más de 250 mil copias. Desde aquí el rock argentino se tomó como vanguardia absoluta y referencia para los demás países de América Latina que demoraron mucho más en construir su propio rock. Fue el músico Joaquín Sabina quien reconoció esta particularidad del rock argentino cuando dijo que en España el rock se creó como una copia al estilo sajón, pero en argentina se reinventó por completo a sí mismo.

La primera etapa de surgimiento del rock nacional abarca entonces desde aproximadamente 1965 hasta 1970, como distingue en su libro *El Rock Perdido*, el periodista especializado en cultura rock, Sergio Marchi. El rock era un canal de comunicación potentísimo a nivel planetario, y era la entrada a un mundo de fantasías, poesía, colores y sentimientos. Cada banda con su impronta, con su lírica, con su mundo y colectivos de identificación perfectamente contruidos dependiendo de donde venían.

Las drogas aun no eran perceptibles en el ámbito del rock; la cocaína era esnifada por los tangueros, el LSD todavía no había colonizado América latina, la poca marihuana que se fumaba era indetectable y casi no se tomaba alcohol por ser llamada la 'droga del sistema'. En 1970 se separan entonces primero Los Gatos, poco después Almendra y hacia fin de año Manal; los grupos más influyentes y, por decirlo de alguna manera, 'creadores' de las bases del rock nacional. Se pensaba que aquello era el final de todo el movimiento rockero porque se insistía en equiparar el rock en castellano con una moda pasajera, pero estaba solamente reordenando sus parámetros estéticos.

La próxima etapa de rock nacional se ve atravesada por el desfile de militares en el poder, desde Levingston hasta María Estela Martínez de Perón. Se trata de una época muy violenta y convulsionada del país. Surgen nuevos grupos que rescatan las influencias pasadas y se empieza a detectar lo que sería el germen que luego pasaría a ser el *Chabonismo* de los años '90, una suerte de suburbanismo vinculado al rock pesado, al rock n roll básico y al blues.

Del barrio de La Paternal surge el primer exponente del rock barrial del rock argentino: Norberto 'Pappo' Napolitano. El virtuoso guitarrista y compositor se convirtió rápidamente en una de las mayores influencias de las próximas generaciones del rock nacional, ya sea por su estilo musical como por su universo lírico construido.

*Siempre es lo mismo nena,
tu madre y tu padre están convencidos de que un vago soy
siempre es lo mismo nena,
si hasta parecen dos verdugos en plan de ejecución.*

*Trata ya de convencerlos,
de lo contrario entre rejas quedaré yo.*

(...)

*Mucho que comer no tengo,
ni tampoco de esas alcobas que tuviste por ahí.
Un par de mantas y una estufa
y hasta tengo un ropero para tus cosas guardar*

*por que yo no tengo nada,
pero sí tengo algo que sobra y que es lindo
es música, música, siempre sí.*

(Siempre es lo mismo Nena, Pappo's Blues, 1973)

Aunque sea considerado como el pionero del género barrial, cabe destacar que el corpus lírico de Norberto Napolitano es quizá más complejo y elaborado en comparación a las bandas del Rock Chabón de los '90. Muchas de las temáticas se repiten en ambos períodos, pero luego marcaremos las características de dicho subgénero.

El descontento social hacia este nuevo género naciente fue atacado entonces por el poder político, la policía, el pueblo, y por otros géneros musicales que habían tenido su auge en los '60 como fue el folklore y el tango. Estos vieron como el rock les arrebatara a su nueva generación de músicos que continuarían con su legado, por lo que la primera acusación más allá de la de 'homosexuales y drogadictos' fue la de 'extranjerizantes', ya que tocaban una música que no era autóctona.

A pesar de esto, el rock impuso un lenguaje universal de libertad que atravesaba fronteras, políticas y religiones, mientras que funcionaba como escape de la realidad a muchos jóvenes que se encontraban atravesando la dictadura militar. Supo hacerse fuerte y lograr una personalidad acorde a lo que le tocaba vivir, defendiendo así su identidad.

Según Sergio Marchi, la historia marca las diferencias entre el rock y los jóvenes politizados. Para los que estaban en la política solo existían los medios, las causas y los propósitos de su lucha. Para el rock había todo un universo de posibilidades a explorar antes que dejarse abatir por la rutina, la mediocridad, la hipocresía y el convencionalismo, y su confianza en la posibilidad de un mundo mejor a través de la apertura mental, la paz y el amor fue irreductible.

Esta segunda etapa se ve atravesada también por dos de los compositores argentinos más grandes de la historia: Charly García y Luís Alberto Spinetta. Quienes dominaron la escena musical hasta bien entrados los '80. Pero en este momento el gobierno de María Estela Martínez de Perón llegaba a su fin para dar lugar al llamado Proceso de Reorganización Nacional, situación que obviamente influiría en el desarrollo del rock nacional iniciando así una nueva fase.

Durante la tercera etapa fue perseguido y muchas veces censurado, pero al no ser entendido por los represores no fue catalogado como peligroso y pudo seguir funcionando, aunque la actividad se redujo considerablemente y repuntaría nuevamente durante la guerra de Malvinas en 1982, lo que daría inicio a una cuarta etapa repleta de contradicciones y problemas.

Cuando nos referimos al no entendimiento de los represores cabe destacar un claro ejemplo utilizando la letra de una canción escrita durante el periodo en cuestión:

*Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
pero los dinosaurios van a desaparecer.
No estoy tranquilo mi amor,
hoy es sábado a la noche,
un amigo está en cana.
Oh mi amor
desaparece el mundo
Si los pesados mi amor llevan todo ese montón de equipajes en la mano
oh mi amor yo quiero estar liviano.
Cuando el mundo tira para abajo
yo no quiero estar atado a nada
imaginen a los dinosaurios en la cama
Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.*

(Los Dinosaurios - Charly García - Clics Modernos - 1983)

Se puede observar la clara alusión al régimen militar y a la situación social dictatorial de la época. Ya el hecho de usar continuamente la palabra *desaparecer* nos ofrece una idea de la connotación que lleva la canción y qué es lo que denuncia entre líneas.

García comienza hablando de las desapariciones por parte de los militares a la sociedad argentina y la aleatoriedad con la que ocurrían, ya que podía ser un amigo tuyo, un cantor de radio ó tu novia. Luego expone como la dictadura no se molestaba en ocultar lo que ocurría, los que estaban en la calle podían desaparecer en la calle. Establece el juego con el diálogo entre un hombre y su amante, quien expone su miedo a que un amigo suyo se encontraba detenido y podía ‘desaparecer’ en la misma comisaría. Introduce una analogía entre las muertes que ha generado la dictadura y el pesado equipaje que estos conllevan, e invita al alocutario a imaginar a los militares en la cama, antes de dormir, con el pesar de sus acciones. La canción finaliza con un mensaje de optimismo hacia la sociedad argentina pero que deberá afrontar la realidad que le toca para salir a flote, porque tarde o temprano, los dinosaurios van a desaparecer.

El rockero de la cuarta etapa de desarrollo artístico nacional (fines de los años '70 y comienzos de los '80) encuentra en su música un lenguaje que lo vincula con pares que, como él, rechazan el estandarte social de ‘juventud sana’ y buscan resguardarse tras los ideales hippies de paz y amor, aunque constantemente se ve obligado a enfrentar a la policía. De cualquier forma la represión política y social no evitaba la comunicación fluyese en las letras, el rock seguía desafiando a un régimen negro y sangriento que buscaba opacarlo. Pero como explicamos anteriormente, al usar su propio lenguaje no era fácilmente comprendido por los represores. Una vez que la dictadura y la censura entraron en declive, se produjo un aluvión de canciones testimoniales que señalaban, condenaban y denunciaban dicho proceso.

La guerra de Malvinas de 1982 sirvió indirectamente para que el rock pasara a catapultarse en la difusión masiva durante los siguientes años. Los militares censuraron en esa época a la música en inglés, por lo que la cantidad de música en castellano no era suficiente para cubrir todos los espacios radiales, obligando a los productores a dar lugar a los artistas nuevos del rock nacional.

En plena guerra se realizó un festival rockero gratuito que contaba con el apoyo gubernamental y mediático, destinado a recaudar alimentos y ropas para los soldados en el frente de batalla y también para agradecer a los países latinoamericanos por su apoyo

en la lucha. Muchos denunciaron que el rock se había vendido por haber participado de dicho festival, pero igualmente no hubo apoyo al gobierno, sino simplemente mantuvieron la consigna solidaria que se habían propuesto.

En 1983 la sociedad ya veía salir el sol entre tanta nube. La expectativa de que los militares se retiraban del poder propulsaba un clima de éxtasis que culminó en la elección del candidato de la Unión Cívica Radical, Raúl Alfonsín, con aproximadamente el 52% de los votos. Esto sumado al fin de la guerra de Malvinas produjo una explosión en cuanto al ámbito artístico y a la convocatoria masiva, el rock dejó de ser un producto de minorías para tomar dimensiones gigantescas.

Gran cantidad de artistas surgieron en este periodo como por ejemplo Soda Stereo, Sumo, Los Abuelos de la Nada, Zas, etc.; los ya consagrados mantuvieron su popularidad sin perder calidad ni credibilidad; y ya comenzaban a destacarse talentosos compositores como por ejemplo Fito Páez ó Andrés Calamaro, quienes rápidamente se sumaron a la grilla de los grandes en el rock nacional.

Es aquí entonces cuando florecen parte de los artistas que continúan marcando el surco musical en la actualidad, y aquellos que en gran parte influenciaron a los que son foco en esta investigación.

CAPITULO II

*“Aunque la vida nadie nos va a devolver,
prevenir es curar y luchar es remedio.
Al fin y al cabo es más sincero que esta inútil canción,
que es todo lo que tengo para ser adolescente siempre,
que es como vencer”*
(Canción Inútil, Attaque 77, 2000)

Como venimos viendo a lo largo de la historia del rock nacional argentino, el público se fue volviendo progresivamente masivo. Primero con los nacientes géneros discográficos que permitieron la grabación y distribución del material creado por los artistas, sumado al circuito de recitales de gran magnitud durante la década del '70 y los vaivenes del golpe militar en 1976. Después la deslegitimación del rock inglés durante la guerra de Malvinas como marcamos anteriormente, que favoreció a la reproducción masiva de la música nacional a través de los medios de comunicación, en medio de una relación conflictiva de antagonismo con el gobierno militar. Y finalmente con la vuelta a la democracia, que culminó también la censura de obras y desencadenó una avalancha de canciones contestatarias y testimoniales del proceso militar.

Al ser uno de los únicos movimientos que se opuso a la dictadura, el rock fue demonizado por los militares, ya que sostenían simbólicamente algo que fue duramente reprimido durante el proceso: la identidad joven.

El público estaba preparado para la avalancha de canciones que se produjo luego de la Guerra de Malvinas, y aunque sostenían los ideales hippies del los '80, estaban despiertos como para descifrar los mensajes que artistas del rock argentino como León Gieco, Carlos 'Indio' Solari, Luís Alberto Spinetta o Charly García tenían para ofrecerles. Igualmente la sociedad, y sobre todo la juventud, no era una masa homogénea que adoptaba este rock naciente como identidad, sino que nacieron en la década de los '80 diferentes estilos ó *tribus* según el estilo con el que sentían afinidad.

Con la fiebre de la música disco se crea una nueva rama de la juventud que disfruta de ir a boliches caros a bailar y persigue un determinado estilo de ropa, pero que quizá sí

comparte los ideales ó escucha la misma música que el ‘rockero’. Estos ‘conchetos’ pasarían a ser el antagonista del joven que escucha rock, produciendo una guerra de tribunas entre cada recital. *‘Ea Ea Ea: los conchetos en la platea’ – ‘Tero, tero, tero, tero, preguntale a los conchetos como pegan los rockeros’.*

Esta conciencia de clase, y la enemistad artificial que se crea entre ellas, tiende a meterse cada vez más, a lo salvaje y sin nada de teoría, dentro del público de rock pero como perjuicio social.

Según detalla en su texto el autor Pablo Semán, en lo que hace a lo estilístico del rock nacional aparecieron los primeros grupos ‘divertidos’ (Los Abuelos de La Nada, Los Twist, Las Viudas e Hijas del Roque Enroll, etc.), grupos rockeros que generalmente son de clase media y que proponen el camino de la ironía como forma de contender con el *establishment*; los ‘underground’ (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo, etc.), grupos también de clase media, pero que rápidamente también convocan seguidores de estratos sociales más bajos y que reivindican la producción independiente y los pequeños recitales frente a la ‘maquinaria’ del rock comercializado; los ‘modernos’ ó ‘pop’ (Virus, Soda Stereo, Zas), que reivindican la dimensión corporal y el baile como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del rock nacional.

‘Los músicos lo que podemos hacer es aportar cosas a nivel de los cambios individuales (...) si alguien entiende a través de los nuestro que aceptar el cuerpo es una manera inteligente de empezar a enfrentar la vida, tendremos una misión cumplida.’ (Entrevista a Virus, 1985)

‘Desde la llegada de los radicales tienen éxito los grupos con una temática de falsa festividad, conchetitos de Martínez ó San Isidro que tocan porque tienen plata, como los Helicópteros ó Soda Stereo, gente que no salió de la calle y que no tiene nada que ver con el verdadero rock and roll que viene bien de abajo’ (Luca Prodan, vocalista de Sumo, 1986)

‘... el rock es algo mas que música y letra. Era una forma de vida y aun sigue siéndolo: se trata de estar ecualizado con lo que pasa en el mundo, perturbar el orden establecido e impulsar a la gente a hacer algo’ (Charly García, 1986)

Queda en evidencia como a mediados de la década de los '80 el rock se ve obligado a convivir con nuevos estilos de rock nacional que van surgiendo, nuevos grupos y sobre todo nuevos fans que asumen su identidad reflejada en la banda predilecta.

Renace aquí la descripción que citamos anteriormente de Simon Firth, que el rock es música que perturba y relaja al mismo tiempo. Para ese entonces el rock nacional legitimaba tanto a los Redondos de Ricota como a Zas, y debido a la apertura democrática, el rock no contaba con la urgencia de poner el movimiento revolucionario en alzas y la identidad juvenil se ve nuevamente fragmentada dentro del propio rock.

' ... desde hace tiempo se han ido perdiendo algunas claves: ir a comprar discos explorando, tener conciencia de tipo movimiento (...) En esta etapa la música pasa a ser más consumida que a ser compartida... o entendida ... Se pasa de un público exigente e interesante, ó que de alguna manera comparte una idea con el artista, a un público sin posición .. Como de consumir sin cuestionamientos. ' (Charly García, 1986).

Además de explayarse en las entrevistas, Charly García construía nuevamente su mundo crítico lírico en base al cuestionamiento del viejo credo rockero, y a la relación de la sociedad con el movimiento:

*'Él se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci,
Él se cansó de andar haciendo apuestas y se puso a estudiar,
No creo que pueda dejar de protestar.'*

(*'Transas'*, Charly García, Clics Modernos, 1984)

Vemos como se establece el traspaso de ideología protestataria y de rebelión a un consumismo representado por *Fiorucci* (termino que luego analizaremos como es retomado por otros autores para establecer su denuncia).

En relación a la irrupción del baile como algo legitimo dentro del ámbito del rock nacional y a la resistencia al sistema como establecimos anteriormente, Charly cantaba:

*'Yo tenía tres libros y una foto del Che,
Ahora tengo mil años y muy poco que hacer,
Vamos a bailar'*

(‘Rap del Exilio’, Piano Bar, 1985)

*‘Yo no quiero volverme tan loco,
yo no quiero vestirme de rojo,
yo no quiero esta pena en mi corazón’.*

(‘Yo no quiero volverme tan Loco’, Yendo de la cama al Living, 1982)

El rock pasa entonces a ser una mixtura entre la militancia y la modernidad, algunos compositores se ven identificados por una u otra rama que después de todo conviven en la misma realidad.

Sintetizando este nuevo espíritu de los ’80, García ironizó los extravagantes peinados como la modernidad que abordaba al rock nacional, y el verdadero sentido de lucha de la juventud durante la dictadura militar:

*‘Si me gustan las canciones de amor y me gustan esos raros peinados nuevos,
Yo no quiero criticar, solo quiero ser un enfermero,
Si luchaste por un mundo mejor y te gustan esos raros peinados nuevos,
No quiero ver al doctor, solo quiero ver al enfermero’.*

(‘Raros Peinados Nuevos, Piano Bar, 1985)

Se pueden citar un sinnúmero de canciones que demuestran como García, al igual que sus pares de época, señala a dedo los cambios político-sociales que surgían. Por nombrar algunas cabe destacar *Cerca de la Revolución, Los Dinosaurios, Alicia en el País de las Maravillas, Nos siguen pegando bajo, Demoliendo Hoteles, Inconciente Colectivo*, etc.; todas ellas incluyen simbologías que refieren sobre todo al régimen militar y a los cambios que estaban atravesando los jóvenes argentinos.

En la década de los ’80 se encuentran, y conviven, los pioneros que influyeron en el posterior nacimiento del subgénero del rock que buscamos analizar en esta investigación. Manteniendo un estilo de protesta, sus expresiones y temáticas mantenían una actitud de resistencia, dando voz y respondiendo a las necesidades sociales de los sectores más bajos de la sociedad.

En ese momento se hablaba de los conciertos de 'Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota' como de una especie de liturgia, una secta underground que era conocida por unos pocos y que estaba cargada con un gran sentido de identidad entre sus participantes. '¿Vas a misa?' era el código para entendidos que utilizaban los cómplices. Pero con el correr de los '90 la *misa* se volvió multitudinaria, arrastrando cualquier tipo de sentido litúrgico de la misma, y concurrir a un recital de los 'Redondos' era casi lo mismo que asistir al sector popular de un partido de fútbol. Así como en la década de los '80 muchas canciones del rock nacional fueron cautivas de las hinchadas para ser entonadas durante los partidos, en los '90 llegó la devolución: el uso de banderas, las bengalas, la pasión desenfadada, y por sobre todo la violencia alcanzaron al público del rock que se entregó por completo a este nuevo show que ofrecía el público durante un recital.

Pero esta nueva modalidad no se gestó en el público de Charly García ó Soda Stereo (quienes en esa época eran los más convocantes), sino que la explosión surgió en el ambiente del público *ricotero* (seguidor de los Redondos).

El rock barrial comienza a escribir sobre problemas cotidianos de la sociedad, mientras que deja florecer los grandes problemas que atormentan a los jóvenes de determinada clase social. Estas temáticas enunciativas serian luego llevadas a su máxima expresión por las bandas barriales de los '90 ante la imposibilidad de insertarse satisfactoriamente en el sistema, las relaciones amorosas pasajeras o sin visión de durabilidad, el rechazo hacia las autoridades y a las instituciones, la adicción a las drogas y el alcohol, y el fastidiado con la realidad que les tocaba afrontar.

CAPITULO III

*¿Y cuánto valen tus ojos maquillados
y meditar con éter perfumado?
¿Y cuánto vale se La Banda Nueva
y andar trepando radares militares?
¡Vamos las bandas, rajen del cielo!*

(Vamos las Bandas, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, 1988)

Nos encontramos ahora ante esta nueva etapa del rock nacional de la década de los '80, en donde podemos resaltar a tres bandas que construyeron los pilares que serían exaltados por las bandas del Rock Chabón que surgirían una década más tarde. Mediante estos grupos emergentes se manifiestan nuevos códigos, tanto enunciativos en la lírica de las canciones como también en el accionar del público nacional, que marcan un estilo de vida y que serían luego complementados por aquellos propios del rock Chabón.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota fue una banda argentina de rock, oriunda de la ciudad de La Plata y liderada por la dupla Carlos Alberto *Indio* Solari y Skay Beilinson. Es considerada una de las bandas más importantes del rock argentino, y una de las más influyentes del rock en español a nivel mundial.

Como dijimos anteriormente, la liturgia y el entorno de Los Redondos no pasaba únicamente por la afinidad musical hacia la banda, sino por una nueva modalidad de fervor y locura que llevaba a los fanáticos a sentir la misma pasión que se tiene por un equipo de fútbol, y replantear su paradigma de vida para adecuarlo al *modus Ricotero*.

Esta nueva modalidad de *aguante* que aparece por primera vez en el público de rock nacional argentino no es lo único que genera la identidad homogénea del público, sino obviamente el universo enunciativo que se construye a través de las canciones de Los Redondos.

De esta manera, el sentido de identidad que se establece en el fan del grupo platense es uno de los más distinguidos y fuertes del rock nacional. Ser 'Ricotero' no incluye únicamente ser seguidor del grupo, sino que engloba una ideología y una forma de afrontar la realidad de una forma particular.

Es de público conocimiento que, aunque la autoría este adjudicada a la dupla Solari-Beilinson, las letras de la banda son obra casi exclusiva de Carlos Solari. El personaje casi mítico de la escena del rock nacional, ha sido tildado más de una vez de ‘críptico’ a la hora de escribir sus canciones debido a la dificultosa tarea de interpretación que se podría realizar sobre las letras, a lo que responde duramente en una entrevista realizada en 2004:

“El arte es un arma muy importante para transmitir emociones. Y dedicarla simplemente al entretenimiento... No sé, a mí no me seduce mucho la idea de entrar en la gente mientras la vida pasa... Me rompe las bolas cuando dicen ‘letras crípticas’. ¿De qué están hablando? La poesía es críptica. La poesía tiene que sugerir más que significar. Una obra de arte es simbólica. El arte de describir un aspecto de la realidad simbólicamente, en términos estéticos. El culo, la birra... Está bien, pero que no digan que cualquier cosa es pretenciosa. Creo que hoy, hay una incapacidad para crear obras creativas... miro a mi alrededor y veo que estamos frente a un cambio cultural que tarda en venir”.

Vemos como el autor pretende plasmar un mensaje intelectual en sus canciones y nos adelanta el eje de esta investigación al denunciar que en ese momento, recordemos que esta entrevista es del 2004, le era difícil identificar obras creativas que se destaquen. De esta manera, deja en evidencia el pobre contenido lírico que posee el Rock Chabón de los años ’90, ya que la mayor parte de las temáticas y el universo enunciativo sería luego utilizado por este nuevo subgénero.

La coherencia que presentan las líricas de Carlos ‘Indio’ Solari, tanto en el mensaje como en la visión de la realidad, se mantiene a través de los muchos años de la banda y también en los discos solista luego de la disolución del grupo.

Dentro del *corpus lírico* de Solari se percibe la intencionalidad del autor en alejarse de las letras ‘fáciles’, por llamarlas de algún modo, ya que priman las metáforas, las elusiones, los sobreentendidos, las onomatopeyas, y los vocablos propios del léxico urbano. La doble línea en la lírica ricotera es la que en realidad va dirigida a los verdaderos alocutarios que son capaces de captar el mensaje. Aunque las voces críticas han ido más allá al destacar que un fan de la banda fracasaría al intentar explicar alguna de las letras del Indio, quien ha expresado su postura ante esto:

“Nunca hablamos de las letras. Si habláramos, nos estaríamos privando del juego fundamental de conmoción que buscan esas letras. La poesía de una canción de rock está hecha para que se pase a través de uno, y no para que uno diga que quiso decir esto y no lo otro. No hay que privarse de la riqueza de la reinterpretación. A veces las reinterpretaciones descabelladas son las más ricas. (...) Puede ser que algunos no sepan de qué hablo, pero a lo mejor un día lo entienden, o al menos eso les resuena y no les interesa la interpretación.” (Ragendorfer-Warley-Graña, 1988)

Por un lado el artista discute cuando se lo tilda de ‘letrista crítico’ pero a su vez entiende que gran parte del público seguidor de la banda no comprende el verdadero mensaje plasmado entre líneas en las canciones.

Una acertada definición acerca de la lírica ricotera es aquella dada por Minelli (2005):

“Las canciones de los Redondos de Ricota llevan la impronta de una suerte de aristocratización de los márgenes e impugnación del orden estatuido, presentan significados huidizos y hasta herméticos que resisten el orden del lenguaje, mezclan metáforas, lunfardo, neologismos, gestos provocadores y heréticos para formular un discurso ‘delincuente’ de comunión y resistencia ante el orden que vigila, excluye y castiga.”

Entre otras temáticas, las líricas cuestionan al hombre moderno, a la velocidad con la que transcurre la rutina y la vida de las personas inmersas en la revolución tecnología y el consumismo.

¡Viven temiendo despertar de sus sueños!

Van vampiros de arrabal.

¡Adidas digitales!

Pepsi inyectable y... ¡dame más, dame más!

¡Que milagroso día el de hoy!

(Nuotatori Professionisti, Luzbelito, 1996)

Mediante las frases *Adidas digitales* y *Pepsi inyectable* el autor destaca la presión del sistema moderno en imponer el consumismo e instalar lo tecnológico en todos los aspectos de la vida y la consecuente valoración del *hoy*.

En gran cantidad de letras de Solari se postula la decadencia de ciertos valores y el surgimiento paralelo de nuevos ideales que se proponen alcanzar las sociedades modernas.

Tengo buenas y malas noticias para vos:

'la belleza es lo que te da felicidad'

Si todo gira en el Shopping-Disco-Zen,

Tu belleza es de Shopping-Disco-Zen

(Shopping-Disco-Zen, Lobo Suelto Cordero Atado, 1993)

Como denunciando a la generación que viene, el artista da cuenta de que lo tecnológico creció de manera desproporcional a lo que creció el pensamiento popular y propone una resistencia ante esta nueva forma de vida que ve en la sociedad.

Otra de las temáticas fundamentales no solo en las letras sino en la vida de la banda en sí, es la referida a los medios de comunicación. La escasa aparición en cámara y la poca cantidad de entrevistas que llevan a cabo se debe a la visión apocalíptica de los integrantes respecto a la falsa realidad que se crea a través de la televisión. El rechazo a las corporaciones mediáticas denuncian una creencia de realidad editada que sobre informa en busca de desorientar a los receptores:

Pasó de moda el Golfo

Como todo, ¿Viste vos?

Como tanta otra tristeza

A la que te acostumbras

El bronceador 'Charlotte'

Te cuida de la radiación,

Rematan el electro de Elvis al morir.

Fijáte de qué lado de la mecha te encontrás

Con tanto humo el bello fiero fuego no se ve

(Queso ruso, La mosca y la Sopa, 1991)

Buenos atracos, perfectos atentados

Bien iluminados.

Las monjas verdes revolucionarias

Para gran consumo.

Noticias de ayer. ¡Extra! ¡Extra!

Se desgracia el campeón el híper-futbol

Primero en el ranking

Los guerrilleros eran sarandíes,

Abajo en la tabla

Noticias de ayer. ¡Extra! ¡Extra!

Interminables cadenas de video

La presión sujetan.

Buenas noticias, sabrosas telefotos

¡A tragar sin culpa!

Noticias de ayer. ¡Extra! ¡Extra!

(Noticias de ayer, Un Bañón para el Ojo Idiota, 1988)

Vemos en estas dos canciones como el autor pone en evidencia y critica la sobreinformación y la realidad construida por los medios de comunicación, de manera tal que una guerra como la del Golfo de principios de los '90 puede *pasar de moda*. Nos invita a *Tragar sin culpa* una gran cantidad de noticias amarillistas como flashes informativos que no dan tiempo a la reflexión y subestiman al espectador. De esta forma, el receptor de los grandes medios comunicacionales se convierte en un mero consumidor de contenidos, sin tener la capacidad crítica de analizarlos ya que es bombardeado por la información.

'La autoridad miente. La autoridad opera en tu cerebro. Opera mintiendo por los labios de los funcionarios en todos los sobornos. Te mienten los directores de las agencias de noticias y de las agencias de publicidad. Todos los días, las pequeñas mentiras institucionales en las ondas de Tv y en los periódicos devoran nuestro estado de ánimo'. (Solari 1993)

Recordemos que estamos ahondando en el corpus lírico de Los Redondos ya que fueron una de las bandas de mayor influencia en la generación del Rock Chabón, y muchas de las temáticas o formas de pensar que expone Solari son un eje fundamental en las líricas de las bandas de los '90, como por ejemplo la confrontación hacia la figura de la autoridad.

Habiendo establecido esto, a pesar de la visión apocalíptica del autor sobre los medios, vemos un hombre comprometido con la realidad en la que vive y que realiza una crítica sobre ella. Un artista que utiliza la música como canal de transmisión de una determinada ideología o forma de ver la realidad social, lo que establece una clara diferencia con las líricas que más adelante serán analizadas pertenecientes al Rock Chabón, carentes de ideología y visión crítica de la realidad.

'Hoy hay una farandulización de la vida (...) Los medios tiene un poder muy grande, y las conversaciones pasan por los estándares que allí se ponen en juego. Las noticias, hoy, son probables. Las cifras de una misma noticia cambian a lo largo del día. Es como una visión meteorología de la vida. La única manera en que acepto esta especie de vaciamiento es pensar que es la antesala de un cambio grande, que asistimos al agotamiento de la cultura que nos describe.' (Plotkin, Kleiman, 2004, p.66)

El concepto de *farandulización* expuesto por el artista será explicado posteriormente en el Marco Teórico dentro de la Video-política, en donde muchos de los códigos del entretenimiento invaden otros ámbitos de la vida cotidiana para ser representados en la televisión, creando así una realidad alterna que desorienta a los alocutarios.

La postura adoptada por Solari se complementa con las escasas declaraciones y apariciones que brinda a la prensa, sumado a la poca promoción que la banda lleva a cabo para difundir sus shows y sus nuevos trabajos discográficos.

Otra de las temáticas importantes abordadas por el Indio Solari en sus obras es la aparición de la presencia femenina o el tópico erótico, por llamarlo de alguna manera. Aunque no pareciera haber un doble discurso ideológico hay que destacar la forma en la que aparecen dichas relaciones para luego comprender correctamente la utilización de las mismas temáticas en el Rock Chabón.

En las letras de las canciones, las relaciones amorosas no se plantean en términos de durabilidad ni de una pareja estable socialmente construida. El amor aparece como

ligado al sufrimiento para ambas partes, como un arduo campo de batalla en el que uno se aventura y de donde saldrá herido inevitablemente:

*¡Ella debe estar tan linda!
Descubriendo mí secreto
Con sus ojos oscuros delatando,
Quiero morder el tallo de su rosa
Aunque me clave sus uñas espinas*

(Ella debe estar tan linda, Un Baión para el Ojo Idiota, 1987)

Aquí el enunciador tiene plena conciencia de la posibilidad de salir lastimado en las relaciones amorosas, pero también se puede ver como aquella herida constituye una marca de posesión en el otro. En otras canciones es posible también ver la inocencia del narrador, quien resulta victimario una y otra vez por las mujeres:

*Mordí el anzuelo una vez más
(Siempre un iluso)
Nuestra estrella se agoto
Y era mi lujo*

*Ella fue por esa vez
Mi héroe vivo
¡Bah! Fue mi único héroe
En este lio
La más linda del amor
Que un tonto ha visto soñar
Metió mi rock n' roll
Bajo este pulso*

(Esa Estrella era Mi Lujo, Bang Bang... Estas Liquidado, 1989)

En esta letra se percibe el amor como una trampa. Como describimos antes, aquí los versos delatan la desilusión y decepción del enunciador, dejando al descubierto al yo poético luego de haberse ilusionado sin ser correspondido. Pero a pesar del fracaso, se

recuerda al amor con anhelo de lo que una vez fue, un amor idealizado que lo ha lastimado.

Como ejemplo de lo que luego ocurrirá en las letras del Rock Chabón, las líricas de Solari a veces pueden dejar de lado toda dotación poética para recurrir a un modo de expresión directo, describiendo situaciones en las que las mujeres son simplemente un objeto de deseo:

Voy a cuidar de mi amorcito

Que está borracha por demás otra vez

Me llama nene, doctor.

Yo no la cambio por nada

Cuando empieza a cabalgar

(Ñan fi frufi fali fru, Gulp!, 1985)

La escena discursiva de amor como perdida se distingue también la letra de *La Hija del Fletero*, en donde además vemos la utilización de una metáfora proveniente del ambiente del fútbol, marcando una vez más la futbolización del rock que habíamos marcado previamente y que será transmitida a los códigos del Rock Chabón:

La hija del fletero, linda infinita

Volvió a Madrid, donde parece que es feliz

Ese día me mando al descenso

Recuerdo como su mirada me volteo

(La hija del Fletero, Lobo Suelto Cordero Atado, 1993)

El uso de la palabra *descenso* remite directamente al ambiente futbolero, mientras que el hombre vuelve a mostrarse como un sometido ante el amor, un narrador que no maneja su destino y se encuentra constantemente atrapado en los juegos amorosos de las mujeres.

En las canciones ejemplificadas vemos como el sufrir y el hacer sufrir se encuentran en un mismo e inevitable plano, la pareja no se construye en términos de durabilidad, y la idealización se impone ante la desilusión del enunciador.

La postura política que se sobreentiende a través de las letras Ricoteras puede analizarse a través de todos los discos de la banda, ya que la crítica hacia el *establishment* y la propuesta de una revolución es uno de los estandartes principales de Solari.

El mejor ejemplo para puntualizar en lo que se propone desde la narrativa es el disco *Oktubre*, publicado en el año 1986, el cual establece un guiño directo a la revolución bolchevique de 1917. El nombre es enfatizado con los colores primarios elegidos para representar el diseño de tapa, ya que el rojo y el negro connotan sindicalismo y anarquía.

De regreso a Octubre

(Desde octubre),

Sin un estandarte de mi parte...

Te prefiero igual, Internacional

(Fuegos de Octubre, Octubre, 1986)

La canción que inaugura la obra es antecedida por ruidos de estruendos, como emulando un bombardeo. Esta única estrofa narrativa hace directa referencia al levantamiento bolchevique en Petrogrado, en octubre de 1917, ya que al utilizar la palabra *Internacional* está citando a la unión de partidos obreros emergentes de la época denominada Internacional Socialista.

El enunciador se presenta como alguien que no tiene una postura tomada, ó una ideología que lo represente, pero a su vez busca la acción y el reclamo ante las injusticias. '*Sin un estandarte de mi parte, te prefiero igual, Internacional*'.

Desde la lírica, la banda ha planteado una revolución cultural, ideológica y también física entre las personas, denunciando que la sociedad no debe quedarse estática manteniéndose en la quietud conformista, sino que debe revelarse y luchar contra el orden de lo establecido.

Se distingue una estrecha conexión a los ideales políticos setentistas, retomando los valores sobre los cuales se formó el movimiento cultural del rock en los '60, el idealismo contracultural planteado por Bob Dylan y el hipismo.

Ya no estás solo,

Estamos todos en naufragar

(Canción para Naufragios, Octubre, 1986)

Vemos aquí como el enunciador establece un guiño con el alocutario y entabla una relación con el pasado citando a la primera canción del rock nacional argentino: *La Balsa*.

Según la autora Tonini (2008), en un rock bastante despolitizado como es el argentino de los '80 y los '90, mucho más cerca del pop y excedido de contenidos auto referenciales, la poética de los Redondos es una de las pocas que levantan las viejas banderas rockeras; aquellas que van más allá de la superficial y consabida consigna de *Sexo, Droga y Rock n' Roll*, la cual llevan como estandarte las bandas del Rock Chabón de los '90.

Estuvo grabando paredes

Un rato antes de fugar

(...)

Pudo cruzar el charco a tiempo

Y en el ferry tarareaba... la-lan-lan-la-lan

(Botija Rapado, Lobo Suelto Cordero Atado, 1993)

Un lugar bastante representativo que aparece en la lírica de los Redondos, y que luego aparecerá recurrentemente en las líricas de las bandas del Rock Chabón, es la Cárcel. Vemos en la canción anterior como se narra parte de la fuga de un convicto, mientras que en *El Pibe de los Astilleros* (La Mosca y la Sopa, 1991) mediante la frase '*fue unos meses a Caseros*' se establece la entrada de un individuo al recinto penitenciario.

De esta forma, la Cárcel pasa a ser un ámbito común en el corpus 'ricotero', y este submundo se va colando y esparciendo no solamente al lugar en sí mismo, sino que se expande a toda la sociedad. Recordando las declaraciones de Solari y la idea de revolución que plantea la banda, se puede interpretar a la Cárcel como aquello establecido socialmente, aquello de lo que hay que revelarse para poder ser realmente libre.

Ahora ya no llora

¡Preso en mi Ciudad!

Casi ya no llora,

¡Atrapado en libertad!

(Preso en mi Ciudad, Octubre, 1986)

Aquí se ve claramente la alusión a términos penitenciarios, pero aplicados a la sociedad en sí misma. El enunciador se posiciona como alguien que se encuentra retenido por distintos estatutos sociales, como veníamos marcando anteriormente.

Del mismo corpus de donde proviene la Cárcel y la fuga a la rutina social, aparece el enemigo que luego será eje en las líricas del Rock Chabón: La Policía.

Y cuánto vale dormir tan custodiado

De expertos cínicos y botones dorados

Y cuánto vale, ser la Banda Nueva

Y andar trepando, radares militares

(Vamos las Bandas, Un Baión para el Ojo Idiota, 1988)

Al igual que opera el sentido penitenciario, la *Policía* es quien encarna el ente regulador que sustrae cada minuto de libertad individual. El enunciador da cuenta aquí de la presencia de la autoridad hasta en la propia casa, estableciendo una crítica a la constante represión de libertad por parte del sistema. Se distingue también la recriminación a aquellas bandas que pactaron con la dictadura militar durante los '70 para poder escaparle a la censura de la época y seguir promocionando su obra. Denuncia el pacto con aquella policía que tomaba como deporte encarcelar a los jóvenes propulsores del movimiento y que censuraba cualquier tipo de festival o evento de rock ya que se consideraba como una 'peligrosa alteración del orden'.

Vemos que mediante la frase '*Y cuánto vale ser la Banda Nueva, y andar trepando Radares militares*', es Solari quien cuestiona el precio a pagar por ir en contra de los ideales personales con el fin de subsistir en el negocio.

La temática y enemistad hacia el cuerpo Policial será luego uno de los principales códigos enunciativos en el corpus lírico de las bandas del Rock Chabón, ya sea directamente o mediante la crítica al compañero que decide voluntariamente unirse a la fuerza.

Ya no sos igual

Sos un vigilante de la Federal

(Ya no sos igual, Dos Minutos, Valentín Alsina, 2004)

En la actualidad, la palabra ‘policía’ es utilizada como un insulto, como descalificación, con o sin razón. En el universo del Rock Chabón el policía no es únicamente aquel uniformado de azul, sino cualquier persona que acate la norma o que la hace cumplir al resto de los individuos. Está claro que en las primeras décadas de surgimiento del movimiento también se tenía como enemigo a la policía, pero actualmente es una enemistad y un odio recíproco que muchas veces engloba a hechos fatales durante represiones.

Algo similar ocurre también en las líricas Ricoterías mediante la aparición de la imagen del Diablo. Este representa, al igual que la cárcel y la policía, a la opresora sociedad en la que vivimos y somos prisioneros. Se crean personajes como *Luzbelito* para representar el mal diferenciándolo del bien, al mismo tiempo que se lo utiliza para replantear las convenciones morales sobre las que la sociedad está planteada, promoviendo nuevamente la revolución.

Al momento de representar situaciones de marginalidad, la lírica de Solari deja un poco de lado la forma para focalizarse en el contenido. Un lenguaje menos simbólico establece directamente una narración que funciona como denuncia de estas situaciones que presentan la urgencia de ser transmitidas, y que además sirvieron para entablar una relación con un público de menor clase social que antes no se sentía identificado con la banda.

*“¡No da más! la murga de los renegados
¡No da más! La murga sin la bendición
Entre soportes, modorras ciegas
Y oscuridad de bodega sin luz
Va esa murga desencantada
Que lleva siglos así.”*

(La Murga de los Renegados, Momo Sampler, 2000)

De esta manera la banda captó un público que ya no era de *elite*, como lo era en sus principios, sino que muchos jóvenes de bajos recursos se sintieron representados por las

letras de la banda y se convirtieron en fieles seguidores. Los Redondos terminaron siendo más que una celebración o una misa, un evento para los ‘desplazados’, aquellos jóvenes de hogares con necesidades básicas insatisfechas que comenzaron a copar los shows adentro y afuera. Aunque luego la violencia y las nuevas actitudes adoptadas por los seguidores, terminarían por desvirtuar aquellos valores míticos.

‘El grupo se convirtió en una bandera para un montón de desplazados, para los marginales’ Skay Beilinson, guitarrista de la banda, 2004. [Tonini (2008:33)]

Carlos Solari supo recuperar el acento barrial que supieron imponer las bandas pioneras del rock nacional, y este sentido hace que los Redondos sean pioneros del Rock Chabón. Mediante la propagación de la resistencia, la incitación a la revolución y al cambio, el antagonismo a la comodidad consumista y al *establishment*; el grupo ha podido penetrar en las capas sociales más bajas de la sociedad, convirtiéndose en la banda masiva por excelencia.

Sin duda alguna, otra de las grandes influencias a destacar de lo que posteriormente derivaría en el Rock Chabón es la banda ‘Sumo’.

Con el fin de alejarse de las adicciones que casi terminan con su vida debido a un coma hepático sufrido en Londres en 1977, Luca Prodan desembarca en la argentina en 1981 para refugiarse del mundo en las pacíficas sierras de Tandil.

El cantautor conformó uno de los grupos más importantes en la historia del rock nacional de la mano de artistas que luego de la disolución del grupo, debido a la muerte de Prodan, conformaron sus propias bandas y marcaron su propia historia en la escena argentina. Ricardo Mollo, el tímido joven que nunca había compuesto una canción en Sumo, luego de la separación formó Divididos junto a su ex compañero de banda Diego Arnedo, y es considerada actualmente como la ‘aplanadora’ del rock nacional. Otro de los integrantes era German Daffunchio, quien luego de la repentina muerte de Luca, abocó su tiempo a crear otra de las bandas más grandes del rock nacional, Las Pelotas, junto a dos de sus ex compañeros: Alejandro Sokol y Alberto Troglio. Por su parte, Roberto Pettinato, el saxofonista de la banda, decidió comenzar su proyecto particular en España durante los primeros años, pero luego regresó a Argentina para dedicarse al periodismo y a la conducción, tanto radial como televisiva.

Sumo fue un grupo que mezclaba la cultura argentina con el extremo bagaje cultural que proporcionaba el anglo argentino Luca Prodan. Así como decía German Daffunchio, era una banda que ofrecía diferentes estilos dentro de una mismo show, ya que las controvertidas líricas talladas sobre la improvisación eran el sello compositivo de Luca. A pesar de sus esporádicos picos populares, en gran medida debido al conocimiento masivo del tema *La Rubia Tarada*, la banda continuó siendo un grupo representante de la contracultura, ácido, anárquico, y un exponente de los excesos del mundo del rock.

Como establece Molina (2008), la obra de Sumo ocupa un lugar distinguido y original en lo que refiere a la composición argentina de los años '80. La poética está caracterizada por la inclusión de narraciones, por lo general en primera persona, así como también la presencia de diálogos. En sus letras se hace patente la infusión entre los dos idiomas adoptados por el autor: el inglés y el español (característica que le trajo muchos problemas al grupo durante la Guerra de Malvinas, ya que obviamente no era bien aceptada la música en idioma Británico). Este rasgo bilingüe en las letras de Sumo crea una especie de lenguaje vivo por sí mismo, que parece jugar entre la sonoridad y la multiplicidad de los sentidos, evidenciando este juego en su particular forma de narrar los hechos de la vida cotidiana, no solo desde la visión del rockero como tal sino también en textos en los que el yo poético encarna al personaje que se quiere describir.

*“Caras conchetas, miradas berretas
Y hombres encajados en Fiorucci.
Oigo "dame" y "quiero" y "no te metas"
"Te gustó el nuevo Bertolucci?"*

*La rubia tarada, bronceada, aburrida,
Me dice "Por qué te pelaste?"
Y yo "Por el asco que da tu sociedad.
Por el pelo de hoy ¿cuánto gastaste?"*

*Un pseudo punkito, con el acento finito
Quiere hacer el chico malo.
Tuerce la boca, se arregla el pelito,*

Se toma un trago y vuelve a Belgrano.

Basta! Me voy, rumbo a la puerta

Y después al boliche a la esquina

A tomar una ginebra con gente despierta.

Esta sí que es Argentina!''

(La Rubia Tarada, Sumo, Divididos por la Felicidad, 1985)

Como ocurre también en el corpus lírico de Carlos Solari en 'Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota', en el universo construido en las letras de Sumo se destaca la crítica a diversos *establishments* de la sociedad y a la realidad en sí misma. De esta manera, la letra de la canción *La Rubia Tarada* funciona como clarísimo ejemplo a lo que venimos destacando acerca de las líricas de Luca Prodan, ya que engloba muchas de estas características.

Una constante que se establece en el corpus de Sumo es la oposición a algo, el contraste entre dos realidades enfrentadas, y vemos como en primera instancia el autor establece una crítica, y a la vez una separación, de esa nueva clase social adinerada que habíamos marcado anteriormente como los 'conchetos'. Es justamente la lucha interna de un joven que busca escapar de aquel pasado acomodado en Italia junto a su familia, antes de ser consumido por la incipiente escena punk que nacía en Inglaterra en los años '70. La actitud contestataria de la narrativa muestra el dialogo o la presencia del enunciador en el entorno de la *rubia*, la crítica hacia lo superficial, el consumo masivo, los códigos de belleza o de clase alta socialmente construidos, y finalmente el escape hacia la realidad elegida por el autor.

Caras conchetas, miradas berretas

Y hombres encajados en Fiorucci.

Oigo "dame" y "quiero" y "no te metas"

"Te gustó el nuevo Bertolucci?".

Esta primera estrofa nos da una noción de lo que se refiere Prodan cuando critica a este nuevo status juvenil que surge en los '80, ese vacío interior tapado con la ropa costosa y el consumo naif. Las frases imperativas que utiliza el personaje de clase alta para saciar

sus necesidades, y también para alejar a aquellos, en este caso el narrador, que no considera como sus pares.

*La rubia tarada, bronceada, aburrida,
Me dice "Por qué te pelaste?"
Y yo "Por el asco que da tu sociedad.
Por el pelo de hoy ¿cuánto gastaste?"*

Vemos aquí como entra en juego el concepto de *look*, tan atacado en las líricas de Prodan, en sentido nuevamente de superficialidad y pretensión. Las características enunciativas de la *rubia* y su sorpresa ante el corte de pelo del narrador, muestran la extrema preocupación por la apariencia física de la juventud de la época, considerando que el pelo en los '80 era un cliché de moda.

*Un pseudo punkito, con el acento finito
Quiere hacer el chico malo.
Tuerce la boca, se arregla el pelito,
Se toma un trago y vuelve a Belgrano.*

Retomando la crítica de la estrofa anterior, el personaje del *Pseudo Punkito* es justamente alguien con un look, que aparenta pertenecer al movimiento punk pero que claramente no adhiere a la filosofía que representa. Es un 'concheto' disfrazado de punk que quiere hacerse el *chico malo*, pero que rápidamente regresa a su barrio de comodidades y apariencias superficiales. Prodan critica de esta manera a toda esa clase de jóvenes, incluidos músicos de otras banda 'rivales', que vienen de una clase social alta, pero que pretenden ser chicos de *barrio* para sentir que desafían al sistema.

“Desde la llegada a los radicales tienen éxito los grupos con una temática de falsa festividad, conchetitos de Martínez ó de San Isidro que tocan porque tienen plata, como Los Helicópteros o Soda Stereo, gente que no salió de la calle y que no tiene nada que ver con el verdadero rock n' roll que viene bien de abajo.” (Conde 2008:47)

La marginalidad se presenta como una temática recurrente en el universo discursivo de Sumo, como si el rock tuviera esa condición necesaria de mantenerse en un ámbito apartado del capitalismo y la tan detestada superficialidad.

Es el resentimiento contra esos *Pseudo Punkitos*, impostores del movimiento que a su vez comparten la intolerancia hacia aquellos que no coinciden en su ideología o forma de vida.

Basta! Me voy, rumbo a la puerta

Y después al boliche a la esquina

A tomar una ginebra con gente despierta.

Esta sí que es Argentina!

Finalmente vemos como el narrador busca separarse de todo lo que implica *La Rubia Tarada*, para escapar hacia la realidad que él considera que es la correcta. Vemos como aparecen conceptos que luego se convertirían en códigos líricos en el Rock Chabón de los años '90, como *la esquina*, *la ginebra* (alcohol), el escape, y el concepto de *Argentina* como una realidad subalterna que se encuentra escondida entre tanta institución probatoria de libertad.

Las letras de Sumo representan justamente eso. La rebeldía, los excesos, y la marginalidad. La marginalidad tanto del individuo como del artista de rock en sí, quien le escapa a las instituciones y se mantiene ajeno a las corrientes sociales que moldean a las personas bajo estereotipos capitalistas. Un corpus lírico que engloba los demonios internos de las personas, luchando contra sus propias pasiones y costumbres, para poder liberarse y encontrar el paraíso.

El último eslabón que tomaremos como influencia del Rock Chabón es la banda que le proporcione el toque *Stone* al subgénero: 'Los Ratonés Paranoicos'.

Conformada en Buenos Aires en 1986, concentraron su estilo bajo el ala del sonido y la estética del grupo inglés 'The Rolling Stones', pero con el tiempo fueron logrando su personalidad propia hasta llegar a ser reconocidos masivamente. Desde su primera aparición en el circuito under, allanaron el camino *rollinga* hasta alcanzar telonear el show del guitarrista de los Stones, Keith Richards, en noviembre de 1992 en el marco de la presentación de su proyecto paralelo 'The X-pensive Winos', con otro pionero del Rock Chabón como guitarrista invitado: Norberto 'Pappo' Napolitano. Igualmente, el

estrellato y posicionamiento como banda masiva se dio mediante la participación como banda soporte para los cinco shows de la banda de sus amores en el estadio River Plate en febrero de 1995.

El fanatismo del público argentino por la banda inglesa se vio apaciguado por Los Ratonés Paranoicos, mientras que la nueva tribu urbana patentó para sí su característico uniforme de pantalón chupín, corte de pelo cuasi medieval, pañuelo al cuello, zapatillas estilo ‘Topper’ rojas, y el estampado de la ‘lengua Stone’ en donde quepa lugar.

Por más que su estilo sea diferente a ‘Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota’ y a ‘Sumo’, veremos como el corpus enunciativo sigue manteniendo los mismos códigos líricos que fermentarían luego en las demás bandas del Rock Chabón los años ’90.

‘Vacaciones en hotel

Toneladas de mugre

Ven acá, dice el astro aquel

Alegría en las nubes

Miren ahora a las chicas desnudas

Respirando el sucio gas

Cuantos días de emoción

Las estrellas se acaban

Todo llega a su fin

Fue una buena jornada

Miren ahora a los chicos desnudos

Respirando el sucio gas’’

(Sucio Gas, Los Chicos Quieren Rock, 1988)

Esta canción forma parte del segundo álbum de estudio de la banda titulado ‘Los Chicos Quieren Rock’ publicado en 1988, y rápidamente se convirtió en una de las obras de culto de los fans de la banda.

Vemos como el enunciador se construye en un contexto de ocio como lo son las *vacaciones*, entre la *mugre* de un *hotel* que legitima el sentido de vagancia y de dejadez tan característico del Rock Chabón. La frase *Ven acá, dice el astro aquél* proporciona

la interpretación de la aparición en escena de un ‘otro’ que otorga algún tipo de drogas para lograr escapar de la realidad y disfrutar de la *alegría en las nubes*. Las oraciones consecutivas nos dan un ejemplo aún más literal del consumo de sustancias estupefacientes, mientras que se define y se legitima nuevamente a la situación, como una *buena jornada*. Por el contrario de lo que se pretendería, la melodía de este tipo de líricas viene acompañada por un ritmo alegre, cuasi burlón, que enfatiza aún más la liviandad y la superficialidad con lo que se normalizan este tipo de situaciones.

*Esperaba ver, en el pesado burdel
A mucha gente más
Su cara brilla toda en mí, ya lo se
Creo que nadie lo quiera saber*

*Es muy cara, man? en un momento pensé
Podría hacerlo igual
La calle gira en torno a mí, al llegar
Que mala la hoja que, luego deje'
Algo quiero, no sé qué es
(...)*

(Pesado Burdel, Furtivos, 1989)

Algo similar ocurre en la canción ‘Pesado Burdel’ incluida en el tercer disco de la banda ‘Furtivos’, publicado en 1989. Aquí también se legitiman situaciones mal vistas por la sociedad como lo es concurrir a un burdel, pero además vemos como se vuelve a repetir el código que habíamos establecido en Los Redondos acerca de las relaciones amorosas furtivas y sin sentido de durabilidad. La frase *¿es muy cara, man?*, nos da una idea acerca de la intención del enunciador en ‘conseguir’ una mujer del burdel o alguna sustancia mediante el dinero. Suplantando al colectivo de identificación de ‘esquina’ que habíamos marcado en canciones anteriores, aparece la palabra *calle*, connotando nuevamente el espíritu callejero y barrial que establece el Rock Chabón. Otro de los lugares comunes en los que se apoya la canción es la frase *algo quiero, no sé qué es*, similar a aquel *¡No sé lo que quiero, pero lo quiero ya!*, inmortalizado por el cantante de Sumo, Luca Prodan. Mediante esto se ve nuevamente la duda e indecisión de los

personajes contruidos por este subgénero del rock, vacío de contenido ideológico, sin saber qué esperar de la realidad tan atormentada.

*Soy de un barrio pobre, donde todo es metal
La sirena suena por acá sin parar
Las peleas son algo serio, las muñecas no tienen miedo
Cuando alguien falta, es porque ya no está*

*Subo al coche, donde mis amigos se van
Caballos de noche
Algunos ya quieren ver
¡Quieren volar!*

*Tengo algunos discos, y un viejo parlante
Cuando estoy muy listo, me paro adelante
El volumen es, un problema
Los vecinos son una vena
La sirena suena, por acá sin parar*

*Subo al coche donde mis amigos se van
Caballos de noche
Algunos ya quieren volar
¡A volar!
¡Quieren volar!*

(Caballos de Noche, Furtivos, 1989)

Incluida también en el disco 'Furtivos', la canción 'Caballos en la Noche' nos ofrece una visión aún más representativa de las características que también se repetían en los corpus líricos de las otras dos bandas tomadas como influencia del Rock Chabón de los años '90.

Escrita en primera persona, aparecen los códigos enunciativos principales como por ejemplo el *barrio pobre donde todo es metal*. El sustantivo 'metal' podría referirse tanto al contexto de barrio obrero y de clase baja en donde vive el enunciador, así como también el género musical que podría llegar a funcionar como antagonista del Rock

Chabón en algunas situaciones. De cualquier forma, se establece nuevamente la ‘barrialidad’ de los integrantes de las bandas, a la vez que se pone en contexto a las siguientes situaciones enunciativas.

Soy de un barrio pobre, donde todo es metal

La sirena suena por acá sin parar

Las peleas son algo serio, las muñecas no tienen miedo

Cuando alguien falta, es porque ya no está

Otra de los códigos enunciativos en los corpus líricos que venimos identificando a lo largo de la investigación, es la enemistad que se establece con la Policía. *La sirena suena por acá sin parar*, nos sitúa aún más en el contexto de barrio y realidad delictiva en el que se ve inmerso el enunciador, marcando también la oposición que se tiene con el cuerpo policial que refleja la figura de autoridad; sumado también al temor que produce el posible destino de ser víctima de estos acontecimientos, expresado mediante la frase *cuando alguien falta es porque ya no está*.

Las peleas son algo serio, las muñecas no tienen miedo, nos trae a la memoria las peleas en el ambiente del fútbol, ya sea contra la misma policía o contra grupos enemigos. *Las muñecas* hacen el guiño enunciativo de la pelea ‘mano a mano’, que acompaña los demás códigos como la esquina, el alcohol, la droga, y las relaciones casuales.

Tengo algunos discos, y un viejo parlante

Cuando estoy muy listo, me paro adelante

El volumen es, un problema

Los vecinos son una vena

La sirena suena, por acá sin parar

El enunciador nos introduce aún más en ese mundo barrial de casas pequeñas y amontonadas, en donde *el volumen es un problema* y *los vecinos son una vena*. Nos muestra también el escape que provoca y la pasión con la que se vive este tipo de música, ya que la expresión ‘estar listo’ refiere a cuando el sujeto se ve sobrepasado por una situación que ya ha alcanzado su punto culmine.

Como expresamos anteriormente en la breve reseña histórica de Los Ratones Paranoicos, tal era el fanatismo por ‘The Rolling Stones’ que el productor de la banda inglesa (y también de otros artistas como Rod Stewart y Eric Clapton) viajó a Buenos Aires para trabajar en el quinto disco de estudio de la banda, titulado ‘Fieras Lunáticas’ y finalmente publicado en 1991. Un obsequio del célebre productor al grupo barrial, fue la inclusión de la famosa melodía de la canción ‘(I can’t get no) Satisfaction’ en una de los temas del disco, titulado *Medley: Wah Wah – Satisfaction*:

*Es noche de verano, la ciudad dormida
Los chicos del barrio tocan en la esquina
No tienen horario, solo anfetaminas
Los vecinos llaman a la policía
Sobre sus cabezas, algo se ilumina
La guitarra suena, y un amigo mira
Esa noche de verano*

*Todo se termina
Los chicos del barrio
Siguen con la vida*

(Wah Wah, Fieras Lunáticas, 1991)

Queda en evidencia aquí nuevamente el corpus lírico que caracteriza a este subgénero ya que se vuelven a repetir las temáticas habituales que resaltan en todas las composiciones.

Los, ya cotidianos, *chicos del barrio* vuelven a hacerse presente en el universo construido, pero esta vez *tocando* la música que los representa en el lugar que los representa: *la esquina*. Encontramos la vaga rutina establecida también en las bandas citadas anteriormente durante toda la década de los ’80 y también el uso y abuso de sustancias, en la frase *no tienen horario, solo anfetaminas*. Ya nos resulta habitual la construcción de la banda de barrio amontonada en la esquina, consumiendo algún tipo de sustancias, que legitima dichas acciones en los alocutarios de las canciones.

*Los vecinos llaman a la policía
Sobre sus cabezas, algo se ilumina*

La guitarra suena, y un amigo mira

Esa noche de verano

Todo se termina

Los chicos del barrio

Siguen con la vida

Los *vecinos* siguen siendo aquellos mismos que analizamos en las canciones anteriores, que se quejan por el volumen y continuamente llaman a la policía para reestablecer el orden. La figura de autoridad vuelve a aparecer para terminar con la típica ‘noche de barrio’, mientras que los *chicos siguen con la vida*.

CAPITULO IV

*“Crece la conciencia
Que estos gobiernos representan una mierda
¿Qué van a pensar en la cultura?
Van a privatizarla no queda duda
Y en tantas muertes montan las clausuras, la censura
La privatización de la cultura.”*
(Cromañón, Las Manos de Filippi, 2007)

La vuelta al sistema democrático argentino en 1983 no solo significó el fin de una etapa que marcó profundamente la historia argentina, sino también un hito que transformó las estrategias tradicionales de la comunicación política generando una ruptura en las formas de publicidad e imagen pública de los candidatos y en la forma en que estos se relacionaban tanto con el público de masas como con los medios de comunicación. Tanto en la presidencia del radical Raúl Alfonsín como en la sucesiva gestión del peronista Carlos Saúl Menem, se fueron validando diferentes tácticas comunicacionales entre el presidente, los medios y el público masivo receptor del mensaje político. El presidente del partido Radical se desarrolló en un contexto donde aún era preponderante el discurso y el masivo movimiento popular, por lo que los medios de comunicaron desempeñaron un papel de amplificación de la palabra del candidato, ya sea en actos públicos como en discursos detrás de un escritorio con la bandera argentina a su lado. Pero no ocurrió lo mismo durante la presidencia de Carlos Menem en la década del '90, ya que el papel que jugaron los medios fue completamente diferente. Muchos autores lo mencionan como el gran *Presidente Televisivo*, reconociendo la verdadera viveza del entonces presidente argentino para relacionarse con la prensa y entablar una relación de proximidad con los destinatarios de su mensaje político. Carlos Menem no aparecía en la televisión dando discursos o hablando exhaustivamente de sus futuras políticas, sino que representaba en excelencia el concepto de videopolítica y videosfera. Prefirió dar mayor importancia al contacto directo con la gente (recorrió el país durante muchos meses) y supo utilizar el espacio televisivo para hablar *de otra cosa*. El candidato se mostraba como alguien que pertenece al mundo del espectáculo;

siempre rodeado de gente con prestigio social, comiendo con alguna modelo, haciendo humor en programas de gran audiencia, etc.

A partir del año 1989 se inició un importante y acelerado proceso de privatizaciones en la Argentina, que abarcó empresas productivas y de servicios, activos públicos como las reservas petroleras, actividades de regulación y hasta de control social como la emisión de documentos de identidad.

Existía un gran interés por parte de los acreedores externos para los cuales las empresas públicas eran la mejor opción para hacer efectivo una parte del capital adeudado a través de la capitalización de la deuda, abrir nuevas áreas de inversión ocupando mercados hasta ese momento abastecidos por el Estado, y consecuentemente multiplicar sus ganancias.

Cabe destacar que todo el proceso de privatización se llevó a cabo bajo la dirección técnica y financiera de los organismos financieros internacionales (FMI, BID, Banco Mundial).

Se sostuvieron diferentes argumentos para llevar a cabo las privatizaciones, como por ejemplo la necesidad de reducir el déficit fiscal ya que las empresas serían entregadas como parte de la deuda externa, de modo que se obtendría el apoyo de los acreedores extranjeros y a su vez un incentivo para los grupos interesados a nivel local.

El segundo argumento, ligado íntimamente al anterior, giraba en torno de la necesidad de estabilidad. La hiperinflación sufrida durante el período que precedió a las privatizaciones fue la herramienta fundamental del gobierno para actuar de manera acelerada en este proceso. El gobierno identificaba a las empresas públicas como una de las causas fundamentales de la crisis y por eso, cuanto más rápido se privatizara, se reduciría el déficit público y volvería la estabilidad.

En tercer lugar se argumentaba que el Estado no tenía capacidad para financiar las inversiones necesarias en tecnología para encarar las obras de modernización, con lo que el aporte del capital privado aseguraría el mejoramiento del sistema.

Por último se afirmaba que el estado era incapaz para administrar con eficiencia, fomentaba la burocracia y la corrupción y en consecuencia no podía brindar buenos servicios.

Para reducir el precio de las empresas públicas y facilitar su venta las mismas fueron desmanteladas. Los nuevos marcos regulatorios fueron casi inexistentes y los requisitos

impuestos a los oferentes fueron de tales que sólo quedaban espacio para que se presentaran los grandes grupos económicos nacionales y extranjeros.

Se consideraron prioritarios tres sectores: Energía, Comunicaciones y Transportes.

Fue un proceso muy rápido y que no contó con un marco regulatorio adecuado, permitiendo así a las empresas actuar en respuesta a sus conveniencias, por lo que se produjo una fuerte reducción de los planteles por la vía de los llamados retiros "voluntarios" para los cuales las empresas destinaron enormes sumas de dinero. Esto fue acompañado por un proceso de sustitución del personal con más antigüedad en la empresa cuya experiencia sindical y política no era deseada. Cuando el retiro voluntario no era aceptado por los trabajadores convocados se iniciaba una campaña, se los trasladaba a zonas alejadas de sus hogares o a otros sectores de trabajo con tareas desconocidas o desgastantes (para usar un término utilizado por algunas empresas), o bien colocados en estado disponibilidad sin tarea asignada, con lo que se inducía un gran desgaste psicológico destinado a hacerlos aceptar el retiro "voluntario". También se aplicaron nuevos y diversos contratos flexibles, por tiempo determinado, pasantías, con salarios flexibles que incluyen pagos por productividad, entre otros.

Las transacciones carecieron de transparencia y, al quedar las empresas de servicios en manos de grupos privados, la ampliación del servicio, que debería responder al interés general, se encuentra íntimamente vinculada a beneficios y lógicas del mercado; se produjo un aumento de las tarifas, siendo en muchos casos excesivamente elevado; se destrató el servicio y no se realizó mantenimiento; y se descuidaron zonas dependiendo de su rentabilidad, haciendo que se haga de difícil acceso en ciertos sectores.

En poco tiempo dejaron de pertenecer al Estado el transporte aéreo de pasajeros y la red de aeropuertos, las líneas ferroviarias urbanas y de carga, los servicios de agua potable, gas, electricidad y teléfono, la explotación de petróleo e YPF, empresas siderúrgicas, etc.

Para 1990 los ingresos fiscales alcanzaron la suma de 1.787 millones de dólares, de los cuales 886 millones de dólares correspondieron a la entrega de títulos de deuda. Estos representaron el 50% del financiamiento recibido por el estado por las ventas de empresas públicas en ese año.

*Semanas largas, sacrificadas,
Trabajo duro, muy poca paga,
Desocupados, no pasa nada.
¿Dónde está la igualdad deseada?
(Represión, Los Violadores, 1986)*

Las grandes empresas que se vieron involucradas en el plan de privatizaciones tuvieron que cerrar drásticamente cientos miles de puestos de trabajo, mientras que los empleados eran despedidos o inducidos a aceptar el ‘retiro voluntario’, que les proveía una indemnización apenas mayor que la propuesta por la ley, con la esperanza de conseguir un nuevo empleo en el sector privado o empezar un pequeño comercio, verdulería, quiosco, o taxímetro. Del mismo modo, en la actividad privada, las empresas que no pudieron adaptarse a los cambios tecnológicos que impuso la política económica de esa década debieron cerrar sus puertas o despedir a gran cantidad de sus empleados para seguir en el negocio; y las empresas privadas que sí lograron adaptarse reemplazaron con sus nuevos insumos a los trabajadores y por lo tanto expulsaron más argentinos al mercado laboral.

En este contexto gran cantidad de jóvenes se vieron desplazados socialmente debido a la aplicación de políticas liberales que beneficiaban y enaltecían a la acomodada clase alta, mientras que desempleaba enormemente a la clase baja.

Sumado a la revolución tecnológica de los años ‘90, surgen numerosos grupos de rock que ya eran capaces de grabar y producir su propio material en sus casas, generando así una gran competencia y rivalidad entre bandas de diferentes barrios.

CAPITULO V

‘Ya no estás solo

Estamos todos en naufragar

Son seis minutos y nuestra "mami" va a contestar

"Mami" elimina el error de que vos sos capaz’’

(Canción para Naufragios, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, 1986)

En los '70 la clase media cantaba sobre sus problemas y ofrecía una mirada intelectual de la realidad en la que estaban insertados. En los '80 los músicos de clase media comenzaron a hablar sobre las cosas que le pasaba a la gente común debajo del escenario. En los '90 esa gente común se subió al escenario.

El rock siempre fue, es y será un grito de libertad, un canal de comunicación que no reconoce barreras fronterizas, ni religiosas, ni lingüísticas: es una cultura que mueve, promueve y conmueve sin discriminar clases sociales. Pero con el paso de los años en el rock argentino y con la escalada del barrio al estrellato, recordemos que las bandas barriales de la época son las que actualmente tienen más convocatoria en sus shows, muchos valores se vieron envueltos en un laberinto del que no supieron salir.

El pregonado aguante, el pogo, las banderas, las avalanchas, los petardos, las bengalas, se fueron incorporando paulatinamente al público del rock y terminando construyéndose en parte falsamente fundamental de los códigos de una audiencia que reclamo esos atributos como identidad.

El rockero fue siempre un alma culta, alguien que podía percibir la realidad desde otra perspectiva y contarnos a los mortales sobre ella; fue siempre algo relacionado con la evolución, el descubrimiento, el conocimiento y la apertura. Pero el declive y los vaivenes que ha sufrido la argentina a lo largo de las últimas décadas se ve también reflejada en lo que de alguna manera corresponde a la *calidad del rock*.

Desde su nacimiento, y por sobre todo durante la dictadura militar, el rock argentino fue quien mantuvo la bandera de protesta durante muchos años, gritando y denunciando aquella realidad que lo censuraba y siempre buscó oprimirlo. Una de las canciones fundamentales que marcó el alejamiento por el que estaba transitando la sociedad argentina fue ‘La Balsa’, compuesta por Litto Nebbia y José Alberto *Tanguito* Iglesias

en 1967, siendo la primera voz que denunciaba lo que todos pensaban pero nadie se animaba a decir.

*“Tengo que conseguir mucha madera
Tengo que conseguir de donde pueda
Y cuando mi balsa este lista partiré hacia la locura
Con mi balsa, yo me iré, a Naufragar”*

Una canción que representaba un grito de libertad, una invitación a buscar algo alternativo a lo que estaba sucediendo. Armar una *balsa* e irse a *naufragar* entre diálogos, sonidos, búsqueda interior. Vemos como en sus comienzos, toda lírica y composición rondaba en torno a la inspiración y no al consumo excesivo de sustancias, que defraudarían luego a los pilares sobre los que el rock nacional fue forjado.

Según Marchi (2005), aquí es cuando se puede insertar la palabra, o el concepto, de *rocanrol*. Esta nueva etiqueta que refiere también al ‘rock barrial’ o ‘rock chabón’, que crearía un nuevo mundo de interpretaciones por parte de los músicos que encabezan el movimiento, así como también por parte del público de dicho género. En su libro el autor cuenta una anécdota en la que durante un curso de historia en el año 2003, un alumno preguntó si la canción ‘La Balsa’ hablaba en realidad sobre fumar marihuana. Esto es lo que define entonces la mentalidad de esta nueva rama del rock naciente; donde unos interpretan un grito de libertad y de búsqueda interior otros descubren e imaginan un mundo subalterno que legitima los excesos. (Posteriormente en una entrevista Litto Nebbia fue consultado sobre esta situación y respondió con una sonrisa que en esa época ni siquiera se fumaba).

Bajo la línea historia que venimos siguiendo, el descontento de los artistas pioneros del rock argentino con la nueva amalgama de sonidos y modas de los jóvenes, no era sin razón. En la Argentina de los últimos años aparecieron numerosos interpretes rockeros mas por facilismo que por habilidad musical, que adecuaron sus canciones a lo que el publico quería escuchar para lograr la masividad, generando así un rock vacío de contenido y educando a un publico a cambiar la interpretación por el pogo. *“Desde un punto de vista estético de una buena parte de las clases medias (incluso jóvenes y oyentes del rock), el rock de los jóvenes de sectores populares sonaría decididamente mal. El nacionalismo, el facilismo mental, el exceso fútil, la falta de calidad, serían*

algunos de los aspectos que muchos jóvenes de clase media utilizarían para caracterizarlo. A ello se sumaría, muy probablemente, el mal gusto de su anclaje en un mundo de vida cuyos valores y estética resultan chocantes para la clase media, dado que sería un rock de esquinas, revólveres, cuchillos y alcohol, de desocupados y delincuencia. Para los que suman a su distancia social la de la edad, este tipo de rock resulta directamente incomprensible. ’’ (Semán-Vila, 1999)

Hasta aquí el rock venía siendo sinónimo de lucidez, en donde el artista lograba separarse de la foto para ver el paisaje entero y contárselo a su público. Hasta aquí.

Con el correr de los años, la juventud vio desfilar funcionarios públicos que comenzaban su mandato llegando en colectivo y lo terminaban retirándose en helicóptero personal. El rock vio como sus ilusiones de integración y ascenso social fueron sepultadas rápidamente, como el nivel de desempleo aumentaba mientras que se rebajaba la imagen del trabajador, como el consumo frustraba mas de lo que lograba satisfacer.

Mas que expresar el desencanto ciudadano de la clase media (temática que fue, y todavía es central para gran parte del género), da voz al tono ambiguo, mas bien polivalente, con que los jóvenes de sectores populares se relacionan con la democracia, con el desmantelamiento de los últimos pero importantes vestigios del Estado Integrador, y con los imaginarios históricos generados por la experiencia peronista y que alimentaban los sueños de integración, mas o menos igualitaria, que caracterizaban a la argentina que moría hacia fines de los '80 y principios de los '90.

De esta forma, el Rock Chabón ya no persigue los ideales que buscaban los músicos de los '60/'70 cuando empezaron con el movimiento sino que le toma bronca al sistema y a los que se manejan dentro de él. El mundo de este nuevo genero se construye en torno a jóvenes que se dan cuenta que la realidad de sus padres peronistas ya no existe, y de esta manera se arraigan a otros valores que los terminan instalando marginalmente en la sociedad.

‘‘Prendo la tele y lo único que veo:

a los jubilados peleando sus derechos.

Yo no sé por qué está pasando esto no lo sé.

Prendo la radio y lo único que escucho:

Fabricas cerradas, obreros sin empleo
Yo no sé porque está pasando esto, no lo sé.
Prendo la tele y lo único que veo:
a los jubilados peleando sus derechos.
Yo no sé por qué está pasando esto no lo sé.

Compro los diarios y lo único que leo
Políticos de mierda cagando el pueblo entero.
Yo no sé por qué está pasando esto no lo se
Novedades, novedades...’’

(Novedades, 2 Minutos, Valentín Alsina, 1994)

‘‘El Rock Chabón se constituye en la música de los desahuciados, los desesperados, de los hijos de los que fueron peronistas y de los que luego se hicieron trabajadores con expectativas de ascenso social, justicia distributiva y consumo, expectativas que el populismo había ayudado a fundar’’ (Filmus 1990:233). El *Rock Chabón* es el rock de aquellos jóvenes a los que les duele que el mundo de sus padres no exista más y ahora encuentran consuelo en nuevos colectivos de identificación, que además son legitimados en sociedad, como la barra de la esquina, la droga, el alcohol, la delincuencia y las armas de fuego. Las letras de las bandas que pertenecen a este género apuntan a un ideal en común y logran nuevos estandartes de identidad en los jóvenes abordando temáticas que rondan en torno a estos tópicos vacíos de contenido político puro, sino una contestación a las consecuencias de situaciones políticas anteriores.

La poca distinción que es apreciable entre los artistas y los seguidores de este género, marcan los códigos que se manejan tanto en las canciones como dentro del público durante un determinado show. El fútbol colonizó al rock y pronto aparecieron los cantitos, provenientes de un público que reclamaba para sí cierto protagonismo y reconocimiento por parte de la banda; más tarde las banderas, y finalmente las bengalas bien entrados los ’90.

Como dice el autor Pablo Semán (2005) acerca de esta ‘futbolización’ del rock, ‘*Uno de los trazos que completan la especificidad del rock chabón como tipo ideal y su distancia del tronco originario del rock nacional, es su relación con el fútbol. Para el rock nacional de los años setenta el fútbol era su antípoda normativa y estética: la*

disciplina del deporte, y el espectáculo montado en su alrededor, parecían ser la antítesis de jóvenes de ideales hippies y amantes de las vocaciones que no se pervertían en el mercado. El fútbol era popular y el rock de clase media, el fútbol era mercado y el rock era vocación, el fútbol era disciplina y el rock libertad. En los años noventa las cosas habían cambiado: los jugadores de fútbol podían compartir gustos con los rockeros y, los rockeros de origen popular, no se hubieran sentido cómodos satanizando al deporte nacional. Hubo compositores de rock nacional que se aproximaron al fútbol mediante la reivindicación de la figura iconoclasta y transgresora de Maradona. Hubo compositores de nuevas generaciones del Rock nacional que no hacían suyos los prejuicios de las generaciones anteriores. Y, finalmente, hubo músicos nacidos en los sectores que vieron que fútbol y rock no se contraponían desde el interior mismo de los hogares en que nacieron''.

Antes el público era uno solo, pero con el correr del tiempo y la expansión de estas costumbres tribunerías entre el público de rock condujo a una lucha territorial entre la identificación barrial, ante la disputa de ver qué barrio era el más desfavorecido y por lo tanto el que más *aguante* tenía.

Este nuevo código enunciatario del rock chabón refiere al 'aguante' de seguir a tu equipo aunque haya que viajar (recordemos que muchas presentaciones de estos grupos se dan en el interior del país por la masividad de convocatoria), seguir a tu equipo aunque tenga pocos aficionados (el sentido de identidad con la banda es aún mayor cuando se conoce al grupo antes de ser masivo), seguir a tu equipo aunque haya integrantes del otro bando (el cual es relegado por la figura policial y los violentos enfrentamientos que se producen), mostrar que el equipo de tu barrio tiene más aficionados (en los códigos barriales se da esta disputa entre qué barrio es más importante). Se 'aguanta' al equipo de fútbol de la misma manera en la que se 'aguanta' a una banda del Rock Chabón.

Casi cuatro décadas más tarde de la creación del movimiento, cierta parte del rock parece imponer el ideal social de un barrabrava: los trapos, las bengalas, los excesos de alcohol y droga, y la condena a todo aquel que no se comporta de la misma manera.

Tal como ejemplificamos anteriormente, una clara distinción se da entre el ritual armado por el público que concurría a ver un recital de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota en los '80, en donde pasaba a tener un cierto contrapunto religioso y de liturgia por parte de los fans, y un show de la misma banda en los '90 y actualmente, en donde

no resalta ninguna diferencia con un partido de fútbol. El público *ricotero* de la primera década era bastante reducido e ilustrado, ya que gran parte de los que seguían a la banda eran poetas, escritores, periodistas y curiosos amantes del rock n roll con letras inteligentes. Pero este selecto corpus se vio corrompido por un nuevo público ‘redondito’; una generación que no respeta y entra gritando a los empujones. Los fans arrastraron al ámbito musical códigos que provenían del fútbol, pero no del deporte sino de las hinchadas. El ‘aguante’ y el ‘pogo’ terminaron de convertir a los recitales de Los Redondos en una prueba de tolerancia que muchas veces terminaba en violentas peleas entre los que querían simplemente apreciar el recital y los descontrolados.

En una entrevista radial que le realizó Eduardo de la Puente al Indio Solari en 1985, el cantante del grupo con mayor convocatoria argentina y pionero en este género de rock barrial, declaró:

‘Nosotros tenemos aceptado desde hace muchos años que los Redondos somos la gente, que uno es como un espejo ahí arriba. Lo bueno es que no tenés que imponer ante la gente: ella va moldeando el personaje que sos. Llega un momento en que vos sos más el personaje que ha delineado la gente – con razón – que otra cosa. Y llegas a obedecerla en el buen sentido, porque no hubo concesiones. Sí hay algo que vos detonas y que la gente te lo devuelve en algo que por ahí excede al personaje pero que a vos te complace – porque te da un modelo hasta para vos -, no te cuesta. El problema aparece cuando te exigen que seas un personaje que se da de patadas con vos’.

Tal es esta convicción que el Indio ha optado por no explicar públicamente el significado de sus canciones ya que uno se privaría del enriquecimiento de la reinterpretación. Pero he aquí el doble filo del arma, porque los seguidores del Rock Chabón muchas veces no cuentan con los recursos literarios ò educacionales que les permiten descifrar la lírica para captar el mensaje que el autor pretende, lo que llevó a mucha gente a pensar que Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota hablaban únicamente de sexo, droga y rock n’ roll.

Una mirada perdida, un contenido vacío y mediocre es en lo que se convierte el movimiento de libertad e iluminismo de los años ’60. Esos valores que el rock enfrentó desde su nacimiento y ahora parece ser cómplice, ya que recordemos que los músicos son exponentes sociales, son lo que la juventud quiere que sean. Se fue perdiendo la noción de que se trata de una manifestación artística que se desarrolla sobre un

escenario y no abajo; un movimiento que no debe ceder ante el desenfrenado público que reclama para sí cada vez más protagonismo.

‘Si la sociedad no cambia, es imposible que la música cambie’ (Charly García, 1986)

El público es quien parece dictar qué es lo que deben hacer los artistas y estos, presionados por una masa, vuelcan su estilo hacia lo que la gente quiere escuchar: aventuras marginales de personajes devastados por excesos en lugares sombríos. A lo que hoy llaman *rocanrol* no tiene nada que ver con los valores que se planteaban los músicos en los '60, más aun en los años '70 cuando la realidad era difícil y se debía poseer una prudencia extra a la hora de componer una canción.

CAPITULO VI

*“Intoxicado estoy,
Y por las calles voy.
Intoxicado estas,
Y por las calles vas”*

(Intoxicado, Viejas Locas, 1996)

Ahora bien, tal como nos propusimos en el diseño metodológico de esta investigación, indagaremos en el disco debut de la banda que funciona como exponente del Rock Barrial en la Republica Argentina. Cumpliendo también con los requisitos metodológicos que establecimos para justificar nuestra elección, la banda seleccionada superó la cantidad de ventas discográficas para alcanzar el Disco de Oro, tocó repetidas veces en el Estadio River Plate, y el líder de la banda fue tapa de la revista Rolling Stone Argentina.

Su historia comienza en un recreo del Colegio Comercial N° 2 de Villa Lugano cuando tres chicos empezaron con la idea de formar una banda para alternar el tiempo entre el estudio y las reuniones con amigos, sin saber que terminarían formando una de las bandas más grandes de Latinoamérica.

Criados en monoblocks de Piedrabuena (entre Mataderos y Lugano, provincia de Buenos Aires), la emblemática banda ‘Viejas Locas’ ganó popularidad gracias al “boca a boca” y a la creatividad nacida de un bajo presupuesto, tales como las pintadas con aerosol o pegar calcos junto al timbre de los colectivos (hasta el día de hoy se pueden observar la leyenda ‘Viejas Locas Rn’R’ en diferentes colectivos de la ciudad de Buenos Aires). Luego de muchas presentaciones en pubs de pequeñas dimensiones, lograron firmar contrato para grabar su primer disco y así convertirse en una de las bandas más convocantes del rock nacional argentino.

Editado en 1996 bajo el nombre de Viejas Locas, el disco lleva nueve de las doce canciones escritas por un de los personajes más controversiales y representantes del Rock Barrial, e incluso del rock latinoamericano, de los años ’90: Cristian ‘Pity’ Álvarez.

Grabado en los estudios Sonar y publicado por la discográfica Polygram, la producción artística del disco estuvo integrada por Néstor Vetere y Amilcar Gilabert, quien también fue el técnico de grabación; la asistencia de grabación fue llevada a cabo por Gastón Gilabert.

En la edición original del disco (recordemos que se lanzó una reedición en el 2004), cada letra de cada canción estaba acompañada por una ilustración en su fondo, que representaba aun mas el contenido lírico.

El disco debut de Viejas Locas comienza con una canción que se convirtió rápidamente en un icono de la banda, así como también en un estandarte para toda una generación barrial que finalmente encontraba su voz perdida.

*A nadie importa si yo cuido mi flor
yo la protejo contra el viento,
la riego un poco y la llevo al sol
y con su fruto...
intoxicado estoy y por las calles voy!
intoxicado estoy y por las calles voy!*

*Un mezcalito que te va a gustar,
con su veneno ella juega
una flor muerta como las demás
que con su fruto...
intoxicado estás y por las calles vas!
intoxicado estás y por las calles vas!
oh nena...*

*A nadie importa si yo cuido mi flor
yo la protejo contra el viento,
la riego un poco y la llevo al sol
y con su fruto...
Intoxicado estoy y por las calles voy!
Intoxicado estoy y por las calles voy!
Bien intoxicado estoy y por las calles voy!*

Intoxicado estoy y por las calles voy!

Oh nena...

(Intoxicado, Viejas Locas, 1996)

Esta canción incluye varias temáticas que son pilares fundamentales del Rock Chabón, aunque ya nos resultan familiares por identificarlas continuamente en bandas tanto de los '80, como de los '90.

La temática construida es sobre la adicción del cantante de la banda, Pity Álvarez, a la marihuana, visto desde un lado cuasi cómico o superficial. En el videoclip producido por la banda para representar esta canción se observa a Álvarez conduciendo un camión de basura mientras huye de la policía, simbolizando la ilegalidad de consumir dicha droga, de la cual finalmente logran escapar tras bloquear el coche policial con la basura propia del camión.

A nadie importa si yo cuido mi flor, nos muestra el desinterés que hay por parte de los jóvenes de barrio por las personas que le son ajeas a su situación, así como también por aquellas que intentan ayudarlo a escapar a los vicios. Se personifica al joven de barrio que se lleva la vida por delante, sin mostrar respeto por la figura de autoridad, las instituciones, o mismo por los códigos que rigen la sociedad. Un joven con plena conciencia de su actitud trasgresora, pero que cuida de sus vicios *protegiéndolos contra el viento, sacándolos al sol, y regando*, para luego poder *intoxicarse* de esa nueva realidad. *¡Intoxicado estas, y por las calles vas!* legitima y hasta pareciera dictaminar la acción del joven alocutario seguidor de la banda, alentado a abusar de estupefacientes e ir contra los correctos estándares sociales.

Tal como establecimos anteriormente, la ilustración artística que acompaña esta canción esta compuesta por hojas de marihuana que rodean un ojo cansado en el que se observan los efectos del abuso de drogas.

Esta canción es el primer corte, que abre el primer disco de la historia de la banda en 1996, y no es casual el lema *intoxicado estoy, y por las calles voy*, ya que prácticamente resume la actitud de la juventud barrial de los años '90. La identidad de abuso de alcohol, abuso de drogas, antagonismo y escape de la policía, la esquina, la calle; son todos códigos que se establecen a lo largo de todo el corpus lírico de la banda, y en los demás pertenecientes al Rock Chabón.

Con el pelo despeinado

*las lagañas colgando
y un agujero en el pantalón
los labios despintados,
los pelos de la perra
sobre el chaleco de cordero y marrón
son las seis de la mañana,
tu timbre está sonando
y es el Pity que te quiere decir que...
...nena
...nena me gustas así.*

*Y con un faso en la boca
y tomando Cinzano
hoy tuviste una noche muy cruel
tus párpados me dicen
que estás un poco loca
y que saliste del amanecer
tu nariz está moqueando
pero no importa ahora
porque lo único que quiero decir es...
...nena
...nena me gustas así.*

*Y tus ojos rojos sagran
están cansados y no pueden ver
un RP/ sellada te vino a la mañana
y al farmacéutico te fuiste a joder.
Basta ya de vicios nena
el rock and roll se acaba
y no sabrás que lo que vine a decir es...
...nena me gustas así.
Está claro que...
...nena me gustas así.
Estoy seguro que...*

...nena me gustas así.

(Nena me gustas así, Viejas Locas, 1996)

*Si te digo nena que
esta noche no te vas a salvar
saldrías corriendo
después de hacerte tanto rogar;
escúchame dulce,
no quiero que te burles de mí
si te meten el dedo
y al toque te empezás a chorrear
...te empezás a chorrear,
oh baby...
...te empezás a chorrear.
Yo sabía que vos
eras una chica normal;
te hacías la turra,
te hacías la dama de HONKY TONK;
escúchame nena,
no quiero que te burles de mí
si te meten el dedo
y al toque te empezás a chorrear
...te empezás a chorrear,
oh baby...
...te empezás a chorrear.
Pero eso ya no importa
no quiero verte llorar
si fue solo una aventura.
Vos sos otra frecuencia
querés sintonizar
una onda que no es la tuya
y que te van a enviciar
oh baby...*

y que te van a enviciar

oh nena

oh nena na na na...

(Te empezás a chorrear, Viejas Locas, 1996)

Cuando esté cerca de vos

voy a ser yo el que te arranque

no vengas conque

mi intención no la buscaste

nena, si sube el calor sacatelo, por favor

ahora no es como antes es mejor.

Tirados en un sillón

jugados los dos, siento mojarte

tu risa ya te delató

y empieza a gustarte

por eso entregate con todo tu amor por favor

ahora no es como antes, es mejor.

Hay mucho tiempo para hablar

es que no puedo esperarte

sólo esta noche, nena, dejame llenarte

es mejor si la probás

(Sacátelo, Viejas Locas, 1996)

El segundo, cuarto y décimo tema del disco, ‘Nena me gustas así’, ‘Te empezás a chorrear’ y ‘Sacatelo’, construyen justamente lo que sería la ‘versión femenina’ del joven *barrial*. Podemos percibir la dejadez en su aspecto físico que acompaña la moda *barrial* de *pelos despeinados* y *pantalones rotos*, así como también la rutina de salidas hasta el amanecer.

El autor hace nuevamente mención al alcohol y a las drogas que subyacen a la *cruel* realidad en la que se ven inmersos los jóvenes desplazados de la década de los ’90, mientras que se marca nuevamente aquella distinción con el joven *normal* que pertenece a otra clase social.

Observamos también cómo se legitima dicho universo ya que el protagonista de la canción igualmente siente atracción por la mujer, mientras que se establece un guiño

enunciativo hacia la identidad ‘stone barrial’ mediante la frase *te hacías la dama Honky Tonk*, ya que este término pertenece a una célebre canción del grupo Rolling Stone titulada justamente ‘Honky Tonk Woman’.

Notamos también cómo se construyen enunciativamente las relaciones amorosas con las mujeres. La tan característica literalidad en la composición lírica barrial es uno de los pilares que definen al género, al igual que la descripción de síntomas ante el consumo de drogas. Además, vemos como conceptualmente se exponen relaciones pasajeras y meramente por placer, sin intención de perdurabilidad.

Podemos comprender cómo los jóvenes encuentran un sentimiento compartido entre sus pares, y descubren cómo otros tampoco encuentran su lugar en la sociedad y conviven con la angustia de la realidad barrial de la década de 1990.

Las ilustraciones que acompañan estas canciones son justamente ‘chicas barriales’ con aspecto desprolijo y fumando un cigarrillo, o apunto de tener relaciones sexuales.

*A veces pienso que esa gente tan cool
no tiene chispa para conquistar
si sus monedas lo pueden comprar
ellos se olvidan de lo artesanal.
Se olvidan de lo artesanal
ellos se van a olvidar de lo artesanal.
Hoy vino el chico del chalet marrón
tenía unos pesos y quería comprar
algunas drogas para el sábado
y lo zarpaban una vez más.
Se olvidaba de lo artesanal
ellos se van a olvidar de lo artesanal.
Pero su galera se moja cuando llueve
y a su mujer le hacen la fiesta en un hotel.*

*Fuí a visitarlo a la tumba ayer
llevé un paquete que lo iba a alegrar
cuando salió ganó y le fue muy bien
y se olvido de todo lo demás.
Se olvidaba de lo artesanal*

*ellos se van a olvidar de lo artesanal.
Y se mandaban esas fiestas que
son todas ratas tomando champagne
pagan muy caro por una mujer
y luego ríen de la sociedad.
Y se ríen de lo artesanal
ellos se van a olvidar de lo artesanal.
Pero su galera se moja cuando llueve
y a su mujer le hacen la fiesta en un hotel.*

(Lo artesanal, Viejas Locas, 1996)

Vemos en el tercer tema del disco debut, una clara crítica a aquel establishment que identificamos también en las bandas de influencia de los '80, como por ejemplo Sumo, que se puede ver en frases tales como *Y se mandaban esas fiestas que son todas ratas tomando champagne / pagan muy caro por una mujer y luego ríen de la sociedad*. Vemos claramente el desprecio por aquel que le fue bien económicamente, y por las clases altas de la sociedad que los desplazan del sistema y *Se ríen de lo artesanal*, que representa obviamente las raíces barriales.

'Lo artesanal' cuestiona a lo que el autor ve como *gente cool* que ha ganado un poco de dinero y automáticamente se olvida de su pasado, concepto que define fuertemente el Rock Chabón que se ancla en su pertenencia al barrio y a la realidad humilde.

La canción finaliza con la fuerte y descriptiva frase *Pero su galera se moja cuando llueve / y a su mujer le hacen la fiesta en un hotel*, denunciando cómo ante la crisis el dinero es lo primero que desaparece y que justamente no es lo más importante para llevar una vida dignamente.

En "Lo artesanal" la figura que acompaña la canción es una rata encima de una moneda, haciendo referencia a la frase "Son todas ratas tomando champagne", denunciando el modo de vida de la clase alta.

*Estoy tirado en la cama
empapado en alcohol
siento que todo da vueltas
a mi alrededor
estoy tan enrollado tengo sueño*

*y mi cabeza partió
yo no se cuánto duró,
cuanto tiempo llevará
creo que esto ya no da más
pero no importa mi amor
yo solo quiero nena que estés acá,*

*Me acosté con una reina
cuando el rey se marchó
me dejó la boca seca
y rojo el aguijón
pero era tan caliente aquel momento
que mi cuerpo quemó
yo no sé cuánto duró,
Cuanto más tiempo llevará
creo que esto ya no da para más ...*

*Una vieja turra
me quiso llevar a New York
su marido había muerto,
quería algo de acción
pero estaba tan caída y delirada,
la planté en el avión
yo no sé cuánto duró ...*

*Aquella chica me llevó a algún lado
peló sus tetas y me empezó a babosear
aquella noche me la había montado
me dijo no te pierdas, venime a buscar
me dijo no te pierdas, venime a buscar !*

(Tirado y Enrollado, Viejas Locas, 1996)

Fiel al estilo de composición barrial, vemos en el quinto tema el disco cómo vuelven a aparecer literalmente las temáticas centrales que describen al joven barrial de los años

'90. El uso y abuso de alcohol que ataca la rutina diaria mediante el *empapado de alcohol y mi cabeza partió*, y el anhelo hacia una mujer idealizada que nunca está presente.

Notamos cómo vuelven a aparecer las temáticas de relaciones fugaces sin sentido de relación a largo plazo, *Me acosté con una reina cuando el rey se marchó*, en dónde se sugiere también el engaño y la ventaja hacia los individuos de clase alta que pierden a su *reina* cuando no están. Lo mismo ocurre en el verso siguiente cuando denuncia la oferta de una mujer que pretende llevar al protagonista a New York, pero él es quien tiene el control y no viaja. El dibujo ilustrativo de la canción son justamente dos piernas femeninas que se pierden en un espiral, connotando la temática de la canción sobre las fugaces relaciones con las mujeres.

Notamos el desprecio y necesidad del humilde joven barrial por demostrar cómo él es quien domina a la clase alta, y maneja a su antojo las necesidades de sus mujeres. Siguiendo la lógica de las canciones anteriores, hay una intención constante por mostrar su superioridad ante el resto de la sociedad que intenta separarlo de sus raíces y códigos barriales.

*Hace tiempo que ella no esta
Se fue un día, no quiso avisar
Yo creía que estábamos bien
Pero un día decidió volver...
... y me dijo que se fue
que la habían "engañado"
pero ahora decidió volver.
Y le dije que perdone
Pero estaba ocupado,
Atendía a otra mujer.*

(Balada para otra mujer, Viejas Locas, 1996)

Tal como habíamos marcado en las temáticas barriales de las bandas influencia como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, las relaciones de pareja no se proyectan como algo a futuro, sino como una situación de trampa, de revancha emocional y de engaño continuo que encuentra al joven barrial con el corazón al descubierto, víctima de los amoríos sin durabilidad.

En esta ocasión vemos como el individuo se encuentra a merced de las acciones de la mujer, quien *se fue sin avisar y un día decidió volver*. Aunque identificamos también que ella es a su vez víctima de otro *engaño* amoroso, y cuando vuelve es rechazada por el joven.

En "Balada para otra mujer" el dibujo acompañante es un corazón alado, refiriéndose metafóricamente a que el corazón del hombre se va volando al de otra mujer debido a que en su anterior lugar ya no era bienvenido.

*Si tenés sobre tu lengua
un pequeño cartón
no lo tires ni lo escupas
chupalo, por favor
porque en pocos minutos
la psicodélica estará con vos.
No quiero gente amargada
que esté cerca de mi
ni tus besos ni caricias
no puedo resistir
sólo quiero divertirme
y espero que pronto estés aquí.
Y si algún día no pudiera reír
con tus dibujos estarías aquí
y la simpática demonia
estaría conmigo otra vez,
y si algún día no pudiera gritar
estoy seguro que me vas a ayudar
y la simpática demonia
todo lo que quiera me hará.
Con colores irreales
nos vamos a mezclar
bichos feos y dragones
nos vamos a encontrar
espero que la demonia
nunca se me vaya a acabar.*

*Y a dimensiones que no existe
te vas a transportar
y no importa donde estemos
nos vamos a encontrar
espero que la demonia
nunca se me vaya de acá...*

(La simpática demonia, Viejas Locas, 1996)

*Desde que te conocí
fuiste lo mejor para mí
eres la chica mas fiel
que un hombre puede tener
y desde que yo estoy con vos
mi mente viaja a otra dimensión
vos sos mi único amor
sos mi botella de alcohol.*

*Cuando te veo en un bar
tu cuerpo quiero abrazar
o en algún recital
tus labios quiero besar
y ya no sé qué hacer
mi mente ya no puede entender
pero no importa mi amor
yo sólo quiero beberte.*

*Y quiero estar re borracho
caminando por ahí.
Y quiero estar re borracho
y no parar de reír.
Y si te tengo a mi lado
todo seguirá mejor
vos sos mi único amor
sos mi botella de alcohol*

En las siguientes dos canciones del disco, tituladas 'Simpática Demonia' y 'Botella', se tratan nuevamente las temáticas del abuso de drogas y alcohol.

La primera de ellas sale del mundo de la marihuana para adentrarse en el uso del LSD, la droga semisintética psicodélica conocida por sus efectos psicológicos, entre los que se incluyen alucinaciones con los ojos abiertos o cerrados, sinestesia, percepción distorsionada del tiempo, así como también la disolución del ego.

Vemos como el locutor insita el consumo de la sustancia mediante el *por favor, porque en unos minutos la psicodélica estará con vos*, mientras que durante el transcurso de la canción expone los efectos de dicha droga. Notamos cómo intenta despojarse de sus pares y afectos para únicamente *divertirse* con la experiencia, a la vez que implora que nunca se le acabe aquello que llama la *simpática demonia*.

La ilustración artística del disco corresponde a un dragón, connotando las alucinaciones producto del consumo de LSD.

Siguiendo la misma línea enunciativa, la canción 'Botella' habla sobre el ya cotidiano consumo de alcohol en los jóvenes barriales.

El autor establece la analogía con una mujer, a quien le recita y declara su amor incondicional, para luego darnos cuenta que le habla a una botella de alcohol. Este modus lírico de comparación entre mujer/alcohol es muy común entre las bandas del Rock Chabón, y analizaremos posteriormente un claro ejemplo en una canción de la banda 2 Minutos, del barrio de Valentín Alsina, Provincia de Buenos Aires.

Vemos también como se legitiman los escenarios comunes de los jóvenes barriales en las frases *Cuando te veo en un bar, tu cuerpo quiero abrazar / o en algún recital, tus labios quiero besar*. Se pueden apreciar las locaciones en donde los jóvenes encuentran a sus pares, a las cuales posteriormente se le sumará la tan idealizada 'esquina'.

El arte ilustrativo que acompaña a esta canción en el disco original, es una botella con unos labios dibujados en su parte superior, mostrando simplemente el consumo.

Sin la intención de denuncia del uso o abuso de dichas sustancias, queremos destacar que la continua referencia al alcohol y drogas legitima dicho universo a los jóvenes, quienes luego generan una identidad social a partir de estos universos enunciativos.

Tal como dijimos anteriormente, la música producida por las bandas barriales de los años '90 generan colectivos sociales, mientras que permite a los alocutarios construirse como sujetos sociales y también como significativos para otros, que a su vez los significan en el terreno social. (Semán-Vila 1999)

*Si ya pasaron las seis
y no sabes donde ir
el rock'n'roll se acabó
y no te puedes dormir
y no sabés qué hacer
y no sabés dónde ir
y no sabés qué hacer
si todavía estás ahí.
El sol se puso otra vez
la gente sale a comprar
y vos tomándote un vino
porque querés bajar
te quieren asustar
y vos no los dejás
te quieren asustar
porque te ves muy mal*

(Todavía estas ahí, Viejas Locas, 1996)

La novena canción del disco es quizá el tema mejor logrado instrumentalmente por Viejas Locas. Un blues rockero que expone las típicas temáticas de este estilo musical, la angustia y la lucha contra el tiempo, además de construir la rutina nocturna que distinguimos continuamente en el joven barrial. Podemos observar cómo luego de una noche de *rock n' roll*, el protagonista se encuentra de madrugada *sin saber donde ir*, mientras consume alcohol para poder irse a dormir. La vida del joven se encuentra invertida y en conflicto con la rutina de la sociedad que *sale a comprar*, e intenta *asustarlo porque se ve muy mal*.

El dibujo ilustrativo de esta canción, son dos relojes que conforman un rostro, expresando la desesperación por cómo el joven barrial pasa el tiempo.

*Ya es muy tarde y mi aliento se apaga
mi cuerpo y alma son norte y sur
y desde arriba veo tu cara
que me llora y canta un blues.
Sólo una vuelta al tornillo eterno
fue un corto tiempo
mucho más largo quizás
es un tren largo y salto un asiento
cambio de forma y vuelvo a empezar.
Y desde arriba, me da pena verme
toda una vida que ya no está más
te quise mucho y no quisiera perderte
me gustaría volverte a encontrar.
Y ahora creo que nada fue en vano
y lo importante es no pasarla tan mal
hace las cosas como a vos te parece
y al que no le gusta hermanito querido,
que se vaya a cagar, que se vaya a cagar!*

(Tornillo Eterno, Viejas Locas, 1996)

Ya cerrando el disco, encontramos finalmente una canción que se aleja de las típicas temáticas del Rock Chabón que veníamos identificando previamente. Vemos como en 'Tornillo Eterno' se construye la idea de muerte y pérdida, mientras se reflexiona sobre el paso por la vida terrenal y aquello que viene después de esta.

El protagonista es conciente de su propia muerte, a la vez que es capaz de ver el sufrimiento de sus pares, quienes *lloran y cantan un blues*, mostrando así el gran arraigo a la música de los jóvenes. También podemos observar cómo el joven barrial siente *pena* por su muerte, pero no muestra arrepentimiento por la vida que llevó.

Todas las características que venimos exponiendo acerca de la rutina, los excesos, los abusos, relaciones pasajeras; parecieran pertenecer al fin de *no pasarla tan mal* en el contexto social que atraviesan estos jóvenes en la década de los '90. Como último eslabón, se marca la diferencia y confrontación con el resto de la sociedad mediante el *al que no le gusta, que se vaya a cagar!*, retomando la tan característica composición lírica barrial.

La ilustración que acompaña esta canción comprende un tornillo atravesando las nubes del cielo, haciendo referencia a la temática de vida/muerte que expusimos anteriormente.

Eva, no te vayas con Adán
Eva, mi serpiente vale más
Eva, hay más manzanas por aquí
Eva, yo te voy a hacer feliz.
Y del paraíso
vamos a escapar
el flaco de barba
nos quiere encerrar
conozco la historia
lo van a colgar
sacate la hoja
te voy a garchar!

(Eva, Viejas Locas, 1996)

Así como la primera canción del disco englobaba un universo discursivo, la canción seleccionada para cerrar el disco remite también a las características más plenas del Rock Barrial de los años '90.

Un joven que desafía la cultura y las creencias sociales más fuertes, tal como lo es la religión católica en la República Argentina. Un joven que simboliza la *manzana* como aquello prohibido e incita a la mujer a romper su relación y escapar con él. Un joven que siente el constante acecho por parte de la autoridad, y que cree estar siempre un paso adelante que la sociedad ya que *conoce la historia*.

Es en este contexto que se da el auge de lo que los investigadores decidimos llamar *pibe esquina*. Que engloba una camada de nuevos músicos y público que se contraponen a esta tendencia modernista y retoman el vínculo entre la música y la identidad personal; representado por el Rock Chabón.

CAPITULO VII

*“Por eso acordáte
Cuando vas a salir
Que en esta selva
No se puede dormir”*

(Gatillo Fácil, 2 Minutos, 1997)

Una vez concluido el análisis puntual del disco debut de ‘Viejas Locas’, continuaremos por analizar otras bandas exponentes del genero barrial de la argentina, remarcando las características y universos construidos con el fin de descubrir nuevas temáticas y enriquecer aun mas el análisis de las bandas barriales.

Siguiendo superficialmente con esta línea de influencia musical, de la banda ‘Viejas Locas’ se desprende justamente ‘Intoxicados’, la segunda banda conformada por el mismo Cristian ‘Pity’ Alvarez luego de la disolución del grupo anterior en el año 2000. Además de interpretar canciones de su ex banda, Intoxicados continuó con la fórmula de composición del Rock Chabón que tantos seguidores atrajo en los ’90.

*Los chicos saben dónde está la acción
Se están preparando mientras baja el sol
La banda que les gusta se presenta hoy
Chicos y chicas quieren rock, quieren rock*

Quieren rock

*Subo al escenario y veo de repente
Chicos intoxicados por el rock and roll
Ya colgaron sus banderas y cantan como siempre
Que salga la banda que queremos rock*

Queremos rock

(Quieren Rock, Intoxicados, ¡Buen Día! 2001)

Como habíamos establecido en capítulos anteriores de esta investigación durante la contextualización del Rock Chabón, en los 70 la clase media cantaba sobre sus problemas y ofrecía una mirada intelectual de la realidad en la que estaban insertados. En los '80 los músicos de clase media comenzaron a hablar sobre las cosas que le pasaba a la gente común debajo del escenario. En los '90 esa gente común se subió al escenario.

Esto se puede apreciar en una de las canciones que inmediatamente se volvió lema de los seguidores de la banda de Villa Lugano, ya que habla justamente de uno de los pilares más importantes del Rock Chabón, como lo es la identidad y el sentido de paridad entre los aficionados y la banda.

Al igual que lo que ocurría en los show de 'Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota' en los '80, el *aguante* a una banda se establece mediante las asistencias a lugares alejados en donde se presentan los grupos, por lo que las excursiones pueden durar desde un día, hasta semanas para ver al grupo en cuestión. La juventud que se *prepara mientras baja el sol*, conoce el 'ritual' de seguir a una banda y decide suspender sus obligaciones para concurrir al evento en busca de *rock*.

La segunda estrofa nos ofrece la construcción de aquello que habíamos teorizado como 'en los años '90 esa gente común se subió al escenario', ya que vemos el relato desde la visión del enunciador.

Subo al escenario y veo de repente

Chicos intoxicados por el rock and roll

Ya colgaron sus banderas y cantan como siempre

Que salga la banda que queremos rock

Como habíamos establecido anteriormente, el Rock Chabón no delimita las fronteras entre el público y sus seguidores, ya que los artistas podrían perfectamente ser sus pares durante el *pogo*. Vemos como se legitima nuevamente el abuso de sustancias bajo el ala del código de identificación *Intoxicados* que reiteradamente aparece en las canciones de Cristian Álvarez, mientras que se le atribuye toda causalidad al *rock and roll*, que en realidad sería el *roncanrol* tan deformado por el Rock Chabón.

Identificamos también aquel matrimonio entre el fútbol y el rock, colonizado por sus códigos como las *banderas* y los *cánticos*, de un público que reclama un protagonismo para sí. Finalmente, el enunciador se establece como un seguidor más cuando denuncia *que salga la banda que queremos rock*; se construye como aquel joven que tantas veces estuvo en el lugar de aficionado y hoy le toca ser la voz de una generación.

Otra de las bandas pilares del subgénero barrial en el rock argentino ha sido la banda punk rock oriunda del barrio de Valentín Alsina, '2 Minutos'. Formada en 1987 en el sur de la provincia de Buenos Aires, se convirtieron rápidamente en los cultores del naciente género musical en la argentina, hasta lograr telonear a la mítica banda 'The Ramones' durante su gira despedida mundial en marzo de 1996. 2 Minutos es considerada por los periodistas musicales como una de las mayores exponentes del rock barrial, ya que la mayor parte de su universo enunciativo engloba al barrio, las extensas horas de trabajo, la realidad del trabajador abrumado por los bajos salarios, y por supuesto la enemistad con el sistema. Todas y cada una de estas temáticas son las que venimos encontrando también en las demás bandas pertenecientes al Rock Chabón de los años '90, así como también en las bandas que influenciaron esta corriente en la década de los '80.

Tomaremos a continuación canciones del disco debut de la banda titulado 'Valentín Alsina' de 1994, con el fin de identificar dichas temáticas discursivas.

Yo que estoy enamorado de vos
Desde hace mucho tiempo
Me gusta tu cuerpo esbelto
Pero más me gusta lo de adentro
Muchas veces me di vueltas por vos
Y en muchas dadas vueltas
Más yo tendré

Siempre te he sido fiel
Pero vos conmigo no lo sos

Cerveza...yo te quiero
Cerveza...yo te adoro

Cerveza...yo te quiero

Gracia...yo te adoro

(‘Canción de Amor’, Valentín Alsina, 1994)

Tal como vimos en las bandas de influencia, recordemos el corpus lírico de ‘Los Redondos’, así como también en la banda Viejas Locas, se construyen las relaciones personales de forma furtiva y sin concepto de durabilidad. Notamos aquí cómo burdamente se escribe una ‘Canción de Amor’ dedicada no a una mujer, no a un amigo, sino a la tan presente *cerveza* en la realidad de la juventud barrial de los años ’90. De este modo, se legitima entre los jóvenes el consumo desmedido de alcohol que acompaña las reuniones en la esquina.

Encontramos en el disco de ‘2 Minutos’ una composición que podría funcionar como el ejemplo perfecto del mundo construido del Rock Chabón y de su público en la década del ’90 en adelante.

Carlos se vendió al barrio de Lanús

El barrio que lo vio crecer

Ya no vino nunca más

Por el bar de Fabián

y se olvidó de pelearse

Los domingos en la cancha

Por las noches patrulla la ciudad

Molestando y levantando a los demás.

Ya no sos igual

Sos un vigilante de la Federal

Sos buchón

Carlos se dejó crecer el bigote

y tiene una 9 para él.

Él sabe muy bien que una bala

En la noche, en la calle, espera por él.

(Dos Minutos, ‘Ya no sos Igual’, Valentín Alsina, 1994)

Notamos como se establece la denuncia a un par que se decidió alejarse de la realidad barrial y convertirse en policía, en busca de una vida mejor. Como vimos anteriormente en el corpus lírico de ‘Viejas Locas’, no hay alegría o admiración por aquel que se fue y pudo alejarse de los vicios, sino ese sentimiento de traición y desprecio que marca aún más el sentido de pertenencia que se tiene con el *barrio que lo vio crecer*. Notamos nuevamente la profunda relación entre el fútbol y el rock, ante la frase *se olvidó de pelearse los domingos en la cancha*, pero notamos como están unidos, no por un clima festivo y lírico, sino por un sentido de confrontación y caos que representa a ambos alocutarios.

El antagonismo con la figura de autoridad es moneda corriente en el corpus del Rock Chabón, y vemos cómo se identifica y personifica a su ex compañero de barrio como un hombre que *patrulla la ciudad, molestando y levantando a los demás*. No se ve a la policía como un servicio social sino todo lo contrario, alguien que perturba el orden de la juventud barrial y atenta contra su accionar cotidiano. Cabe aclarar también que el conflicto con la policía, y el ‘ser un policía’ no se refiere única y simplemente a los uniformados, sino a todo aquel individuo que permanezca en la norma o intente hacer algo por el bien común.

Ya no sos igual,

Sos un vigilante de la Federal,

Sos Buchón

El estribillo de la canción de ‘2 Minutos’ esclarece aún más el odio que se establece en el universo construido por el Rock Chabón por aquel que no comparte la misma realidad y creencias que los jóvenes barriales, aquel que se alejó del barrio en busca de otra vida, como también por el desprecio excesivo por la autoridad.

En la última estrofa se refiere a otro código de identificación típico de la jerga barrial, utilizado también para etiquetar a quien se presenta como un conflicto para los jóvenes. *Bigote*. El enunciador construye a idea de que *una bala en la noche de la calle, espera por el policía*, legitimando el contexto de acciones delincuentes que ronda entorno a la realidad barrial.

Como vimos anteriormente en las canciones de las bandas de influencia, una de las novedades en relación al mundo que construyó el rock nacional es el hecho de utilizar el significante ‘Argentina’, un término que era reservado para intelectuales o mismo era

muy de otros géneros como el folklore o el tango. Bajo el manto de este concepto, el rock marcaba su distinción y negativización del rock extranjero mientras que legitimaba nuevamente un colectivo de identificación que había sido deteriorado durante mandatos anteriores. Pero no olvidemos que en los comienzos *La Argentina* repudiaba a los rockeros y a lo que representaban, es así como Miguel Cantilo cantaba en los '70:

Yo vivo en una ciudad

Donde la gente aun usa gomina (...)

Pero yo amo esta ciudad, aunque su amor no me corresponda

Aunque desprecie mi pelo y mi onda

(...) con su insulto al pasar

(Pedro y Pablo, 'Yo vivo en una Ciudad', 1971)

La letra de la canción de Cantilo declara su amor a una ciudad que lo intenta marginar, y establece también el juego de la continuidad de los valores de una sociedad atravesada por el régimen militar en donde la *gente aun usa gomina*.

Pero hubieron artistas como, nuevamente, Charly García que iban un poco más allá e ironizaban aquellos estandartes nacionalistas de la época:

No bombardeen Buenos Aires, no nos podemos defender

Los pibes de mi barrio se escondieron en los caños y espían al cielo

Usan cascos, curten mambos

(...) Si querés escucharé la BBC

(...) pero no bombardeen barrio norte

(‘No Bombardeen Buenos Aires, Yendo de la cama al Living, 1982)

Esta canción fue realizada por el artista en plena posguerra de Malvinas, por lo que la ironización y la burla de lo que sentía la juventud argentina en ese momento son muy marcadas.

Pero la interpretación de la realidad que se manejaba por los artistas de la época era diferente, ya que por ejemplo ante este antagonismo que se generó con la cultura extranjera (con excepción de los países latinoamericanos), León Gieco cantaba ‘*Desahuciado está el que tiene que marchar / a vivir una cultura diferente*’, y en la

década de los '90 es el Rock Chabón quien denuncia a quien en ese momento decidió, o no tuvo otra opción, de ir a probar suerte a otra nación, tildándolos de vende patria:

Vos no confiaste, y te fuiste del país

A buscar un futuro, inmediato y mucho mejor

Hace un año y medio ya, que estás viviendo en Madrid

Lavando copas en un bar, tratando de sobrevivir

Vos no confiaste en la gente de tu país

Vos no esperaste a tu país (...)

(Dos Minutos, 'Vos No Confiaste', Puente Alsina, 1994)

Estos artistas no solo denuncian a quien se fue, sino que se condenan al empresario que se encuentra en la Argentina, ya que explota a los ciudadanos y luego se lleva el capital hacia el extranjero. La comparación de los pobres de hoy con los perseguidos de ayer revive un imaginario construido por la política peronista que es retomada por el Rock Chabón de los años '90, y deja en evidencia como no es el rock de los ganadores o de los perdedores, sino de aquellas víctimas jóvenes que son producto de la reestructuración social violenta, abrupta y traumática.

Este público populista y masivo del rock dividió su identidad en 'ricos' y 'pobres', estableciendo el primer rótulo al *rock moderno* de los años '80 y el segundo al *rock chabón* de los años '90, lo que derivó en una constante lucha por mantener esa careta de rebeldía y enfrentamiento contra el sistema. Esto se vio reflejado en los códigos y universos imaginarios que preponderaban en las letras del rock chabón.

El título del primer disco, homenajeando su ciudad natal, comprende 15 canciones que abarcan absolutamente todas las temáticas que fuimos encontrando a lo largo del análisis de corpus discursivos de las bandas de la década de los '90.

Además de *La Argentina*, uno de los colectivos de identificación preponderantes del Rock Chabón es el espacio físico de la *Esquina* como punto de reunión entre amigos. Lo vimos marcado en muchas de las canciones anteriores y, como era de esperarse, aparece nuevamente en la mayor parte de los corpus líricos construidos por las bandas del Rock Chabón en los '90.

*Cervezas en la esquina del barrio varón
Rutina sin malicia que guarda razón.
Quien olvidó las horas de su juventud.
Murmurando se queja ante esta actitud.*

*Allí esperan mis amigos en reunión
Mucho me alegra sentirme parte de vos.*

*Conversando la rueda, ya se formó
Y las flores se queman buscando un sentido.
Mientras la noche muestra la calle en quietud
La intuición esquinera encendió mi luz.*

*Allí esperan mis amigos en reunión
Mucho me alegra sentirme parte de vos.
Tu risa amiga alejo mi soledad,
Esos momentos que viví, no he de olvidar.*

*Sé que muchos cavilan, buscando el porqué.
Preferimos la esquina y no mirar tele.
Yo la creo vacía de realidad.
La verdad en la esquina está latiendo.*

*Allí esperan mis amigos en reunión
Mucho me alegra sentirme parte de vos.*

*Tu risa amiga alejó mi soledad,
Esos momentos que viví, no he de olvidar nunca más*

(Hermética, 'Soy de la esquina', Víctimas del Vaciamiento, 1990)

Vemos como la primera estrofa de la canción pone en contexto no solo el barrio en el que se desenvuelve la situación, sino el espacio de la *esquina* como punto de encuentro. El alcohol, nuevamente, se entiende como algo de uso común y *sin malicia* que es adoptado como objeto en la rutina del joven barrial. Identificamos también como el

enunciador construye la figura del otro que ha *olvidado sus horas de juventud* y *murmurando se queja de la actitud*, un otro que ha crecido y que critica la vaga rutina juvenil de juntarse en una esquina a ingerir sustancias.

Vemos como se construye nuevamente la idea de reunión y *rueda de conversación* tan glorificada por el Rock Chabón, en donde las drogas (encarnadas aquí en las *flores* de marihuana) son compartidas en la *quietud* de la *calle*. Es muy importante el sentido de pertenencia que se establece entre el joven y su vida barrial, reflejada en los amigos de la esquina, quienes con un *risa amiga* proporcionan ese escape a la realidad tan difícil y *alejan la soledad*.

Sé que muchos cavilan, buscando el porqué.

Preferimos la esquina y no mirar tele.

Yo la creo vacía de realidad.

La verdad en la esquina está latiendo.

Esta estrofa de la canción de Hermética pareciera estar dirigida a aquellos individuos que le son ajenos a la realidad barrial que comparten este tipo de bandas, incluso a nosotros que nos encontramos analizando, y a veces criticando, el corpus lírico de sus canciones. Se ve marcado el antagonismo con la realidad modernista y consumista que prefiere *mirar tele*, mientras que la juventud barrial busca otro sentido de vida, otra *verdad* que se legitima nuevamente en el sentido de pertenencia e identidad con la *esquina*, y todo lo que esta representa.

‘La reivindicación de lo barrial vive en el rock desde sus orígenes. Almendra era un grupo de barrio, Manal cantaba sobre los barrios, Vox Dei venia de un gran barrio llamado Quilmes; Pappo y Pomelo eran de La Paternal. Es algo muy porteño el ser de barrio y representar a uno era motivo de orgullo. ’’ Sergio Marchi (2005; 72)

En las décadas anteriores, o incluso en ciertas canciones de principios de los '90, se establece la mirada de un barrio más utópico que en el resto de los temas que se componen bien entrada la década del ‘neoliberalismo y la privatización’.

A través de un vidrio empañado,

Un desfile incesante de recuerdos,

*La imagen transformada
De un amigo de otros tiempos
Asfixiaba con su axila
Cuatro libros,
Cuatro sabios pensamientos.
En la parada del 5
Le preguntamos: "¿dónde vas?"
"al centro" nos respondió
y el que nunca más volvió
el barrio lo está esperando.*

*Gastó todo el sueldo en libros
Qué manera de tirar la plata
Se lo veía confundido
Y la cabeza le pesaba
Y la cuchara agonizaba
En una sopa de letras.*

*Sus amigos resultaron simples
Dejó el barrio, se fue pa' el centro
Fue a parar entre intelectuales
Y snobistas mistificadores
Y la cuchara agonizaba
En una sopa de letras.*

*Todas las noches en Corrientes
En La Paz o en La Giralda
Chamuyando de cosas abstractas
Con palabras rebuscadas
Y la cuchara agonizaba
En una sopa de letras.*

*Empezó a usar anteojos,
Sus ojos no veían bien*

*Tan presumido el sabelotodo
Que no pudo comprender
Y la cuchara se moría
En una sopa de letras.*

*Volvé al barrio, en el 5
Porque el barrio es más lindo
Volvé al barrio, en el 5
Volvé al barrio...*

(Sopa de Letras, Memphis La Blusera, Tonto Rompecabezas, 1988)

Vemos como una de las mayores bandas exponentes del Blues-Rock argentino, 'Memphis La Blusera', relatan en 1988 la historia de un muchacho que decidió darle un giro a su vida y cambiar la vida barrial por la intelectual. Se percibe que aunque el narrador no comparta la decisión de tal radical cambio, no se lo critica ni se lo toma como un enemigo, como sí vimos en universos narrativos de bandas del Rock Chabón.

Recordemos la canción citada anteriormente 'Vos no Confiaste' de la banda barrial 2 Minutos, en donde se reprocha la acción de un individuo de ir a buscar salida económica en un país extranjero, a la crisis que se dio en argentina en 1989.

Para enfatizar aún más la visión de pertenencia a la vida barrial, tomamos como ejemplo la canción 'Chicos de Barrio' de 'Jóvenes Pordioseros', la banda heredera del rock *Stone* que habíamos caracterizado previamente, que se desprende de la influencia de 'Los Ratonos Paranoicos':

*Oí que vos estabas mejor,
y que cambiaste la manera de hablar,
oí también que ya no bailas,
y que cambiaste la forma de vestir...
Ya no te ven por este lugar,
por el pasaje te van a extrañar,
la pizzería ya se cerró,
en ese baño no te voy a encontrar,
Los chicos del barrio quieren tomar,
los chicos del barrio quieren tomar,*

los chicos, quieren tomar.

Qué me miras si no te debo nada?

Pensé en llamarte no me ibas atender,

Pensé que creía en todas tus mentiras,

Cambió la menta por el agua y la miel,

Los chicos del barrio quieren tomar...

Ya no te ven por este lugar...

Los chicos del barrio quieren tomar...

(Chicos de Barrio, Jóvenes Pordioseros, Probáme, 2001)

A diferencia de la canción que analizamos de 'Memphis La Blusera', aquí se construye un enunciador que reconoce que un par se ha alejado de su vida barrial, pero se lo critica duramente hasta el punto de considerarlo como un traidor, de la misma manera que se etiqueta a aquel individuo que 'huyó' de Argentina en la canción de '2 Minutos'. No hay alegría por aquel que logró alejarse de los vicios y de la *esquina*, sino cierto desprecio y resentimiento por ya no formar parte de la juerga juvenil, por ya no tomar cocaína en el *baño de la pizzería*.

Con toro y pampa arme la impronta

Iluminando hacia el costado imaginario

Del encuentro

Vengo rockeando desde hace tiempo

Soñando siempre una canción para animarte

Y darte aliento

La melodía quiere llevar

Lo bueno y lindo de estar contento

Un buen descanso, un plato e·sopa

y el abrazo fraternal de un amigo leal a vos

te está faltando

para que de un salto, dejes la falopa

y el emputecido berretín de andar limándote

En la caja negra.

*Día domingo, lejos de la ciudad
bajo el sol compartiendo entre amigos
Carne asada, pan agua y vino,
Toro y pampa es!*

*Hijos del brazo, nunca torcido
De donde nace esa intención tan tonta de andar
Tele-vareando...
Pibin del barrio, donde eh nacido
Mirá a tu lado, todos nos fuimos ya
Vos no te quedés.*

(Toro y Pampa, Almafuerte, Toro y Pampa, 2006)

Algo similar ocurre en la canción ‘Toro y Pampa’ de la banda Almafuerte, fundada por el precursor del género Metal en la Argentina, Ricardo Iorio.

Vemos como en este tema compuesto en el 2006, el enunciador construye un grito de salvación a aquel joven barrial que ha perdido el camino y se encuentra hundido entre los códigos que venimos marcando a lo largo de la investigación.

*Un buen descanso, un plato e· sopa
y el abrazo fraternal de un amigo leal a vos
te está faltando
para que de un salto, dejes la falopa
y el emputecido berretín de andar limándote
En la caja negra.*

Notamos como el autor conoce la continua rutina plagada de vicios del joven barrial e intenta contraponer dichas acciones con las conductas contrarias: ante la permanente intoxicación, un *buen descanso y un plato de sopa*; ante la soledad y el alejamiento afectivo, *el abrazo fraternal de un amigo leal*.

La clara intensión rescatista del enunciador pretende alejar de la droga al joven que por sus propios medios no puede ver la situación en la que se encuentra inmerso, mientras

que se lo incita a salir y afrontar el mundo real y dejar de *limarse en la caja negra*.

Identificamos aquí un correlato discursivo con la canción de 1990 de la banda 'Hermética' que citamos anteriormente, donde se establecía *Preferimos la esquina y no mirar tele*. Es el mismo reconocimiento y amparo a aquellos jóvenes barriales que se encuentran en situaciones desfavorables; a la vez que se establece la crítica a aquellos jóvenes de sectores más acomodados que se encuentran rodeados por la tecnología.

Pibin del barrio, donde eh nacido

Mirá a tu lado, todos nos fuimos ya

Vos no te quedés.

Se legitima aquí la connotación negativa que tomo el 'barrio' durante la década de los '90, ya que continuando con los consejos hacia el joven barrial, el enunciador le propone *mirar* hacia su entorno y darse cuenta que quienes alguna vez lo acompañaron en la esquina han logrado irse para alejarse de los vicios y el ambiente barrial.

Para seguir con la idea propuesta por Sergio Marchi (2005), en los '90 identificamos como el barrio pasa de ser algo amable y familiar a un aguantadero de situaciones ilegales y destinos frustrados. El barrio recorre en el rock nacional un sendero que parece un camino sin salida, repitiendo de alguna manera el derrotero que demarca la crisis que se va comiendo a Argentina desde la dictadura militar hasta culminar en el 2001.

Considerada por muchos críticos como la banda barrial por excelencia, un eslabón infaltante a la hora de analizar el Rock Chabón es el grupo 'La Renga'. Oriundos del barrio de Mataderos en la Provincia de Buenos Aires, la banda formada en 1988 supo recorrer de forma independiente una larga trayectoria dentro del rock argentino. Al igual que lo que ocurre con 'Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota', la banda se presenta en shows masivos que convocan a fanáticos de todos los rincones del país, quienes además se organizan para realizar eventos con el fin de juntar dinero y poder hacerle el *aguante* a la banda en dónde se presenten. Bajo el concepto de futbolización del rock que habíamos marcado anteriormente, este inmenso grupo de personas es conocido como 'Los Mismos de Siempre' o 'LMDS', y cuentan con la inclusión en la cuenta oficial de Facebook de la banda de Mataderos. Semejantes a lo que sería la barra brava de un equipo de fútbol, los seguidores de 'La Renga' proporcionan los tan característicos

shows de bengalas durante los conciertos, mientras que las banderas dan el 'presente' mostrando sus lugares de procedencia.

Veremos cómo esta banda comparte claros códigos enunciativos en el corpus lírico de sus canciones con las bandas citadas anteriormente, ya que por más diferencias que comprenden el estilo musical, el público destinatario es muy similar.

*Estaba el Diablo mal parado en la esquina de mi barrio
ahí donde dobla el viento y se cruzan los atajos.
Al lado de él estaba la Muerte, con una botella en la mano
me miraban de reojo y se reían por lo bajo.*

*Y yo que esperaba no sé a quién,
al otro lado de la calle del otoño
una noche de bufanda que me encontró desvelado,
entre dientes oí a la muerte que decía así:*

*Cuántas veces se habrá escapado, como laucha por tirante
y esta noche que no cuesta nada, ni siquiera fatigarme,
podemos llevarnos un cordero, con solo cruzar la calle.
Yo me escondí tras la niebla y miré al infinito,
a ver si llegaba ese que nunca iba a venir.*

*Estaba el diablo mal parado en la esquina de mi barrio,
al lado de él estaba la muerte, con una botella en la mano.*

*Y temblando como una hoja, me crucé para encararlos,
y les dije, me parece que esta vez, me dejaron bien plantado.
Les pedí fuego y del bolsillo saqué una rama pa'convidarlos
y bajo un árbol del otoño nos quedamos chamuyando,*

*Me contaron de sus vidas, sus triunfos y sus fracasos,
de que el mundo andaba loco y hasta el cielo fue comprado
y más miedo que ellos dos, me daba el propio ser humano.*

*Y yo ya no esperaba a nadie, y entre las risas del aquelarre
el diablo y la muerte se me fueron amigando,
ahí donde dobla el viento y se cruzan los atajos,
ahí donde brinda la vida en la esquina de mi barrio.*

(La Balada del Diablo y de La Muerte, Despedazado por mil Partes, 1996)

Producida en plena década de los '90, esta resulta quizá la canción más popular del grupo en cuestión. En líneas generales, vemos como el enunciador en relata en primera persona el encuentro con dos personajes en las inmediaciones de su barrio local y las particulares situaciones que se producen a partir de dicho acontecimiento. Se dan numerosos códigos enunciativos que corresponden también a las canciones de otras bandas citadas previamente, a la vez que se ejemplifican aún más aquellas situaciones barriales típicas del Rock Chabón.

En primera instancia, se construye el típico universo discursivo que se repite durante los '90 del enunciador que se encuentra con personajes en *la esquina de su barrio*. Los protagonistas del relato son justamente presentados como *'El Diablo'* y *'La Muerte'*, una pertinente simbología usada que se adapta, casi perfectamente, a lo que connotan las situaciones y el contexto en el que se da el discurso. Se destaca como uno de los sujetos se encuentra con una *botella en la mano*, significando el alcohol que acompaña todos los encuentros de los jóvenes barriales, mientras que ambos personajes lo *miran de reojo y se ríen por lo bajo*, como burlándose de la presencia del joven que *esperaba no se sabe a quién* en la esquina. Al representar al Diablo con una botella, podría estar simbolizando el alcohol, mientras que la Muerte a su lado encajaría en la Cocaína.

El enunciador escucha a los personajes hablar *entre dientes* de él entre sí, quizá sorteando su propio destino, el cual pueden arrebatarlo con *solo cruzar la calle*. Al intuir la presencia de dichos personajes, el narrador se *esconde y mira al infinito*, como evitando ser alcanzado por los sujetos mientras que busca quien lo libere de tal arriesgada situación. Al estar simbolizando al Diablo y la Muerte, la interpretación lineal que se deduce es que el tercer personaje que espera el narrador es Dios. Ante este panorama, el enunciador se dirige hacia la esquina a *encararlos* y vemos como se establece una nueva relación entre ellos mediante el 'compartir' de alguna sustancia, representada en este caso por una *rama*.

Se produce entonces la conversación entre los tres personajes, que *cuentan de sus vidas, sus triunfos y sus fracasos, de que el mundo andaba loco y hasta el cielo fue comprado*. Siguiendo con la interpretación, vemos como el joven al no encontrar a Dios en la esquina de su barrio, cruza de vereda para *encarar* a quienes sí están y se le *ríen por lo bajo*, el Diablo y la Muerte. Es el cambio de paradigma en la vida del joven barrial al introducirse en la rutina de vicios y situaciones que se oponen a los códigos expuestos por la sociedad, es la ‘transa’ con un aspecto de la vida que le brinda muchos placeres inmediatos aunque lo lleven por caminos peligrosos, ya que al final lo que más *miedo da es el propio ser humano*.

Finalmente, el narrador decide ya no esperar a aquel Dios que lo dejó plantado aquella *noche de bufanda*, y se produce una amistad con el Diablo y la Muerte, quienes siempre están a la espera de la juventud *ahí donde brinda la vida, en la esquina de mi barrio*.

Otra de las canciones a citar del grupo ‘La Renga’ en donde se pueden apreciar aquellas marcas discursivas que le son propias el Rock Chabón, es un tema justamente llamado ‘Rebelde’, publicado en 1996 en el mismo disco que la obra anterior.

*Soy el que nunca aprendió, desde que nació
cómo debe vivir el humano
llegué tarde, el sistema ya estaba enchufado
así funcionando.*

*Siempre que haya reunión, será mi opinión
la que en familia desate algún bardo
no puedo acotar, está siempre mal
la vida que amo.*

*Caminito al costado del mundo
por ahí he de andar
buscándome un rumbo
ser socio de esta sociedad me puede matar.*

*Y me gusta el rock, el maldito rock
siempre me lleva el diablo, no tengo religión*

*quizá éste no era mi lugar
pero tuve que nacer igual.*

*No me convence ningún tipo de política
ni el demócrata, ni el fascista
porque me tocó ser así
ni siquiera anarquista.*

*Yo veo todo al revés, no veo como usted
yo no veo justicia, sólo miseria y hambre
o será que soy yo que llevo la contra
como estandarte.*

*Perdónenme pero soy así soy, yo no sé por qué
se que hay otros también
es que alguien debía de serlo, que prefiera la rebelión
a vivir padeciendo.*

(El Rebelde, Despedazado por mil Partes, 1996)

Nuevamente en primera persona, el enunciador construye aquí el disgusto y el antagonismo con la realidad que habíamos establecido anteriormente en distintos puntos de análisis.

Vemos como se construye un joven que se encuentra por fuera del *sistema*, un joven que desde que *nació* siente que llegó *tarde* y no encuentra manera de insertarse satisfactoriamente en la sociedad. Recordemos que como habíamos establecido previamente, el Rock Chabón se constituye en la música de los desahuciados, los desesperados hijos de peronistas que soñaban con expectativas de ascenso social justicia distributiva y consumo, aquellas expectativas que el populismo había ayudado a fundar. Identificamos otro de los lugares comunes típicos del subgénero, ya que se expresa como el joven barrial se ve inmerso en problemas familiares incesables en donde *no puede acotar* para mejorar la situación, y que no cuenta con un respaldo afectivo que apoye la vida que le hace feliz. Es por esto que decide andar por un *caminito al costado del mundo*, una realidad paralela a la establecida comúnmente por la sociedad, en la que se encuentra a salvo de las injusticias mientras persigue su propio *rumbo*.

Como común denominador de las bandas que venimos analizando, encontramos que sin importar de qué barrio proceda el grupo, sienten una pasión descomunal y desmedida por el *rock*.

Y me gusta el rock, el maldito rock

Siempre me lleva el diablo, no tengo religión

Al igual que lo que ocurre con los seguidores más radicales de las bandas, el narrador que se construye en esta canción particular reconoce los ‘peligros’ que conlleva esta elección de camino, ya que no es únicamente el ser parte de una banda o seguirla, sino que es un estilo de vida.

Aparece nuevamente el significante ‘Diablo’ tan presente en el corpus lírico de ‘La Renga’, pero esta vez como destino final de lo que conlleva el rock, sustituyendo toda *religión* o reglas impuestas por la sociedad.

Bajo el ala de la hipótesis que nos propusimos, vemos como el joven barrial se encuentra ante un conflicto con el sistema político de los años ‘90 cuando el narrador enuncia que *no le convence ningún tipo de política, ni el demócrata, ni el fascista*, pero una vez más sabe los problemas que eso le conlleva, ya que se ve desplazado y en constante antagonismo con el sistema. La realidad del joven barrial es opuesta a la propuesta por el neoliberalismo de privatizaciones y consumo, en la que las clases bajas se vieron invadidas por la *miseria* y el *hambre*. Es por esto, que justamente *llevar la contra como estandarte* se convierte en uno de los códigos propios principales que estuvimos destacando a lo largo de toda la investigación.

Simplemente, el joven barrial es quien habla:

Perdónenme pero soy así soy, yo no sé por qué

se que hay otros también

es que alguien debía de serlo, que prefiera la rebelión

a vivir padeciendo.

Conclusiones

En el arte solo es feo lo que es falso, lo que es artificial, lo que intenta parecer bonito o hermoso en vez de ser expresivo, lo que es remilgado y pedante, lo que sonrío sin motivo, lo que posa sin razón, lo que se arquea y se cuadra sin causa, todo lo que carece de alma y verdad, todo lo que presume de hermosura o de gracia, todo lo que miente.

(Augusto Rodin)

En esta investigación se estudió la imagen y la realidad juvenil que se construye a través de las canciones del subgénero de Rock Chabón, que fue característico de la década de los '90 en la República Argentina, a partir de las bandas seleccionadas como corpus.

Fundamentamos cómo la música ha sido desde el origen de los tiempos, uno de los artefactos culturales privilegiados para la transmisión de ideas y valores sociales, a la vez que permite crear identidades y colectivos sociales en los alocutarios. Pero no se genera lo mismo a través de cada subgénero de música, ya que cada estilo en particular implica un universo musical y lírico distinto, que crea sus propios códigos que permiten a los individuos identificarse bajo un mismo grupo social.

Determinamos mediante la teoría de Attali (2005) que la música contiene códigos que nos ofrecen características de futuros cambios que la sociedad podría enfrentar, ya que cada estilo y gusto musical particular se encuentra anclado al contexto en el que se encuentra, y a su vez permite definirlo y moldearlo. De tal modo, queda en evidencia como las distintas etapas históricas, tanto a nivel mundial como local, presentan un sonido característico definido socialmente, ante el cual los alocutarios establecerían una relación que se encuentra sujeta a los puntos de vista de cada realidad social.

La década de los '90 se vio marcada por el proceso económico neo-liberal que llevó a cabo un sistema de privatizaciones que buscaba reducir la deuda externa mediante la entrega de empresas nacionales a capitales extranjeros, reducir el déficit fiscal para lograr combatir la superinflación y lograr estabilidad, y optimizar los sistemas operarios ya que el capital extranjero mejoraría dichas condiciones. Durante este proceso, se llevaron a cabo milenarios despidos y 'retiros voluntarios' que sacaron del sistema económico a aquellos individuos de clases populares. En este contexto gran cantidad de

jóvenes se vieron desplazados socialmente, debido a la aplicación de políticas liberales que beneficiaban y enaltecían a la acomodada clase alta, mientras que desempleaba enormemente a la clase baja. Jóvenes que vieron como su posibilidad de inserción laboral se veía cada vez más perjudicada mientras que otros sectores se beneficiaban de la entrega de empresas nacionales a manos extranjeras, por lo que el antagonismo hacia el sistema no tardó en surgir desde la entrañas del sector popular. Se establecieron nuevos códigos de identificación que fueron en definitiva el objeto de estudio de esta investigación, analizados a través de la música. Sumado también a la globalización y revolución tecnológica de los años '90, notamos como surgieron numerosos grupos de rock que ya eran capaces de grabar y producir su propio material en sus hogares, generando así una gran competencia y rivalidad entre bandas de diferentes barrios.

Teniendo en cuenta entonces el poder comunicativo y social que tiene la música, Morín (1994) afirma que el componente que lleva a cabo el éxito del mensaje musical, se encuentra en la letra, ya que comunica de forma directa, describe la sociedad, y objetiviza el mensaje núcleo que intenta transmitir el artista a través de su obra. Ante esto, basamos nuestra investigación en el análisis discursivo que se establece a través de las letras del Rock Chabón, mediante la selección de las bandas más representativas de dicho género.

Comenzamos haciendo un racconto general de la historia del rock argentino nacido en 1960, con el fin de identificar temáticas, colectivos de identificación, códigos enunciativos, tipo de público; todas aquellas características que nos ayuden a comprender el contexto y el paradigma musical de la época, para luego poder compararlo con las bandas seleccionadas.

Para hacer dicha selección de artistas a analizar, nos posicionamos bajo la perspectiva del Interaccionismo Simbólico propuesto por Bumer (1937) ya que entramos en directa relación con el objeto de estudio, con la finalidad de estar en contacto con el 'mundo de vida' de las personas y describir la realidad desde la perspectiva simbólica que los autores le otorgan. De tal forma, el método cualitativo tiene como eje principal que la realidad como término teórico no existe, ya que es subjetiva y múltiple, dependiendo del contexto en el que se encuentra inmerso cada individuo.

Al igual que Morín, consideramos que las líricas de las canciones constituyen el mejor elemento para llevar a cabo el análisis discursivo que se presenta desde la figura del joven barrial, ya que este universo engloba su identidad social.

Durante esta revisión histórica para delimitar las bandas, nos encontramos que muchos grupos influenciaron a otros o que comparten exactamente los mismos códigos semánticos, ya que el universo construido dentro del género el Rock Chabón es muy similar entre todos los conjuntos; por lo que hicimos una selección con aquellas consideradas como las exponentes del género, tanto periodística como académicamente. Para apoyar nuestra selección establecimos tres requisitos que abarcan distintos aspectos que reflejan la distinción de las bandas en el ámbito musical argentino.

El primer requisito fue el de haber realizado al menos un recital en el Estadio 'Monumental' del Club Atlético River Plate, con el fin de destacar la convocatoria masiva que tienen las bandas. El segundo punto fue el de haber sido tapa de la Revista Rolling Stone Argentina, ya que al ser la revista musical más importante de todos los tiempos, nos delimita la popularidad y repercusión en los medios que tienen los artistas. Y finalmente establecimos el requisito metodológico de haber conseguido al menos un Disco de Oro, con el afán de constatar las milenarias ventas discográficas de las bandas seleccionadas.

Luego de establecer las bandas, tomamos distintas canciones que pertenecen a discos que fueron publicados entre 1990-2000 para analizar entonces el corpus lírico de las bandas de Rock Chabón, con la finalidad de comprobar, o refutar, nuestra hipótesis de que "Las letras de las canciones de las bandas estudiadas, pertenecientes al subgénero Rock Chabón de los años '90, construyen discursivamente la identidad de un joven inmerso en los vicios como el alcohol y la droga, confrontante a la figura de autoridad, e ideológicamente despolitizado".

A través del análisis de las composiciones líricas, y tal como establecimos en los objetivos de esta investigación, fuimos capaces de observar distintos códigos y atributos que expresan la realidad e identidad desde la perspectiva del joven barrial, así como la legitimidad de distintas situaciones que le son características a este grupo social.

Como característica general del corpus, notamos como las bandas describen un universo particular que representa y describe el disgusto social popular de la década de los '90

que marcábamos anteriormente. El rock que se desarrolla en esta etapa, nada tiene que ver con aquellos ideales de paz, intelectualidad y prosperidad que mantenían los jóvenes cuando comenzaron con el movimiento en 1960. Pero como establecimos durante la investigación, los vaivenes socio-económicos que ha sufrido la Argentina han sido la causa de esta deformación del rock, ya que los estilos musicales se encuentran anclados al contexto social en el que se desenvuelven.

En los comienzos la figura del artista era idolatrada e idealizada, ya que su afinidad le permitía concebir la realidad desde una perspectiva diferente y transmitirla al resto de los alocutarios que estaban dispuestos a reflexionarla. En los '90 aquellos jóvenes barriales desplazados del sistema se subieron al escenario y pasaron a describir su propia realidad mediante composiciones banales y simples narraciones protestatarias. En lugar de promover un cambio o defender una postura de pensamiento, el rock argentino se conformó en decir aquello que el público quería escuchar, convirtiéndose en la banda soporte de las descontroladas actitudes de la juventud barrial.

Uno de las características que identificamos en el análisis es la fusión que se establece entre el Rock Chabón y el fútbol, pero no las características deportistas, sino aquellos códigos pertenecientes a la identidad social 'barrabrava' que tanto opaca dicho deporte. El lado oscuro del fútbol colonizó la música con sus cánticos, su pasión descontrolada y por sobre todo, el *aguante*. Este concepto lo vimos marcado en muchas composiciones y termina por hacerse propio de la juventud barrial, que busca entrar en conflicto con otros grupos sociales para demostrar que su barrio, o su banda, es la que más seguidores tiene. Al igual que en los estadios, los recitales son empapelados con banderas indicando de qué barrio proviene cada grupo del público, en función de enfatizar el fanatismo.

El aguante, el pogo, las banderas, los petardos, las avalanchas y las bengalas, se fueron incorporando a un público rockero que reclama cada vez más, un lugar en el espectáculo para sí, cómo si hubiese algo que demostrarle a alguien.

De aquí se desprende también el enfrentamiento y la constante repulsión hacia la figura de autoridad, encarnada mayoritariamente por la policía, así como también el total antagonismo hacia las instituciones sociales. Vimos como las bandas analizadas generan esta oposición hacia quien atenta contra sus principios y costumbres, ya que en los códigos barriales un 'policía' no es simplemente quien viste el uniforme, sino cualquier individuo civil que intente hacer el bien o establecer el orden. Así como en la década de

los '60 el rock era símbolo de paz y reflexión, los conciertos de rock de los '90 se caracterizan por la actitud barrabrava de un público que busca desesperadamente algún grupo social al que confrontar; ya que como vimos durante el proyecto, si no es un grupo externo, es la enemistad con el mismo público de la banda pero que asiste a otro sector del estadio.

Bajo esta línea de confrontación, identificamos el concepto de *Argentina* que es introducido por las bandas de fines de los '80. Así como en décadas pasadas se comprendía y se sentía pena por aquel que tuvo que relocalizarse en países extranjeros debido a la crisis nacional, el Rock Chabón defenestra y critica a aquel 'vende patria' que no se atrevió a quedarse en su país y cambió su cultura.

Observamos en los corpus líricos bandas de fines de 1980, previas al Rock Chabón, que se construían narraciones acerca de relaciones amorosas furtivas y sin intención de estabilidad tanto emocional como temporal. De la misma manera, el joven barrial legitima la promiscuidad y no se siente representado por el código social de familia o relación duradera; a la vez que se construye como un individuo que ha sido traicionado varias veces y ya no confía en el sexo femenino. La mujer se posiciona como un simple objeto de deseo inalcanzable, al mismo tiempo que el joven se construye indefenso e inocente que no es dueño de su propio destino, sino alguien sometido.

Las complejas composiciones líricas de décadas anteriores sobre el amor y la mujer, pasan a ser desterradas por creaciones banales que legitiman el amor como sufrimiento, trampa, dolor y decepción.

Notamos también cómo se utilizan cualidades que le son propias a la mujer, como la belleza o la estética, para adjudicarlas al sistema opresor que impone un determinado *establishment*; así como también se le atribuyen a grupos de clases sociales más acomodadas que el barrial, en función de establecer el antagonismo con las mismas.

Mediante el análisis de las canciones de las bandas seleccionadas, descubrimos que el código enunciativo esencial que forma parte de la mayor parte de los corpus líricos del Rock Chabón, es el *barrio*. Notamos que previo a la aparición de este subgénero, el concepto barrial era sinónimo de inclusión, familia, vecindad, solidaridad; un barrio social y popular que amparaba a sus habitantes de forma grata y justa. Pero mediante los universos construidos, vimos como el barrio pasó a convertirse en un aguantadero de acciones y situaciones ilegales, encabezadas por la juventud.

Sin embargo, encontramos un código enunciativo acerca del barrio, que se repite en distintas bandas que se forjaron en la década de los '80 pero que logran la popularidad en los '90. Vimos cómo estas bandas intentan reconstruir y reestablecer la figura barrial previa al Rock Chabón, mediante su descripción positiva, o mediante el 'consejo amigo' a aquel joven que se encuentra atrapado en los vicios.

La confrontación con la policía se genera ya que justamente atenta contra esta realidad barrial que se transforma en identidad para los jóvenes de sectores populares de los '90. De aquí deriva el código enunciativo de *esquina*, que se construye como el lugar físico de encuentro, y permanencia, de los jóvenes barriales. El consumo excesivo de alcohol y drogas, el desprecio por el sistema neoliberal que no permite su inclusión, la delincuencia; son todos nuevos códigos de identificación que se vuelven propios de la realidad barrial de los jóvenes, que a su vez encuentran su legitimación a través de las bandas del rock chabón.

Finalmente, concluimos que el Rock Chabón es una práctica musical que permite la construcción de una identidad en jóvenes que han sido excluidos del sistema neo-liberal de los años '90, y que encuentran amparo en nuevos colectivos de identificación que se ajustan perfectamente a su contexto social.

Cumpliendo con los objetivos propuestos y confirmando nuestra hipótesis de investigación, las líricas de las canciones de las bandas seleccionadas construyen la imagen enunciativa de un joven atado a los vicios, que se encuentra en total oposición a las instituciones y a la figura de autoridad, y política e ideológicamente en oposición al sistema que lo ha desplazado; sumado a otros códigos discursivos que acompañan dicha identidad.

Bibliografía

- Berger y Luckman (1991). *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires, Amorrortu
- Blondel, E. (2000). "Nietzsche y la música", en Magazine Littéraire, No 383, pp. 44-45
- Bourdieu, P (1998). *Sobre la Televisión*. Anagrama, Barcelona.
- Conde, O. *Poéticas del Rock 2*. Marcelo Héctor Oliver Editor, Buenos Aires, Argentina, 2008
- D'Adamo, O. – García Beaudoux, V. – Freidenberf, F. (2010). *Medios de Comunicación, efectos políticos y opinión pública*.
- Egia, C. (1998). *Rock, Globalización e Identidad Local*. Los estudios sobre el País Vasco. Sociales y Ciencias de la Comunicación FAK. Comunicación Audiovisual y Publicidad
- Filmus, D. (1999). *Los Noventa*. Eudeba
- Fischerman, D. (2004). *La música del sXX*. Paidós
- Mead, G. (1947) *Mind, Self and Society*. University of Chicago Press
- Gonzales Guzmán, D. (2004); *Rock, Identidad e Interculturalidad*, en Ciencias Sociales.
- Hormigos, J – Cabello, A.M (2004). *La construcción de la identidad juvenil a través de la música..* Universidad Rey Juan Carlos. Trabajo de Investigación.
- Klid, B (2007). *Rock, Pop and Politics in Ukraine's 2004 Presidential Campaign and Orange Revolution*. Journal of Communist Studies & Transition **Politics**, Vol. 23 Issue 1, p118-137, 20p
- Larrain, J. 2003. "El concepto de identidad" en Revista Famecos N°21, Agosto 2003.
- Lazarsfeld, P y Kats, E (1955). *The Personal Influence*. Estados Unidos. The Free Press.
- Marchi, S. *El Rock Perdido*. Ediciones Le Monde Diplomatique, Buenos Aires, Argentina, 2005
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los Medios de Comunicación*. Paidós

- Mead, George. (1968). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona. Paidós Editores primera reimpresión.
- Molina, C. (2008). *Sumo: El Mundo Moderno según Prodan*, en Conde, O. (Compilador) (2008). Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Muraro, H. *Políticos, Periodistas y Ciudadanos*. Fondo de Cultura Económica
- Músicos Independientes (14 de Junio). URL <http://www.umiargentina.com/umiargentina/>
- Paramo, P (2008). *La construcción psicosocial de la identidad y el self*. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012005342008000300011&script=sci_arttext (Documento WWW, disponible el 16/5/2013)
- Provendola, J.I (2011). *El rock se sienta a la mesa*, Suplemento NO, Pagina 12 Online. URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-5643-2011-10-25.html>
- Quevedo, L.A (1999). *Política, Medios y Cultura en la Argentina de fin de Siglo*, en Filmus, D. (Editor) (1999). Argentina, Editorial Eudeba
- Redacción de Tribuna de Periodistas (2011, 16 de Junio). *Los artistas “populares” cobran al Gobierno nacional un cachet hasta siete veces más caro*. URL <http://www.periodicotribuna.com.ar/8098-los-artistas-populares-cobran-al-gobierno-nacional-un-cachet-hasta-siete-veces-mas-carro.html>
- Rock The Vote (14 de Junio). URL <http://www.rockthevote.com/>
- Sánchez, H.C (2009). *Industria, política y movimientos culturales: una lectura desde el fenómeno comercial del rock y el pop*. Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. 15 Issue 30, p85-104, 20p
- Sartori, G (1998). *Homo Videns, la sociedad teledirigida*. Editorial Santillana.
- Seiman, P. (2005). *Vida, apogeo y tormentos del ‘Rock Chabón’*. http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=1749&archivo=7-125-1749mbm.pdf&titulo=Vida,%20apogeo%20y%20tormentos%20del%20rock%20chab%C3%B3n. (Documento WWW, disponible el 27/5/2013)
- Semán, P y Vila, P (1999). *Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neo-Liberal*, en Filmus, D. (Editor) (1999). Argentina, Editorial Eudeba
- Semán, P. (2005). *Vida, apogeo y tormentos del ‘Rock Chabón’*. http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTI

CULO&id=1749&archivo=7-125-

1749mbm.pdf&titulo=Vida,%20apogeo%20y%20tormentos%20del%20rock%20chab%C3%B3n. (Documento WWW, disponible el 27/5/2013)

- Tonini, J. (2008). *Redondos: Liturgia de la Resistencia*, en Conde, O. (Compilador) (2008). Buenos Aires, Marcelo Héctor Oliveri Editor.
- Turner, J.C (1990). *Redescubrir el grupo social: Una teoría de la categorización del yo*. Madrid, España. Ediciones Morata
- Valera, S. y Pol E. (1994). *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*. Barcelona. Anuario de Psicología 1994, N°62

Anexos

- *Biografía Bandas*

Consideramos necesario incluir la biografía de cada banda citada para ahondar aún más en su trayectoria y esclarecer su influencia en el rock nacional argentino. De todos modos muchas de éstas no cuentan con una biografía oficial, por lo que hemos optado por citarla del sitio Rock.com.ar, ya que es la página web independiente sobre música con mayor cantidad de visitas y el más antiguo de la Argentina.

Creado por Diego Gassi en 1996, está posicionado como "el website del rock argentino" gracias a su enciclopedia, que es la fuente de información más completa sobre la historia del rock en ese país y sus protagonistas, y es consulta permanente de los profesionales del medio.

En la materia, es el mayor productor de contenidos periodísticos y documentales en audio, en formato de podcasts, para su descarga libre y gratuita, que distribuye además mediante un newsletter para suscriptos activos. También produce dos ciclos de radio que difunden casi 200 radios de la Argentina.

El sitio es visitado diariamente por más de 65.000 personas desde 137 países.

(www.rock.com.ar)

- *Norberto Napolitano*

Norberto "Pappo" Napolitano (10/03/1950 – 25/02/2005) fue el guitarrista de blues más importante del rock argentino. Tocó en la primera formación de Los Abuelos de la Nada y también con Los Gatos (con quienes grabó dos discos).

Existió la plena certeza de que El Carpo nació en su casa de la calle Artigas casi esquina Camarones, en el barrio de La Paternal de la ciudad de Buenos Aires. La placa conmemorativa que allí se colocó y la famosa biografía de Sergio Marchi "Pappo, el hombre suburbano", donde entrevistó a su hermana, Liliana Napolitano, sirvieron para confirmar el rumor.

Participó en Conexión N°5, La Pesada del Rock and Roll y fugazmente en Manal. En 1970 formó su primera banda, Pappo's Blues, con David Lebón y Black Amaya. Esta

agrupación perduró hasta 1980 y registró siete discos en total, aunque la alineación cambió en varias oportunidades.

Junto a Lebón y Amaya registraron el primer disco de Pappo's Blues en 1971, en la segunda formación, de 1972, tocaron Juan Piñata en el bajo, Black y Luis Gambolini en batería. Para el tercer álbum, ya la gente fue otra: Pomo Lorenzo en batería y Machi Rufino en bajo y coros.

Para grabar la cuarta placa de Pappo's Blues, en 1974, retornaron David Lebón (pero en guitarra) y Black Amaya (batería) y se incorporaron Alejandro Medina en bajo e Isa Portugheis en percusión.

Entre 1977 y 1978 'El Carpo' volvió de Europa y formó nuevamente Pappo's Blues, con Conejo Jolivet, en guitarra, Julio Candia en bajo y Marcelo Pucci en batería. Compraron un colectivo, e iniciaron una gira, por la costa atlántica.

Tocaron en Necochea, sin ensayar, dado el conocimiento de los integrantes, de la música de Pappo. También actuaron en Rafael Castillo, para Luci, un conocido empresario del rock, en Lanús y Avellaneda y se presentaron en el programa de Leo Rivas. Después hicieron un concierto en Baradero (Provincia de Buenos Aires) y se disolvieron.

Tras la fugaz experiencia de Aeroblus con el ex Manal, Alejandro Medina, y el baterista brasileño Rolando Castello Junior a fines de los años 1970, en los años 1980, Pappo fundó su segunda gran banda, Riff, integrada por Michel Peyronel, Boff, Vitico y en algunos discos con JAF (Juan Antonio Ferreyra), donde dejó de lado el blues y se acercó al hard rock.

Con Pirimpimpin Geniso, como productor de Riff y también de Dulces 16, las dos bandas, tocaron juntas, en el Cine Premier, de la avenida Corrientes (Buenos Aires). Pappo, se acercó siempre a importantes músicos de rock y del blues argentino e internacional, entre ellos, John Bonham de Led Zeppelin, Lemmy Kilmister de Motörhead y el bluesman estadounidense B. B. King, quien lo invitó a zapar, en vivo, en el Madison Square Garden de Nueva York en 1993.

Conejo Jolivet (guitarrista de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Bluesbanda, Dulces 16, Pappo's Blues), fue llamado, por su amigo Pappo para integrar Riff, aunque se negó por tener contrato con los Dulces 16, recomendando a Pelusa Serafine, quien luego fue apodado: Boff.

Jolivet llegó a tocar en Riff cuando en una oportunidad, Boff no pudo viajar a Uruguay, improvisando los temas del disco "Ruedas de Metal", en el mismo viaje, escuchándolos en un walkman, para un show que fue en el estadio cerrado de Peñarol, de Montevideo (Uruguay).

Con Alejandro Medina y Junior Castello, Pappo armó Aeroblus, una efímera experiencia grupal tras la disolución de Pappo's Blues, que no prosperó justamente por los reencuentros de este grupo referente del blues argentino.

Pappo viajó constantemente por Europa y Estados Unidos, para mantenerse en contacto directo con las bandas del género y para conocer de cerca las nuevas tendencias.

En 1984 Pappo decidió comenzar su carrera solista y se presentó en Obras junto al grupo Boxer. En el mítico estadio porteño se editó un álbum doble bautizado "En Concierto". Inesperadamente, no recibió el mismo apoyo del público que con su banda, por lo cual se unió nuevamente a Vitico para la continuación de Riff.

Tras grabar y presentar "Pacto diabólico" (1987), Pappo se instaló en Los Ángeles (Estados Unidos) y formó una nueva banda, bautizada The Widow Maker ("el hacedor de viudas"). Con ella realizó una mini gira por América del Sur y por 24 ciudades de Estados Unidos.

Con la participación de Javier Martínez y Alejandro Medina (dos tercios del grupo Manal) grabó "Blues Local" (1992), un celebradísimo álbum que resucitó el clásico: "Una casa con diez pinos".

Su banda estaba integrada por Black Amaya (batería), Miguel Botafogo (guitarra), Luis Robinson (armónica) y Pato Frasca (teclados). La presentación del disco tuvo lugar en Racing Club. Para fines de año tocó junto a B.B.King en Obras Sanitarias y luego teloneó a los Guns N' Roses en River Plate.

A mediados de 1994, Pappo giró nuevamente por Estados Unidos, donde se presentó por segunda vez con B.B.King en el Madison Square Garden de New York, y parte de

esa gira fue editada en "Pappo sigue vivo". En 1995 retornó con Pappo's Blues, para presentar "Caso cerrado".

"Buscando un amor" salió en octubre del 2003. Fue un disco clásico de rock y blues con hits, como el corte de difusión "Rock and roll y fiebre", más "Ella es un ángel" y "Banquero blues" entre otros.

La banda la integraban Gustavo "Bolsa" González (batería) y Yulie Ruth (bajo) y, como invitados, Luis Robinson (armónicas), Nico Raffetta (teclados), las Blacanblus (coros) y José Bale (percusión).

Aquel álbum también contó con un set de cuerdas y una línea de vientos arreglados por Javier Malosetti. Los últimos seis temas del disco fueron covers de bluseros.

Pappo murió en un accidente con su moto, cerca de Luján, en la noche del jueves 24 de febrero de 2005. Según fuentes policiales, el guitarrista viajaba alcoholizado en su motocicleta Harley Davidson, seguido por otra moto en la que viajaban su hijo Luciano y su nuera, tras haber cenado en un restaurante.

Al llegar al paraje Estancia La Blanqueada, ambos vehículos se rozaron haciendo que Pappo perdiera el control, cayendo al pavimento y siendo arrollado por otro auto que venía de la mano contraria provocándole la muerte.

Sus restos fueron despedidos al día siguiente en el panteón de músicos de SADAIC, en el cementerio de la Chacarita (Capital Federal) por sus seres queridos y por una multitud de fanáticos que no cesó de corear sus canciones y su nombre.

En Buenos Aires se levantó un monumento a su memoria, situado en la plazoleta Roque Sáenz Peña (Juan B. Justo, Boyacá, Remedios de Escalada de San Martín y Andrés Lamas).

La radio FM Rock & Pop inauguró un estudio que lleva su nombre con un show de Divididos en agosto del 2008. El nombre del reducto fue elegido por los oyentes de la radio.

En 2011, enojado por la biografía de Sergio Marchi, "El hombre del Suburbano", el hijo de Pappo, Luciano confirmó que ninguno de los dos había consumido drogas antes de manejar, pero aclaró que sí habían tomado alcohol, "una jarra de vino entre tres

personas”, por lo que tenían una concentración en sangre superior a la permitida, no obstante esto no modificaba las capacidades de Pappo como conductor de su Harley.

Entre los diversos homenajes a Pappo se llevaron a cabo concentraciones en su honor que han llegado a convocar más de 70 bandas. Artistas como Daniela Herrero, Andrés Ciro (ex Los Piojos), La Renga y Pity Álvarez entre otros han editado canciones del Carpo en su homenaje o también suelen realizar versiones en vivo para recordarlo permanentemente.

También se han editado una serie de libros que, con polémica de por medio, retrataron la vida de este virtuoso músico argentino. “100 veces Pappo” de Pablo Schanton y “Hombre suburbano” de Sergio Marchi.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/pappo.shtml>)

- *Charly García*

Carlos Alberto García Moreno nació el 23 de octubre de 1951. Es una de las figuras fundamentales de la música contemporánea argentina. Su debut discográfico se produjo en el año 1972, cuando participó del primer disco de Raúl Porchetto, titulado "Cristo Rock".

Mientras cursaba la escuela secundaria conoció a Carlos Alberto «Nito» Mestre. Junto a él y a Carlos Piegari, Beto Rodríguez y los hermanos Belia formó Sui Generis, que, tras sufrir varias deserciones, quedó convertido en un dúo. Al estilo folk norteamericano, muy de moda en aquella época, grabaron tres discos: "Vida" (1972), "Confesiones de Invierno" (1973) y "Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones". Por diversas razones, el dúo se separa en 1975, no sin antes organizar un recital despedida, durante el cual se registró un álbum doble, "Adiós Sui Generis".

En 1976 graba un disco llamado PorSuiGieco, junto a los líderes del rock acústico: Raúl Porchetto, León Gieco, Nito Mestre y María Rosa Yorio.

La Máquina de Hacer Pájaros es el nombre de su siguiente banda, un proyecto novedoso que orilla el rock sinfónico. En su corta vida tuvo dos discos editados: "La Máquina de Hacer Pájaros" (1976) y "Películas" (1977).

Entre 1978 y 1982, García lidera Serú Girán, una de las bandas claves en el Rock Nacional. Con esta agrupación editó cinco discos: "Serú Girán" (1978), "La Grasa de las Capitales" (1979), "Bicicleta" (1980), "Peperina" (1981) y "No llores por mí, Argentina" (1982).

En ese mismo año comenzó su carrera como solista. Raúl de la Torre le encargó la banda de sonido de su película "Pubis Angelical". Simultáneamente, grabó "Yendo de la Cama al Living". Ayudado por la difusión que se le daba en ese momento al Rock Nacional a través de los medios de comunicación (durante la Guerra de Malvinas estaba prohibido pasar música en inglés), el disco tuvo una gran recepción en el público.

Canciones antológicas surgieron de él, como por ejemplo "No bombardeen Buenos Aires",

"Inconsciente colectivo" o "Yo no quiero volverme tan loco". Para este trabajo, la banda estaba formada por Willy Iturri en batería, Gustavo Bazterrica en guitarra, Cachorro López en bajo y Andrés Calamaro en teclados. Este material fue presentado en un imponente recital - ante 25.000 personas - en el estadio de Ferrocarril Oeste, el 26 de diciembre de 1982. En la apertura del show, Charly llegó al escenario a bordo de un Cadillac rosa y, en el cierre, una lluvia de proyectiles de utilería destruyó la ciudad que formaba el decorado, mientras sonaban los últimos acordes de "No bombardeen Buenos Aires".

En su siguiente trabajo como solista ("Clics Modernos", 1983), se inclinó más por el pop-rock, aunque la canción contestataria encuentra un lugar en, por ejemplo, "Los dinosaurios". Este material fue presentado los días 15, 16, 17 y 18 de diciembre en el estadio Luna Park, acompañado por Pablo Guyot (guitarra), Alfredo Toth (bajo), Willy Iturri (batería), Daniel Melingo (saxo), Fabiana Cantilo (coros) y un joven rosarino en los teclados: Fito Páez. Este disco no fue bien entendido por el público, pues incluía - por primera vez en Argentina - temas «bailables», es decir: el ritmo tomaba otra dimensión, recortando las letras, hasta entonces concepto primordial del Rock Nacional.

La trilogía esencial de García se completa con "Piano Bar" (1984), un álbum rockero que tiene en "Demoliendo Hoteles" y en "Raros peinados nuevos" a sus máximos logros.

En 1985 no grabó ningún disco (fue editada una recopilación, "Grandes Éxitos"). Quedó trunco un proyecto con Luis Alberto Spinetta, del cual sobrevivieron algunos recitales y el tema "Rezo por vos" (incluido en dicho disco). Ese mismo año fue protagonista del Festival Rock & Pop, organizado por Daniel Grinbank, donde compartió el escenario con Nina Hagen, INXS y Los Abuelos de la Nada, entre otros, que se llevó a cabo a principios de noviembre en Vélez.

Junto a Pedro Aznar - y no sin levantar cierta nostalgia - grabó "Tango" (1986). Este material fue presentado en la discoteca Paladium el 26 de marzo. Su difusión fue muy escasa, pese a que dio la impresión que el proyecto daba para más. Paralelamente, renovó su banda, entonces integrada por Richard Coleman (guitarra), Fernando Samalea (batería), la vuelta de Calamaro y Melingo. Esta agrupación se denominaba "Las Ligas". En 1987 llegó "Parte de la Religión", considerado por muchos como el mejor disco del García solista. Este material fue grabado e interpretado casi en su totalidad por él, y alterna un rock fuerte con estribillos melódicos. Es, seguramente, uno de sus discos más prolijos y compactos, desde la tapa hasta el contenido de las letras. Ya para los shows en vivo, en julio, la banda que lo acompañaba era nueva: Carlos García López en guitarra, Fernando Lupano en bajo, Fernando Samalea en batería, Fabián Quintiero y Alfi Martins en teclados y nuevamente Fabiana Cantilo en los coros.

El 15 de octubre de 1988, Buenos Aires tuvo el privilegio de ser la sede del cierre de la gira de Amnesty International, que deambuló por más de 50 ciudades de todo el mundo, clamando por los Derechos Humanos. Ese día, más de 80.000 personas asistieron a la cancha de River para aplaudir a grandes músicos internacionales, como Peter Gabriel, Sting y Bruce Springsteen, acompañados por los negros Tracy Chapman y Youssou N'Dour. Como representantes locales, León Gieco cantó su eterna "Sólo le pido a Dios" y "Hombres de Hierro", y Charly arremetió con "Demoliendo Hoteles", "Nos Siguen Pegando Abajo", "Los Dinosaurios" y "La Ruta del Tentempié".

Tras componer en 1988 la banda de sonido de la película "Lo Que Vendrá", de Gustavo Mosquera (en la cual también interpretó a un enfermero), trabajó en su siguiente álbum solista, "Cómo Conseguir Chicas" (1989), esencialmente un trabajo de recopilación de canciones sueltas, que García, por diversos motivos, nunca había grabado.

Para poder lanzar su siguiente disco "Filosofía Barata y Zapatos de Goma" (1990), García debió sortear un juicio por "ofensa a los símbolos patrios" ya que ese LP incluía una versión del Himno Nacional Argentino, que, finalmente, terminó siendo autorizada por los Tribunales.

"Mi Buenos Aires Rock" fue el nombre del festival organizado por la Municipalidad que convoca a cien mil personas en la 9 de julio, para presenciar a García, Spinetta, Fabiana Cantilo y La Portuaria. Si bien estaba pautado que cada artista tocara media hora, García actuó por más de dos horas y terminó con su versión del Himno Nacional en un escenario iluminado con luces celestes y blancas.

Ese disco mostró claramente la influencia de Prince en el estilo de García, influencia que se vería más notoriamente en "Tango 4", un disco compuesto e interpretado a dúo con Pedro Aznar. La idea era grabar un álbum con Gustavo Cerati, de Soda Stereo, que se llamaría "Tango 3". El puntapié inicial fue "No te mueras en mi casa" (incluido en "Filosofía Barata...") y continuó con "Vampiro", de "Tango 4". Sin embargo, por causas que siempre evadieron comentar, el proyecto quedó en la nada.

El 22 de diciembre de 1991, como hacía casi nueve años, García reunió a 26.000 personas en Ferro para el recital Despedida del Año. En esa oportunidad, ingresó al escenario dentro de una ambulancia: era la forma que había elegido para burlarse de su internación en una clínica, a mediados de ese año. Las versiones periodísticas indicaban que Charly había ingresado con una fuerte sobredosis, hecho que quedaría confirmado con una publicitada relación amistosa con el Pastor Carlos Novelli (director del Programa de rehabilitación Andrés), que terminó en escándalo de acusaciones recíprocas.

La banda de músicos para ese segundo Ferro fue la misma que lo estuvo acompañando desde hacía un tiempo, ahora bautizada "Los Enfermeros". Entre los invitados, estuvieron Mercedes Sosa, Fito Páez y el dúo de rappers Illya Kuryaki & The Valderramas.

En 1992, García representó al rock argentino en Les Alumées, una muestra de la cultura porteña que se realizó en Nantes, Francia. Viajaron tangueros, obras de teatro, pintores

y rockeros: Charly convocó a 6.000 personas y fue recibido por el Alcalde de la ciudad. En ese mismo año se dio lo que muchos esperaban: el reencuentro con Lebón, Aznar y Moro para revivir a Serú Girán. Con una placa en estudios ("Serú '92"), recitales en Córdoba, Rosario y dos estadios de River colmados, durante los cuales se registró otro álbum doble, el reencuentro no dio para mucho más.

1993 fue un año de silencio discográfico, pero de mucha presencia en los medios. El veraneo en Punta del Este dejó varias páginas impresas sobre escándalos que siempre lo tuvieron como protagonista. Le siguieron varias internaciones en clínicas de desintoxicación. «¿No te da miedo vivir así?», le preguntaron. «No, me gusta. Es parte de la religión. Los que tienen miedo se van antes. Lo que pasa es lo de siempre: si me tiño el pelo o si me interno, soy tapa de todos los diarios. Si me dieran la mitad de ese espacio cada vez que saco un disco, vendería millones», contestó (Clarín, 16/02/93). Hacia octubre comenzó la gira que terminaría nuevamente en Ferro, a fines de diciembre. La banda soporte, "Los indeseables", sufrió la deserción de Carlos García López y de Hilda Lizarazu, ambos abocados a sus proyectos individuales (la García López Band y Man Ray, respectivamente). García convocó a María Gabriela Epumer (ex-Viuda e Hijas), para cumplir ambas funciones, guitarra y coros. En julio de 1994 se lanza su muy publicitada ópera-rock "La Hija de la Lágrima". Como tal, este trabajo incluye muchos pasajes instrumentales y de virtuosismo. "La sal no sala" (junto a Juanse) y "Fax U" son los hits que sobresalen. En septiembre, "La Hija..." se presenta en diez funciones colmadas del Gran Rex.

En febrero del '95 se presentó en el Festival Internacional de la Canción, en el estadio Mundialista de Mar del Plata, junto a Paralamas, Antonio Birabent y Fabiana Cantilo. Repasó algunos de sus éxitos y adelantó material de su nuevo disco "Estaba en llamas cuando me acosté" (1995), al frente de la banda ahora bautizada "Casandra Lange". Todos los temas fueron grabados en vivo, durante la gira por los balnearios de la costa. La placa tiene solamente dos canciones propias: "15 Forever", que había quedado afuera de "Tango 4", y "Te recuerdo invierno", una melodía que García compuso antes de Sui Generis. Por otra parte, incluye once covers, entre ellos: "There's a Place" y "Ticket to Ride", de Los Beatles; "Positively 4th Street" (Bob Dylan) y "Sympathy for the Devil", de los Rolling Stones. "Sweet Dreams", de Eurythmics, es el único tema que no respeta

la época: «Lo que pasa es que conocí a Annie Lennox en Nueva York cuando estaba por grabarlo y me lo cantó a capella. No podía dejarlo afuera», se justificó Charly.

Aprovechando el furor de los recitales acústicos, García se presentó en el ciclo "Unplugged" de la cadena televisiva norteamericana MTV, con un show que incluyó temas de todas sus etapas y que fue puesto en el aire para toda Latinoamérica en julio y editado en CD para fines de ese mismo año. El material fue tocado en vivo en el teatro Gran Rex, a fines del '95.

En el verano del '99 fue la gran atracción del ciclo gratuito Buenos Aires Vivo III, organizado por el gobierno porteño en Puerto Madero. Más de 150.000 personas aclamaron a García en un show dedicado a los desaparecidos y registrado en vivo para el disco "Demasiado Ego". Ese mismo año volvió a la polémica, al organizar un recital privado para el presidente Carlos Menem. Ese show quedó registrado en "Charly & Charly" un disco de edición limitada que no salió a la venta.

Tres años debieron pasar para que García regresara al disco, y al formato de canción en sus creaciones. "Influencia" (2002) tuvo en "Tu vicio" el corte difusión, pero el resto del material es bastante más interesante que esa melodía pegadiza pero superflua.

A fines del 2006 comenzaron a circular por internet "adelantos" de "Kill Gill", el nuevo disco de Charly. La compañía discográfica se negó a publicar oficialmente el material al asegurar que "ya fue descargado por todo el mundo". El propio García denunció que fue traicionado e incluso sugiere que se trató de "una maldad" de su propio hijo, Migue.

En 2008 fue detenido en Mendoza, luego de causar destrozos en un hotel. Fue internado en un hospital, donde se le diagnosticó en primera instancia neumonía. Luego, mediante la intervención judicial y el consentimiento de sus familiares, quedó internado en un instituto neuropsiquiátrico para iniciar un tratamiento por excitación psicomotriz. Se recluyó un tiempo en la quinta de Palito Ortega (con quien había grabado "Kill Gill") y volvió a ser internado en otra institución psiquiátrica, en Capital.

En agosto de 2009 se anunció su regreso, con un tema nuevo (supuestamente compuesto durante su internación, aunque se encontraron versiones en vivo anteriores) y una gira que culminaría en Vélez, el día de su cumpleaños.

Ese show, bajo una torrencial lluvia, fue registrado en alta definición con 18 cámaras y editado en DVD, con el título "El concierto subacuático".

Con cuatro años de demora, finalmente en diciembre de 2010 anunciaron la edición de "Kill Gil", con 11 temas y un DVD con animaciones de las pinturas hechas a mano por Charly durante el proceso de composición del álbum.

(Fuente: Facebook Oficial Charly García. <http://www.facebook.com/pages/Charly-Garcia-Oficial/100937499985252?id=100937499985252&sk=info>)

- *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*

Esta banda tuvo origen en La Plata, en 1976. Descendiente directa de La Cofradía de la Flor Solar, un movimiento cultural de aquella década. En un principio no tenía ni nombre ni integrantes fijos, sino que alrededor de 15 músicos que se alternaban en los instrumentos.

Los tres pilares fundamentales de Los Redondos fueron: el "Indio" Solari (voz), "Skay" Beilinson (guitarra) y Carmen Castro, "La Negra Poly" (manager), a quienes se podría agregar Ricardo Cohen, "Rocamble", el director artístico de la agrupación platense. "Skay" había integrado Diplodocum, junto a su hermano Guillermo Beilinson, "Topo" D' Aloisio, Isa Portugheis y Bernardo Rubaja. La conjunción de este grupo artístico con aquella movida de La Cofradía fue el puntapié de un inicio Redondo.

Si bien la música siempre formó parte esencial de los shows de Patricio Rey, en las primeras presentaciones en los teatros de La Plata se colocaban en escena números de teatro y ballet, mientras se repartían verdaderos "redonditos de ricota" entre el público como ágape.

Ya para el 78' se presentaron en teatros unders de la Capital Federal. Entre 1979 y 1980 la banda se distanció: "Skay" y "Poly" se mudaron a Mar del Plata y el "Indio" a Valeria del Mar. A fines de año se reunieron para tocar juntos nuevamente.

En 1981 retomaron el rumbo de los pubs, para llegar a grabar su primer demo profesional, en 1982: "Nene, nena", "Mariposa Pontiac", "Superlógico" y "Pura suerte" fueron los temas registrados en los desaparecidos estudios RCA, que lograron una importante difusión en las radios porteñas.

Para ese entonces también se habían unido a la banda las coristas que integraban Bay Biscuits (Vivi Tellas, Fabiana Cantilo e Isabel de Sebastián). También participaba, en los shows, el periodista Enrique Symms, recitando y monologando en la introducción de cada espectáculo.

En diciembre de 1984 grabaron "Gulp", la primer placa, en los estudios de MIA (Músicos Independientes Asociados), con Lito Vitale como operador y músico invitado en teclados. La plata para esta producción independiente provino de un pozo común formado por un porcentaje de las ganancias de cada show. La distribución comercial corrió siempre por cuenta de "Poly".

Más adelante, Los Redondos, firmaron un contrato con la "Distribuidora Belgrano" y a casi ocho años de su nacimiento, comenzaban a ser conocidos masivamente, con temas como "Barbazul versus el amor letal", "La bestia pop" o "Ñam fri fruli fali fru".

"Oktubre" (1986), el segundo trabajo discográfico, terminó de lanzarlos a la masividad. La prensa especializada coincidió en que ese material era un "discazo". Los hits más importantes fueron "Semen-Up" y "Fuegos de Oktubre".

A comienzos de 1988, Walter Sidotti reemplazó al "Piojo" Ávalos en la batería. También se alejó "Tito" D' Aviero y en noviembre, el que emigró fue Willy Crook (se unió a Los Abuelos de la Nada) y su lugar lo ocupó Sergio Dawi. Por entonces, los Redondos eran elogiados casi con devoción.

"Un baión para el ojo idiota" fue el título del tercer disco (1988), "el que refleja más fielmente el sonido del grupo", según el Indio y que contiene una canción emblemática para Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y su público, "Vamos las bandas".

"Esa estrella era mi lujo", "La pabellum de un psicópata" y "Héroe del whisky" fueron los temas que sobresalieron del siguiente trabajo editado apenas un año después:

"¡Bang! ¡Bang! ¡Estás liquidado!" (1989).

Ya el 29 de diciembre de 1989, diez días después de llenar dos estadios Obras Sanitarias, se presentaron en el campo de hockey del mismo club, ante 25 mil fanáticos.

El año 90' transcurrió con constantes presentaciones en discotecas y en Obras, lo que modificó, en parte, la relación entre la banda y su público. Muchos consideraron que presentarse en el mítico estadio de Avenida Figueroa Alcorta consistió en una "traición" a los principios siempre enarbolados por el grupo de no "transar".

En abril de 1991 volvieron a presentarse en Obras. La Policía detuvo a unas 40 personas, entre las que se encontraba Walter Bulacio, quien tras haber pasado horas encerrado en un calabozo y cinco días en coma, murió en medio de declaraciones contradictorias.

La carátula pasó de "muerte por lesiones graves" a "muerte dudosa", pero los culpables no aparecieron, pese a las marchas de repudio. Desde ese entonces, un nuevo cántico fue incorporado como himno por el público: "Yo sabía, yo sabía, a Bulacio lo mató la Policía".

Para fines de ese año, Patricio Rey se volvió a presentar en Obras con su nueva placa: "La mosca y la sopa" (1991), que tuvo en "Mi perro dinamita" y "Un poco de amor francés" a sus temas más importantes.

Luego vino el disco en vivo "En directo" (1992) que fue una especie de "pirata oficial" según el mismo "Skay". Incluyó grabaciones de shows minuciosamente seleccionadas y remasterizadas en Estados Unidos.

La popularidad de la banda se confirmó una vez más en dos presentaciones en el Centro Municipal de Exposiciones, donde estrenaron temas nuevos ante 40 mil personas.

Patricio Rey decidió lanzar un disco doble con 25 temas, titulado "Lobo suelto"- "Cordero atado" (1993). Por primera vez en su carrera, los Redondos se animaron a un estadio de fútbol: dos noches consecutivas en Huracán, con 80 mil espectadores en total, dieron prueba de la aceptación del disco.

Tras largos meses de silencio, se anunció una presentación en la ciudad santafecina de San Carlos, en agosto del 1995. Para la fecha del show, la capacidad hotelera había sido totalmente saturada y hordas de fanáticos se instalaron en carpas en las afueras de la ciudad. Realizaron dos shows en una discoteca con capacidad para 3 mil personas que fue totalmente colmada.

Hacia fines de diciembre de 1998, Los Redondos se presentaron en el estadio de Racing Club de Avellaneda, para la presentación de "Ultimo bondi a Finisterre", el noveno disco de Solari-Beilinson. Dos shows con más de 45 mil personas, en cada uno, cerraron un año con Patricio Rey muy cerca de la Capital Federal, en donde no tocaban por cuestiones de seguridad.

Ese esperado show en la Capital tuvo lugar finalmente: 15 y 16 de abril de 2000 en River Plate. Con algunos incidentes en las inmediaciones del estadio, alrededor de 140 mil fanáticos participaron de un hecho calificado por la prensa como "histórico".

Un año después, ya con "Momo Sampler" editado, Los Redondos se presentaron en el Estadio Centenario de Montevideo (Uruguay), el primero de la banda fuera de Argentina, y el 4 de agosto de 2001, en el Estadio Chateau Carreras, de Córdoba, tuvo lugar el último concierto de la banda, por varias cuestiones: la muerte de un fanático en el show cordobés fue el detonante de las desigualdades entre el "Indio" y "Skay".

Al show le siguieron varios meses de silencio, hasta que finalmente, "Skay" y la "Negra Poly" anunciaron que "al menos por un tiempo", Patricio Rey permanecería en silencio. Luego, "Skay" anunció el lanzamiento de su primer disco solista, llamado "A través del mar de los Sargazos" (2002) y le siguieron "Talismán" (2004), "La marca de Caín" (2007) y "Dónde vas" (2010).

El "Indio" siguió el mismo camino solitario un poco más tarde y editó una trilogía: "El tesoro de los inocentes (bingo fuel)" (2004), "Porco Rex" (2007) y "El perfume de la tempestad" (2010).

La separación de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota nunca fue un tema cerrado. "Skay" confesó: "Todo se terminó cuando nos dimos cuenta de que uno de nosotros se quería apropiarse de ese proyecto tan hermoso que fue Patricio Rey, que había nacido como la comunión y el aporte de muchos artistas y no los deseos de uno solo".

El "Indio" contestó en una carta abierta: "Pedí se hicieran copias para tenerlas a mi guarda y que a su vez sirvieran de protección. Pero extrañamente, el tiempo pasó y siempre esgrimían una excusa. La noche definitiva (un rato antes estábamos en un bar hablando con un cronista sobre un próximo show) me puse firme en mi requerimiento y esa actitud desembocó (ante la negativa) en el rompimiento de la sociedad artística". Sumado a estas diferencias, en 2010 se filtraron imágenes de los shows en Racing de 1998. Esos videos habían sido reclamados por Solari aunque la polémica publicación derivó en un ida y vuelta de comentarios constantes que hacen utópica una reunión de Los Redondos.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/los-redonditos-de-ricota.shtml>)

- *Sumo*

Sumo nació y murió con Luca Prodan. Luca nació en Roma, hijo de un italiano y una escocesa. La familia había padecido los campos de concentración de la Segunda Guerra, pero con el tiempo logró reponerse y hacer cierta fortuna. Luca estudió en Escocia y vivió toda la década de los '70 en Londres. Allí tocaba la guitarra en diferentes pubs de los barrios bajos. En 1981 aceptó la invitación de un amigo que vivía en un campo de Córdoba y se vino para las sierras de Mina Clavero, sin hablar ni una sola palabra de español y planeando comprar vacas con todos sus ahorros. Al poco tiempo se aburrió de la tranquilidad y se mudó a Buenos Aires. Concretamente a la localidad de Hurlingham.

Con un grupo de amigos tomaron la iniciativa y gastaron toda la plata en equipos: Germán Daffunchio tocaría la guitarra; Alejandro Sokol el bajo y Stephanie Nuttal, una amiga inglesa, la batería. Sumo se formó en 1981 y debutó en febrero de 1982 en el Pub Caroline's de El Palomar.

Su primera actuación importante se llevó a cabo en el Festival Rock del Sol a la Luna, en las instalaciones del Club Estudiantes de Buenos Aires en Caseros, el 20 de marzo de 1982. Del mismo participaron Riff, Juan Carlos Baglietto, Orions y Los Violadores. Asistieron unas 20.000 personas. Cuando estalló la Guerra de Malvinas, Stephanie volvió a Gran Bretaña y Sokol pasó a tocar la batería. Diego Arnedo, un vecino, se incorporó en el bajo. Roberto Pettinato, director de la revista "El Expreso Imaginario" fue invitado también para algunos shows, y quedó.

Tras un ciclo en el Bar Einstein y luego de grandes actuaciones en el Stud Free Pub y en Zero la banda logró, junto a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, ponerse a la cabeza del incipiente movimiento underground de nuestro país. Pero Luca regresó a Inglaterra, y muchos creyeron que ya no volvería. Sin embargo, el 17 de agosto de 1984 volvieron a tocar en el Auditorio Buenos Aires. Interpretaron viejos hits de la banda, algunos temas nuevos y una versión reggae de "Cambalache". La formación incluía a

Luca, Arnedo y Petinatto con los nuevos Alberto Superman Troglio (batería) y Ricardo Mollo (guitarra).

El mismo Luca Prodan hace un resumen de la carrera underground de la banda: «En un principio, eran casi todos temas míos, cuando yo tocaba la guitarra. Después la cosa fue cambiando, entró una onda mucho más reggae, nos desdoblamos en la Hurlingham Reggae Band (que era únicamente reggae) y Sumo, por su parte, se puso más pesado. Y Fargo -que hoy es el guitarrista de los Redonditos de Ricota- era el violero de la Hurlingham. Después se unieron los dos grupos otra vez, Fargo se fue con Patricio Rey, yo me fui a Europa, y cuando volví con Sumo comenzamos a hacer temas de la Hurlingham... Ahora Sumo es medio reggae y medio pesado. En fin: medio raro» (G.Guerrero, pág 115).

El debut discográfico se produjo en 1985 con Divididos por la felicidad, presentado en el Teatro Astros en mayo, junto a temas viejos, que habían sido registrados en un cassette independiente (del cual se realizaron solamente 300 copias), titulado "Corpiños en la madrugada", y que sería reeditado comercialmente en 1992. El hit fue "La rubia tarada" (cuyo título original era "Una noche en New York City"). Vendieron unas 15.000 copias.

La segunda placa fue "Llegando los monos" (1986), presentada en Capital con un Obras en agosto. En esa oportunidad, se grabó lo que sería el video "Sumo en Obras", de 55 minutos de duración que contiene, entre otros, los temas "Gaitas", "Heroína", "Divididos por la felicidad", "F'you" y "Mejor no hablar (de ciertas cosas)". Cerraron el año con un show en Cemento.

Casi un año después regresaron a los estudios, para registrar su tercer álbum, "After chabón", que también fuera presentado en en el estadio Obras. Sobresalen las canciones "Mañana en el abasto" y "Lo quiero ya". Este disco lo presentaron el 10 de octubre en el Estadio de Obras ante 4.000 personas, pero la salud de Luca ya no estaba bien.

La última actuación del grupo con Luca se realizó el 20 de diciembre de 1987 en la cancha del Club Atlético Los Andes, junto a Los Violadores. El 22 de diciembre de 1987 Luca Prodan fue encontrado muerto, víctima de un paro cardíaco y una cirrosis

hepática. La despedida emocionada de Sumo fue en el Chateau Rock de 1988. Allí, Pettinatto y Mollo se alternaron frente al micrófono para rendirle homenaje al alma mater de la banda de la única forma posible: tocando rocanrol.

En 1988 comenzaron a circular unos cassettes semipiratas, con temas y ensayos que habían sido grabados directamente en el portaestudio de Luca. Al año siguiente, el sello CBS lanzó "Fiebre", con las canciones que hubiesen integrado el siguiente disco de Sumo.

Dos recopilaciones oficiales salieron a la calle en 1991: "Collection" y "Grandes Exitos". Desde el mismo día de su entierro, cientos de fans visitan su sepultura en el cementerio de Avellaneda. Los homenajes van desde la clásica pintada "Luca Not Dead" hasta enterrar por el pico una botella de ginebra. La mayor convocatoria se da en el aniversario de su muerte.

En mayo de 1995 se lanzó "Fuck You", un disco doble homenaje a Sumo, en el cual participaron Lethal, Los Pericos, Los Auténticos Decadentes, A.N.I.M.A.L., Pedro Aznar, Diego Torres y Ataque 77, entre otros.

Dos grupos derivaron de Sumo: Divididos (con Arnedo y Mollo) y Las Pelotas (Daffunchio / Sokol).

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/sumo.shtml>)

- *Los Ratones Paranoicos*

Juanse y Pablo Memi tocaban en la banda "La puñalada amistosa" junto a Gabriel Carámbula. Los constantes enfrentamientos entre ellos los condujo a la separación, y fue así como en 1984 convocaron al resto de los Ratones: Sarcófago y Roy.

La estética y el sonido imitando a los Rolling Stones tiene lugar desde el mismo momento en que Juanse decidió dedicarse a la música. Quizás por esa rebeldía (mezcla de su personaje y de su propia personalidad) les costó encontrar una compañía discográfica que estuviera dispuesta a contratarlos. En 1986 logran grabar el primer trabajo, bajo el sello Umbral (que también tenía a Los Violadores y a V8). Este material

tuvo una escasísima difusión, aunque incluía temas como "Bailando conmigo" y "Sucia estrella". Luego sería relanzado.

Si bien eran considerados como "ese grupo que imita a los Stones", poco a poco fueron logrando perfilar una personalidad propia. En "Los chicos quieren rock" (1988) se profundiza este "despegar de la copia", para instalarse más en una "herencia musical". Este disco los lanza a la masividad e, incluso a llevarlos al lugar de "Grupo Revelación" en las encuestas.

En un reportaje de Gloria Guerrero (en junio del '88) se le preguntaba a Juanse por qué a ellos se les permitía recrear a los Stones en un país que se caracteriza por criticar las copias. La respuesta fue: «Lo que pasa es que nosotros no nos manejamos con las réplicas. No nos metimos en un estilo así porque sí; lo asumimos con mucha responsabilidad. Hay mucha gente que siempre dependió de los Stones, la gente se quedó pegada con ese sonido, estaba buscando esa tendencia y la necesita. Yo vengo escuchando a los Rollings desde que tenía seis o siete años; era lo único a lo que me aferraba. Y lo vemos ahora en la gente que va a vernos, todos con sus remeras con las lenguas, su identificación absoluta con la necesidad de un rocanrol que sea más real» (G.Guerrero, pág 218).

En 1989 tomaron parte de una gira organizada por la UCR en apoyo de su fórmula presidencial Angeloz-De la Rúa. Charly García, Spinetta, Los Fabulosos Cadillacs y La Torre fueron otros de los invitados. Pero Juanse marcó bien cuál era el propósito de su banda: "Yo toco rock and roll, sea para Angeloz o para Mussolini".

"Rock del gato" fue el hit de su siguiente álbum, "Furtivos" (1989), que también contenía "Hasta que llegue el dolor" y cuya presentación tuvo lugar en Obras.

En 1990 los contrata la Sony, con lo que aseguraban su permanencia en el "show business". Sin embargo, Juanse declaraba "Nosotros no tenemos nada que ver con el rock nacional. No me siento parte de él: digamos que hago rock n'roll y que soy argentino, que es otra cosa" (Berti, pág 155). Es así que el título del siguiente LP cobra vigencia: "Tómalo o déjalo" (1990).

Andrew Oldham, ex-productor de los Stones, de Rod Stewart y de Eric Clapton, viajó a Buenos Aires para trabajar en "Fieras Lunáticas" (1991). Juanse y Oldham viajaron a Estados Unidos para la mezcla final del material. Un obsequio del productor al grupo es la inclusión de la melodía de "Satisfaction" en "Wah wah". El hit más importante del disco es "Rock del pedazo".

El 7 de noviembre de 1992 Keith Richards, guitarrista de los Rolling Stones, hacía su presentación en el Coca Cola Rock Festival, junto a su banda, The Expensive Rinos. Como no podía ser de otra manera, el show fue abierto por los Ratonés Paranoicos, con Pappo como guitarrista invitado. En diciembre de ese año, los Ratonés son convocados para telonear a los Guns N'Roses. En medio del show, Juanse tropieza, cae y se rompe una pierna: es retirado en camilla del escenario, con la multitud de River atónita.

Para "Hecho en Memphis" (1993) se dieron otro gran gusto: grabar con Mick Taylor (guitarrista de los Stones a comienzos de los '70). «Tuve una muy buena primera impresión de la banda - comenta Taylor. Realmente suenan muy compactos. Valió la pena» (Clarín, 09/11/93).

Su momento de mayor popularidad lo consiguieron con la visita de los Rolling Stones, en febrero de 1995, y sus cinco shows como teloneros en el estadio de River. Hacia fin de año se lanzó un CD en festejo de los diez años de la banda ("Raros Ratonés"), que contó con versiones nunca antes editadas de "Sucio gas", "Carol" y "Destruída roll", un tema inédito que había quedado al margen del primer disco.

Juanse editó su primer álbum solista llamado "Expreso Bongo" en 1997 y los rumores sobre la separación de los Ratonés corrieron por unas cuantas semanas. De hecho, un show en Vélez tuvo su punto fuerte de publicidad justamente en el hecho de ser supuestamente "el último".

Sin embargo, en 1998 volvieron a la escena porteña en el microestadio de Obras, con la presencia de Fabián Quintiero en lugar de Memi. Al año siguiente lanzaron "Electroshock". Le siguieron "Vivo Paranoico" (una recopilación en vivo) y "x16".

A mediados del 2003 editaron "Enigma", un EP de cinco tracks, con dos temas nuevos, dos covers y un remix de Enlace, realizado por Diego Ro-K.

"Inyectado de rocanrol vivo" (2006) fue registrado durante los shows en Obras del 2005. Con producción de Pablo Guyot y Alfredo Toth, el material editado en CD y en DVD resume los veinte años de trayectoria de la banda. El corte difusión elegido fue "El vampiro".

En 2008 Pablo Meme regresó a la banda, que recuperó así su formación inicial, con la que registraron un disco en 2009 y recrearon "Los chicos quieren rock".

En agosto 2011, a través de un comunicado de prensa, Juanse anunció el lanzamiento de un nuevo disco solista y la disolución de la banda.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/los-ratones-paranoicos.shtml>)

- *Memphis La Blusera*

La primera presentación de Memphis fue en el teatro Unione e Benevolenza, en 1978. Recién después de ensayar durante muchos meses hasta estar conformes con el sonido alcanzado se animaron a organizar el show. En 1981 fueron teloneros de Pajarito Zaguri en Obras y en 1982 se presentaron en el Festival B.A.Rock. Allí recibieron buenos comentarios de la prensa y naranjazos del público. Del primer álbum ("Alma bajo la lluvia", 1982) se destaca el "Blues de las 6 y 30", un clásico de la banda.

En el tercer disco, "Tonto rompecabezas" (1988), abandonaron la cuestión social y callejera de los anteriores y las letras abordan más el amor, dejando de lado el lunfardo, que persiste únicamente en "Sopa de letras". La temática barrial retornó una vez más en el siguiente álbum (1990), que fue el punto de partida para el gran crecimiento de popularidad de la banda.

Sin dudas, 1995 fue el mejor de la banda año desde su fundación: disco de oro para "Nunca tuve tanto blues" (1994) y "Cosa de hombres" (1995), cinco shows repletos en el Estadio Obras y otro recital al aire libre ante 20.000 personas.

El séptimo disco, "Cosa de hombres" se presentó en Obras y en el interior del país. Para entonces, habían logrado un record difícil de igualar: más de 1300 presentaciones en 17

años de carrera. «Hemos visto pasar cincuenta mil modas... y seguimos siempre tocando blues, que es una música clásica».

Costumbres urbanas, amor, pleitos y desengaños son los temas que inundan "Angelitos culones", la décima placa (2001) grabada en los estudios El Pie y en Ion y presentada en el Teatro Gran Rex en mayo.

En mayo del 2002 fueron invitados a un ciclo de música popular en el Teatro Colón.

Allí re versionaron todos sus hits, acompañados por la Sinfónica Nacional.

"25° aniversario" es un disco doble que conmemora el cuarto de siglo en actividad, con los clásicos de siempre, desde La bifurcada hasta La flor más bella, grabado en vivo el 16 de noviembre de 2002 en el Luna Park. Fue editado por Pelo Music.

A comienzos de 2008, Adrián Otero anunció a través de una carta abierta su decisión de dejar la banda e iniciar su carrera solista. Daniel Beiserman y Emilio Villanueva continuaron con el proyecto, pero de común acuerdo, modificaron su nombre a Viejos Lobos.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/memphis-la-blusera>)

- *Dos Minutos*

Dos Minutos es una banda punk argentina formada en el sur del Gran Buenos Aires, específicamente en Valentín Alsina, perteneciente al Partido de Lanús. La banda se formó en 1987 y debutaron el sábado 8 de julio de 1989, el mismo día donde se hizo el cambio de Gobierno de la Argentina. Sus integrantes actuales son: Walter "Mosca" Velázquez (Voz), Alejandro Aidnajian "Papa" (Bajo), Monti (Batería), Marcelo "Pedro" Pedrozo (Guitarra) y Pablo Coll (Guitarra), entre los cuales solo "el Mosca" y "Papa" son los dos únicos integrantes originales de la banda.

Cultores del punk argentino, fue la primera banda nacional de punk que actuó en Estados Unidos durante su gira americana de 1995. Allí llenaron el mítico CBGB, el club neoyorquino que disparó el punk de Ramones, Television y Patti Smith veinte años antes. Telonearon a los Ramones en su despedida mundial, en marzo del '96, en el estadio de River.

"Valentín Alsina" (1994) es el título del primer disco, en homenaje a su ciudad de origen. El hit: "Ya no sos igual", una alusión a un kiosquero vecino que, de casualidad, se enteraron que también era oficial de la Policía Federal. La mayoría de las canciones hablan del barrio, de la realidad del trabajador abrumado por los bajos salarios, las extensas horas de trabajo y la necesidad de salir del sistema opresor. Ni ellos ni la compañía discográfica esperaban el suceso: 50.000 copias vendidas y aclamados como "Banda Revelación" por el Suplemento Sí de Clarín. El debut grande de la banda se produjo al telonear a Motorhead en Vélez ante 45.000 espectadores y Ramones en el estadio River Plate con un estadio a punto de explotar.

Su segundo disco, "Volvió la alegría, vieja!" fue grabado en 1995. El arte de la tapa de este disco es más que sencilla presentando un gesto navideño en ella. Este disco contiene hits como: "Tema de Adrián", "Vago", "Todo lo miro" y "Piñas van, piñas vienen" (un homenaje a los mejores boxeadores argentinos).

El tercer disco "Postal 97" fue editado a mediados de ese año mientras duraban los festejos por los 10 años de la banda. "Gatillo fácil" fue el corte difusión y los temas destacados, "Qué yeta" y "Recuerdos en la arena" sonaban por esos días en las radios. El álbum vendió 15.000 copias en un mes, todo un logro para la ventas de aquella época, lo que llevó a la discográfica a renovarles el contrato.

En el año 1999 se incorporan a la banda Pablo Coll y Marcelo Pedroso (los apóstoles de la distorsión) introduciendo aires frescos y una renovada energía. Estos cambios se pueden ver reflejados en el álbum "Antorchas" editado en el año 2001 (DBN).

En el año 2002 un cambio fundamental, la incorporación de Monti en el taburete de la batería cambió la base rítmica. En "Superocho" fue editado en 2004, con 16 canciones registradas en los Estudios El Pie que mantienen el mismo estilo que siempre los caracterizó y consolidó la potencia de la formación actual.

"Un mundo de sensaciones" fue grabado en el 2006 con la producción de Juanchi Baleiron (Pericos). Con un sonido más pulcro y una estética más lograda, 2 Minutos retoma vuelo y entra en escena con un carácter más formado y proyectos alrededor de

todo el continente americano. Entre los invitados se destacan Sebastián Teysera (La Vela Puerca), Diego Blanco y Juanchi Baleirón (Pericos) y Claudio O'Connor. El primer corte de difusión fue "Aeropuerto" y "Pandora Box" con videos en rotación.

(Fuente: Dos Minutos Oficial, <http://www.2minutosweb.com.ar/index.php>)

- *La Renga*

En enero de 1988, cinco chicos de Mataderos festejaban el año nuevo tocando covers de Creedence Clearwater Revival. Pocos meses después, ya bautizados como La Renga, ensayaban intensamente para las presentaciones en los clubes de barrio.

“Chizzo” (voz) terminó el servicio militar y de vuelta con “Locura” (guitarra), buscaron un bajista. Tete fue contactado junto con su hermano Tanque que participó, desde siempre en La Renga, en la batería. El Iglesias de los parches integraba una banda de metal, la cual abandonó por las presiones que le causaban ambos ensayos junto con el trabajo. En definitiva, La Renga, es una banda argentina de hard rock con influencias de blues. Fue formada el 31 de diciembre de 1988 y se destacó, siempre, por contar con una producción absolutamente independiente, luego de pasar unos cuantos años dentro del sello discográfico Universal.

En abril del 94', y sin más difusión que los cassettes piratas repartidos por ellos mismos entre los fans (el más importante fue "Esquivando charcos" editado en 1998 por Polygram), el grupo se presentó en Stadium ante 2.500 personas.

El fenómeno se repitió al mes siguiente: 3 mil espectadores en la 9 de Julio recordaban a Walter Bulacio (supuestamente asesinado por la policía en un recital de Los Redondos) para escuchar a La Renga, Los Caballeros de la Quema y Los Piojos. Editaron, entonces, "Adónde me lleva la vida", el álbum debut, que no tuvo demasiada difusión. Sin gozar de los privilegios de la exposición en los medios de comunicación y siendo reacios a conceder entrevistas, La Renga fue forjando su popularidad a través del “boca a boca” que llevaban a cabo los fanáticos.

Con el nombre de "Bailando en una pata", La Renga editó un álbum totalmente en vivo, integrado por viejas canciones y otros inéditos y registrado en las presentaciones de Obras Sanitarias a comienzos de 1995.

Regresaron para tocar en Obras, en noviembre de ese año, y enfrentaron una denuncia por apología del delito por su hit "Blues de Bolivia" que cita en su prosa a la cocaína y a la marihuana.

“Despedazado por mil partes”, se editó en 1996, producido en colaboración con Ricardo Mollo. Fue presentado con cuatro recitales en Obras Sanitarias. Este nuevo trabajo fue el que produjo un gran crecimiento del público que hoy sigue a la banda en cada fecha. Con este álbum llegó la primera gira por México y Estados Unidos, en 1997 de La Renga.

De este trabajo discográfico se destacan cortes como "La balada del diablo y la muerte", "Cuando vendrán", "El final es en donde partí", "Desnudo para siempre o Despedazado por mil partes", "A la carga mi Rock And Roll" y el clásico renguero que cierra todos los recitales: "Hablando de la Libertad".

En octubre del 97' participaron del show en homenaje a los 20 años de las Madres de Plaza de Mayo, junto a León Gieco, Divididos, Las Pelotas, Los Piojos, Todos Tus Muertos, A.N.I.M.A.L., Ataque 77' y Actitud María Marta, entre otros.

Siempre del lado de la solidaridad, en 1998 también reclamaron por la educación en Argentina: El 1 de enero de 1998 se presentaron en la Carpa de la Dignidad de los Docentes argentinos para colaborar con la causa.

La gira de 1998 los llevó por el resto de las provincias argentinas, y además por Uruguay y España. La Renga crecía a pasos agigantados. Ese mismo año editaron “El disco de la estrella” (por la gran estrella blanca en la tapa) o simplemente el álbum homónimo, que contenía el hit “El revelde”.

La presentación del álbum se hizo con dos shows en el estadio de Atlanta (con Los Piojos como invitados), los cuales convocaron a 50 mil personas, además de mostrarlo en una serie de 22 recitales por las provincias argentinas.

En 1999, se produjo uno de los hitos más importantes de la banda: convocaron nada menos que 60 mil personas al estadio de Huracán.

Con el paso del tiempo, este grupo consiguió algo fuera de lo común en el negocio discográfico: logró imponerle a la compañía (Universal) sus propias reglas de juego, elevando el porcentaje de regalías del clásico 3% a alrededor del 20% por el álbum "La esquina del infinito", el único punto desafinado de La Renga. La firma de un contrato con un sello discográfico. Un material que vendió 40 mil copias.

En diversas oportunidades rechazaron propuestas para tocar en recitales gratuitos, organizados por el Gobierno. Y también le dijeron no a sponsors relacionados con las bebidas alcohólicas que organizan festivales.

La historia de la banda y, sobretodo, el segundo show de Huracán (mayo del 2001) quedó registrado en la película "Insoportablemente vivo", estrenada en algunos cines no demasiado comerciales del país. El film fue dirigido por Diego Stokelj, también responsable de algunos videoclips. El lanzamiento fue acompañado por un disco doble, con dos temas inéditos ("Oportunidad oportuna" y "Un tiempo fuera de casa").

En noviembre del 2002 lograron un máximo pico en su carrera hasta ese momento: se presentaron en River Plate ante más de 70 mil personas. Junto con la entrada al show se vendió un EP con tres temas, llamado "Documento único".

La convocatoria de La Renga siguió en aumento. "Detonador de sueños" fue editado en el 2003 y presentado en el estadio Chateau Carreras de Córdoba. El 17 de abril de 2004 presentaron el disco otra vez en la cancha de River Plate.

El show del 4 de diciembre de 2004 fue registrado con 16 cámaras y editado en el DVD "En el ojo del Huracán", con las más de dos horas de show, el backstage, el montaje del escenario circular en el medio de la cancha y un libro de 96 páginas.

Luego de dos años de conciertos "Truenotierra" fue lanzado a fines de 2006 con material totalmente inédito, grabado en los estudios propios y masterizado por Álvaro Villagra en Del Abasto.

Dividido en dos discos, el primero contiene 12 tracks, entre ellos "Oscuro diamante". La segunda parte contiene cinco temas instrumentales. Fue estrenado a los pocos días (el 16 de diciembre), en el mundialista de Mar del Plata, ante 30 mil personas, bajo un temporal.

Durante el 2007, La Renga continuó con una gira por varias provincias y por España, Chile, Uruguay y Paraguay. La presentación en Capital Federal fue el 17 de noviembre, en el autódromo de Buenos Aires, ante unos 90 mil espectadores. Con esa entrada, la banda adjuntó, fiel a su estilo original, un DVD con cuatro videos.

Sumando conciertos a esta extensa trayectoria se presentaron en el “Festival de la Huella Invisible” que tuvo lugar el 24 de enero de 2009 en Santa María de Punilla (a unos 50 kilómetros de Córdoba capital), organizado por la propia banda. La excusa: comenzar los festejos por los 20 años de trayectoria. Formaron parte de la grilla: El Tri (México), Koma (España), Lovorne, MAD, Los Violadores, Los Gardelitos, Viticus y Edelmiro Molinari.

Si bien habían adelantado un par de temas en sus conciertos, la banda editó el siguiente disco recién a fines del 2010. "Algún rayo" salió en formato "entrada-disco": con el CD se incluyó una entrada para alguna de las presentaciones programadas por todo el país.

En 2011, la banda emprendió una gira por toda Argentina y países vecinos presentando "Algún rayo". En el show que La Renga brindó el 30 de abril en la ciudad de La Plata, un espectador encendió una bengala e hirió de muerte a otro fan. Solidariamente, la banda decidió suspender momentáneamente todas sus presentaciones.

Durante el recital para la presentación de “Algún Rayo” en la ciudad de La Plata, Miguel Ramírez, un joven de 32 años, sufrió un impacto de una bengala en el lado derecho de su cuello, el joven murió el 9 de mayo. La banda decidió postergar la gira para "hallar en la reflexión el camino a seguir", dice en una parte el mensaje que el grupo transmitió, para finalmente retomar la actividad el 15 de octubre en Jesús María, provincia de Córdoba.

La Renga reprogramó la gira "Algún Rayo" con fechas en Uruguay, Chaco y Chile finalizando esta serie de conciertos en abril de 2012 en Tucumán.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/la-renga.shtml>)

- *Viejas Locas*

La historia de Viejas Locas comenzó en un recreo del Colegio Comercial N° 2 de Villa Lugano cuando tres chicos empezaron con la idea de formar una "bandita" para pasar el tiempo.

La primera formación de la banda fue Mauro Bonome en voz, Bachi en bajo y Diego Cantoni en guitarra. Todos pertenecían al barrio de Piedrabuena, situado entre Mataderos y Lugano. Con dicha formación empezaron a tocar covers de The Rolling Stones y Pink Floyd mientras, paralelamente, buscaban un baterista.

En la búsqueda se toparon con Cristián "Pity" Álvarez, quien hacía seis meses se encontraba aprendiendo a tocar la guitarra y estaba interesado en algún grupo donde poder tocar. Cuando Pity se incorporó, sumó al músico que faltaba: Gastón Mansilla que tomó la posta en la batería.

Viejas Locas a fines de los 80' en Alcatraz, y gracias al boca en boca, lograron convocar a 60 personas. Ya comenzaba a destacarse la presencia escénica de Pity en vivo.

Además de los covers, tocaron dos temas que ya eran de su autoría: "Descansar en paz" y "Buey".

Los tres fundadores de la banda comenzaron a perder el interés por el proyecto y al borde de la separación permanente siempre, Pity siguió adelante y fue incorporando otros músicos. Luego de varias pruebas infructuosas para conseguir un cantante, el propio Álvarez ocupó el micrófono principal y más tarde se sumaron Ezequiel "Peri" Rodríguez en armónica, Juancho Carbone en saxo y Adrián "Burbujas" Pérez en teclados.

La popularidad de Viejas Locas creció gracias a ese "boca a boca" y a la creatividad nacida de un bajo presupuesto. Como las pintadas con aerosol y una nueva estrategia publicitaria, barata y efectiva: pegar calcos junto al timbre de los colectivos. Todavía hoy hay estampadas en los 155, 180 y 126 que salen de Mataderos: "Viejas Locas Rn'R".

También planearon otras formas de atraer a más seguidores al grupo, entonces cargaban todos los domingos con sus equipos para actuar gratis en el Parque Centenario.

Para 1993, tras haberse presentado varias veces en el desaparecido local La Cueva, los dueños los convocaron, junto a otras bandas, para que participaran de un compilado que se llamó "Una noche en La Cueva".

Los temas con los que participó Viejas Locas fueron: "Eva" (con una versión algo cambiada a la luego difundida) y "Tirado en la estación". La movida fracasó para ellos porque firmaron un contrato y después estuvieron mucho tiempo para poder rescindirlo. Pese a aquellos problemas legales la banda siguió tocando y en 1994 grabaron el primer demo que fue distribuido, gratuitamente, en las presentaciones que realizaron en los shows de Die Schule, Mvseo Rock y New Order.

En uno de los tantos shows que Viejas Locas ofreció en Capital Federal fueron observados por un representante del sello discográfico Polygram (el mismo que llevó a La Renga a esa compañía).

El representante de la compañía quedó impresionado y los contrató para la multinacional. El primer disco salió a las calles recién en 1996 y fue conocido bajo el nombre de "Viejas locas", en el cual se destacaron: "Intoxicado" (corte de difusión de la placa), "Lo artesanal" y "Nena me gustas así".

Mientras grababan este disco, llevaron 600 personas a Club X y tocaron en Cemento solos. Inclusive fueron invitados a tocar en un evento muy importante que fue el de los 30 años de rock nacional, el 8 de noviembre de 1996.

Cuando salió el disco ya habían pasado 8 meses y los temas se habían modificado. La producción artística estaba integrada por Néstor Vetere y Amilcar Gilabert. El técnico de grabación también fue Gilabert, y el asistente de grabación fue Gastón Gilabert. El álbum fue grabado en los estudios Sonar y se reeditó, en 2004, con la caja de presentación algo distinta a la original.

En 1997 entraron, nuevamente, a un estudio de grabación para darle forma a lo que fue "Hermanos de Sangre", el segundo trabajo de Viejas Locas. Para este disco se barajó la posibilidad de trabajar con Andrew Oldhman (manager de los Stones en los 60') como productor, pero finalmente no sucedió. En este álbum se destacaron "El chico de la Oculta", "Psicodélica mujer", "Difícil de entender" y "Perra", el corte difusión.

También tuvo un video otro de los temas que fueron difundidos: «Aunque a nadie ya le importe». Este es un gran video que pinta a la perfección el sentimiento del tema.

Con “Hermanos de Sangre” la popularidad de Viejas Locas aumentó, llegando a tocar como banda soporte de los Stones en River Plate. En esas presentaciones estrenaron un set de vientos y fue una catapulta importante a un crecimiento constante.

Luego de esta satisfactoria experiencia dieron un show gratis en Quilmes para todos los seguidores que no pudieron pagar la entrada para estar en aquel River de los Stones.

Aquel recital marcó el récord de asistencia en un show de Viejas Locas: 10 mil personas, que sólo fue superado por el regreso de la banda en 2009.

Antes de entrar a grabar el tercer se produjo otro gran acontecimiento: tocar en Obras.

Al show asistieron algo más de 5 mil personas, y contó con la participación, en guitarra, de Chizzo de La Renga. Además estrenaron “Legalicenla”, una canción muy polémica que habla de la marihuana.

El crecimiento de la banda era innegable. Para ese entonces los Rolling Stones volvían a la Argentina y Los Ratones Paranoicos, por cuestiones económicas, rechazaron ser teloneros e inmediatamente se pensó en Viejas Locas; por lo que fueron la banda soporte en cuatro, de los cinco, shows que los Stones dieron en el país.

Luego de esa satisfactoria experiencia dieron un show gratuito en Quilmes para todos los seguidores que no pudieron pagar la entrada para estar en River; dicho recital marcó el record de asistencia en un show de Viejas Locas ya que llevaron 10.000 personas.

Antes de entrar a grabar el tercer disco, se produjo otro gran acontecimiento que esperan todas las bandas de rock en la Argentina: tocar en Obras. Al show asistieron algo más de 5.000 personas y tuve como invitado especial a Chizzo de La Renga.

Finalmente "Especial" fue el tercer disco de Viejas Locas, que contó con la producción de Nigel Walker (otro prestigioso productor británico). Se editó en marzo del 1999 y resultó el mayor éxito comercial de la banda. El hit "Me gustas mucho" tuvo alta rotación en las radios porteñas. El álbum fue el que les permitió cruzar las fronteras y salir a tocar en países limítrofes.

A mediados del 2000, Pity se retiró de la banda y realizaron un último recital en La Matanza, sin anunciar que era el final de Viejas Locas. “La separación de una banda es como pelearse con una chica con la que estuviste casado diez años: no la aguantás más,

pero todavía tenés sentimientos hacia ella. Yo me fui de la banda” declaró Álvarez al respecto.

De esta disolución surgieron otras bandas: Intoxicados (con Pity y Abel Meyer) y Motor Loco (la banda de Fachi) fueron las principales, mientras que Juancho Carbone se sumó a Callejeros.

En el año 2002 se lanzó un disco recopilación titulado "Sigue Pegando - Grandes Éxitos", que contiene los hits de Viejas Locas y un inédito: "El hombre suburbano", con la participación de Pappo Napolitano en guitarras.

Luego, a mediados de 2003, se editó el DVD "Viejas Locas", que contenía un recital grabado en vivo en el estadio Obras ante 6 mil personas y seis videoclips del grupo.

Tras varios años de la separación, en 2009 circuló el rumor de retorno de la banda, con una gira nacional y un nuevo disco, que fue confirmado en una conferencia de prensa en Puerto Madero. Esa vuelta se concretó la noche del sábado 14 de noviembre en el estadio de Vélez Sarsfield.

La banda regresó sin la presencia de Sergio Toloza que fue reemplazado por Sergio "Peluca" Hernández (guitarrista de Motor Loco).

Pity desmintió que Viejas Locas se disolvió por asperezas internas aunque reconoció que “si una novia te cansa, cinco más”. Finalmente, afirmaron que “volvieron para quedarse” y que realizarían una gira a nivel nacional que incluiría a muchas las provincias del país.

El show operativo retorno se realizó un 14 de noviembre de 2009 en Vélez, dando inicio a la gira "Estamos llegando". Esa noche la banda tocó ante 42 mil personas durante casi tres horas en las que repasó más de 30 canciones de sus álbumes grabados, además de presentar dos canciones nuevas: “Perro guardián” y “Roca & giro” (que en realidad habían quedado inéditos de la década de los '90).

Aquella noche hubo disturbios y represión policial. Esto se debió a que minutos antes de que empezara el show, los organizadores no dejaron ingresar más gente, generando la bronca de la multitud que se encontraba afuera con sus entradas.

Además permitieron el ingreso de la barra brava del club Vélez al recital (totalmente gratis en un micro) y reprimieron a la gente que tenía sus entradas pagas para el show.

El saldo fue el fallecimiento de Rubén Carballo además de 30 heridos y otros 40 detenidos.

Lamentablemente, los músicos no fueron avisados de lo sucedido fuera del estadio antes del show, por lo que fueron duramente criticados por la prensa que afirmó que "no se hicieron cargo de la muerte de Rubén Carballo".

La banda misma confirmó que en el momento no sabían lo que pasaba, y cuando fueron avisados acompañaron en sus últimos días de vida a Rubén y a su familia porque que la empresa encargada de la seguridad del show no corrió con los gastos de nada, e inclusive tuvieron que obligarlos a pagar el sepelio del joven (como una mínima actitud de respeto ante lo que había pasado).

El año 2010 encontró a Viejas Locas realizando una gira por el interior del país, presentándose en lugares como Cosquín Rock (donde realizaron dos fechas seguidas suplantando a Callejeros en una de ellas), Comodoro Rivadavia (en el festival Comodoro Rock 2010), Rosario, Ciudad Oculta (presentándose en una villa miseria), Córdoba, Bahía Blanca, Mendoza y Neuquén.

La intención era cerrar la gira con una fecha doble en el estadio Malvinas Argentinas de Buenos Aires, pero debido a los incidentes ocurridos en Vélez, las fechas (luego de ser postpuestas varias veces) no pudieron llevarse a cabo.

En abril del año 2011 comenzaron a surgir rumores de que la banda entraría a grabar un nuevo disco después de 12 años de ausencia en un estudio. Aunque primero la fecha de lanzamiento se anunciaba para agosto del mismo año, el cuarto trabajo discográfico de Viejas Locas, "Contra la pared" salió a la venta el 24 de noviembre de 2011.

Cinco días después de una presentación en la ciudad de Barranqueras (Chaco) ante 3 mil personas (donde se adelantaron algunas canciones del nuevo disco) el nuevo trabajo discográfico de la banda salió a la luz con 13 canciones, de las cuales sólo cinco fueron estreno. El resto: inéditos de las primeras épocas de la banda.

Debido a problemas internos, Abel Meyer abandonó su lugar de baterista de la banda, integrándose a Viejas Locas, Alejandro "Mono" Avellaneda (ex Dancing Mood, segunda batería de Intoxicados y percusionista en la nueva etapa de Viejas Locas).

Abel, en diversas ocasiones en los recitales del tour "Estamos Llegando" se alejaba de los escenarios para volver en algunas canciones solamente, y en los últimos tiempos no estaba en los directamente. Aunque no fueron aclarados por la banda los motivos del alejamiento, Fachi mencionó que se fue por problemas que venían teniendo desde la época de Intoxicados con Pity.

En el 2012 la banda comenzó una gira presentándose en todo el país, empezando por el Cosquín Rock (nuevamente después de dos años), pasando por San Juan, Mendoza, Córdoba, Corrientes, Santa Cruz, Santiago del Estero y Chubut.

Durante la fecha de Baradero (antes de que la banda saliera a tocar), las personas que se encontraban en el lugar escucharon rumores de que Pity no saldría a tocar. Esto generó entre un grupo de personas un gran descontento. Ese grupo se desbordó y subió al escenario para empezar a hacer destrozos, lo que culminó con el posterior robo de instrumentos y la destrucción de los mismos además de disturbios generados en el anfiteatro donde se iba a realizar el recital.

A la siguiente semana, Viejas Locas se presentó en la ciudad de Tandil. En ese recital se pudo ver por última vez a Fabián "Fachi" Crea y a Sergio "Peluca" Hernández tocar con el grupo, ya que unas semanas más tarde anunciaron su alejamiento de la banda.

El 2013 trae grandes cambios para Viejas Locas. En el mes de enero Pity anunció, en una entrevista, que para fines de mes saldría el videoclip de la canción "Frasco vacío" (la cual cierra el disco "Contra la pared").

Además, también anunció (para tristeza de los seguidores de Viejas Locas) que Fabián "Fachi" Crea y Sergio "Peluca" Hernandez se alejaron de la banda. Dejando como único integrante de la agrupación clásica de Viejas Locas a Cristian "Pity" Álvarez. 16 Además, Eduardo Introcaso (saxofonista desde el regreso de la banda) también decidió abandonar la banda; estuvo presente por última vez tocando en el festival de Cosquín Rock 2013.

Fachi negó haberse alejado de Viejas Locas por algunas discusiones o problemas con otros integrantes de la banda, como habían divulgado algunos medios. Además aclaró que su alejamiento se dio al sugerir que la banda debía "parar un poco" por situaciones que no podían manejar, pero como su idea no fue consensuada decidió dar un paso al

costado. Fachi y Peluca siguen adelante con Motor Loco y están preparando su nuevo material discográfico; además, Adrián "Burbujas" Pérez (tecladista de Viejas Locas en los '90) se incorporó a la banda.

De todos modos, Viejas Locas (que conserva el nombre de la banda aunque ya ningún músico original toque en ella, salvo Cristian Álvarez) comenzó su nuevo gira en Rafaela, siguiendo por San Miguel de Tucumán, y Cosquín (en la edición nº 13 de Cosquín Rock).

El lugar de Fachi es ocupado ahora por Gabriel Prajsnar, bajista de la banda Gente Extraña; y en el lugar de Peluca ingresó a la banda un guitarrista llamado Juan, el cual informó: "no me va usar mi apellido". Los dos fueron traídos a la banda gracias al "Mono" Avellaneda.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/viejas-locas>)

- *Intoxicados*

Intoxicados es la banda que nació tras la disolución de Viejas Locas y, al igual que ella, tiene como líder a Pity Álvarez.

El primer disco de ésta nueva formación se llamó "Buen día"; fue grabado en los estudios Del Abasto al Pasto y se lanzó hacia finales del año 2001. La placa refleja "un día en la vida de cualquiera". Como el mismo Pity describe, «las letras apuntan a lo social, a lo que pasa en la calle, lo que me pasa a mí o mis compañeros. También cosas que se ven en el lugar en donde vivís. Hablamos de cosas que sabemos, y eso está bueno porque es muy creíble».

Contiene temas como "Yo no fui", "Se fue al cielo", "Un gran camping" y "Quieren rock", primer corte de difusión. Se trata de temas que habían quedado compuestos de la época de Viejas Locas, pero que nunca fueron editados.

En el año 2003 salió a la venta "No es solo rock and roll", disco que los llevó de gira por toda la Argentina. El álbum incluye éxitos como "Está saliendo el sol", primer sencillo, y "No tengo ganas". Ésta placa deja ver la variedad de influencias musicales

que ya desde el título anuncia que no todo, para ellos es rock and roll; de hecho, "Una vela" es un hip-hop barrial y en la presentación que realizaron en el Luna Park se dieron el gusto de tocar "KKK took my baby away", de The Ramones.

El 20 de septiembre de 2005 sacaron a la venta un CD-DVD bajo el nombre de "Otro día en el planeta Tierra" con temas como "Sr. Kiosquero", "Fuego", "Una Señal", "Reggae para Mirtha", "Nunca Quise" y "Fuiste lo mejor".

Este nuevo material discográfico, producido por Ezequiel Araujo, estuvo disponible en formato CD y en una edición especial CD-DVD-Cómic que tenía filmaciones de la banda en el estudio, backstage de varios shows, imágenes de Intoxicados en Tilcara (Jujuy) y los videos de "Sr Kioskero" y "Espero que la vida" (el cual solo fue editado en DVD).

La variedad y amplitud musical que estaba insinuada en el disco anterior acá se potenció. Las catorce canciones que lo conforman atraviesan los más impensables estilos: reggae, rock and roll, balada, hip hop, punk, dub y hasta un carnavalito.

Entre noviembre del 2007 y abril del 2008 grabaron "El exilio de las especies (Thend)" el cual puso fin a la "trilogía intoxicada"; éste nuevo material aparece en dos ediciones: digipack especial y box set de lujo; ésta última es una edición limitada realizada en madera, tapa de acrílico transparente con tratamientos en serigrafía y espacio para guardar la discografía completa de la banda. La grabación se realizó en los Estudios El Pie con pre-producción de Jorge Rossi y Adrián "Burbujas" Pérez; la producción artística estuvo a cargo del propio Pity Álvarez. El disco fue lanzado en mayo, pero desde el verano se pudieron escuchar "Pila Pila" y "Casi sin pensar", cortes de difusión.

En febrero de 2009, Pity Álvarez se despidió de la banda para retomar con Viejas Locas. El último show fue en el Cosquín Rock, acompañado por Skay Beilinson.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/intoxicados>)

- *Hermética*

Ricardo Iorio daría forma a esta banda en 1987 tras la desaparición de V8, así como Osvaldo Civile crea Horcas, Alberto Zamarbide, Miguel Roldán y Adrián Cenci fundan Logos y Walter Giardino arma Rata Blanca. Ya había iniciado el proyecto al ensayar con Antonio Romano, pero no concretaría nada hasta dar con Claudio O'Connor y con Fabián Spataro, ambos provenientes del grupo Mark.

El debut se produjo en un pub de San Martín, en mayo del '88, con temas propios y covers de V8. Hacia fin de año Antonio Scotto ocuparía el lugar de Spataro en la batería. A mediados del '89 lograron editar el primer disco, con el material que ya venían presentando desde hacía tiempo, sobretodo en el Teatro Arlequines.

Durante el verano de 1990 acompañaron a The Widow Maker (la banda de Pappo) en una gira por el interior del país, en la cual presentaron el material de su segundo álbum, el maxi simple "Intérpretes". Este álbum incluía covers de otros grupos como por ejemplo "Vencedores vencidos" de los Redonditos de Ricota en versión 'thrash', el tango "Cambalache" de Enrique S. Discépolo, "Porque hoy nací" de Manal, "No Class" de Motorhead y dos viejos temas de V8.

Uno de los principales shows realizados por esa época fue el denominado "Metal en acción", el 3 de noviembre en el estadio cubierto de Vélez Sarsfield, junto a Riff, Alakrán, 2112, Horcas, Lethal y Kamikaze.

Ya para "Acido Argentino" (1991) la batería está a cargo de Claudio Strunz (ex-Heinkel). Este material se presentó exitosamente a fines de diciembre, en la discoteca Cemento.

En julio de 1992 su creciente popularidad se ve reflejada al ser convocados para telonear a Black Sabbath en Obras, y luego a Motorhead en el mismo escenario. El disco en vivo era una deuda que la banda tenía con sus seguidores, ya que en los shows lograron mayor potencia y atractivo que en las producciones en estudios. Finalmente se concretó el 15 de mayo del '93, en Stadium, ante 5.000 personas.

A mediados de 1994 telonean el Monsters of Rock, en River, donde se presentaron Kiss, Black Sabbath y Slayer. Se presentaron casi todos los fines de semana de ese año en

Stadium, mostrando el material de "Víctimas del vaciamiento". Justamente en la presentación oficial de este disco se grabó lo que luego sería "Lo último".

A fin de ese año, tras un período de incierto rumbo, el grupo se separa definitivamente y Ricardo Iorio se inclinó a su nueva agrupación, Almafuerte, junto a Claudio Marciello en guitarra y Claudio Cardacci en batería. Por el otro lado, Claudio O'Connor, Antonio Romano y Claudio Strunz dieron vida a Malón.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/hermetica>)

- *Almafuerte*

La banda de heavy metal fue fundada por Ricardo Iorio tras la disolución de Hermética, su grupo anterior, en diciembre de 1994. En enero del '95 ya estaba ensayando junto a Marciello y a Cardacci.

En el álbum debut, "Mundo Guanaco" (editado a comienzos de 1995) Iorio debuta como cantante. Incluyeron dos covers de la música popular porteña: "Desencuentro" (un tango de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo) y "De los pagos del tiempo" (de José Larralde).

También de esta placa son "Zamba de resurrección" y "Sentir indiano".

Para "Del entorno" ya se dividen las responsabilidades: las letras son de Iorio, y la música la compone Marciello. El disco es presentado en Buenos Aires y luego salen de gira por el interior del país. Luego de esta gira, Rodolfo Márquez reemplaza a Cardacci en la batería, pero al poco tiempo también es sustituido por Claudio Martínez.

Ricardo Iorio editó en 1997 "Peso Argentó", un disco junto a Flavio, el bajista de Los Fabulosos Cadillacs.

En los últimos meses del '97 sale a la venta el tercer disco de Almafuerte, "En vida", que incluye trece temas de Almafuerte, Hermética y V8, mas tres del duo Iorio-Flavio, y dos canciones nuevas: "Del más allá" y "Por tu suerte".

"Almafuerte" (1998) demuestra el crecimiento de la banda, presentado en el Parque Sarmiento. Por entonces, ya eran la banda de metal más convocante del país. Esto quedó demostrado en la gira nacional y en el cierre en el Estadio de Obras.

El 2000 transcurre entre varias presentaciones, y en el 2001 editan "Piedra libre", con el material que ya habían presentado en dos conciertos en Cemento.

"Toro y pampa" (2006) fue el séptimo disco de estudio de la banda. En once canciones reafirmaron el mensaje de siempre: la dupla Iorio-Marciello, acompañados por Bin Valencia y Beto Ceriotti, en batería y bajo respectivamente, mantuvo su contundencia de heavy metal argentino con letras concretas y movilizadoras. El disco prácticamente no se vendió en disquerías, sino que se podía conseguir únicamente junto a una entrada a los shows que la banda ofreció por el interior del país.

A mediados de 2009 editaron "En vivo en Obras", un CD+DVD con lo mejor del show del 10 de mayo de 2008 en ese estadio porteño.

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/almafuerte.shtml>)

- *Jóvenes Pordioseros*

Los Jóvenes Pordioseros es una banda que se formó inicialmente en el barrio de Lugano, en 1993. Sus primeros integrantes tenían en ese momento entre 15 y 16 años y estaban dando sus primeros pasos en la música. Ni siquiera contaban con instrumentos propios, por lo que los ensayos dependían de conseguirlos prestados. Ese año debutan en el Teatro Arpegios, y siguen por Arlequines, el Manicomio, el Circo, varios pubs y reuniones.

La influencia musical se basó en el rock and roll, y como exponentes principales los Rolling Stones. En el '94 sufre una deserción casi total, en la que solo queda el cantante y guitarrista, "Toti".

La lista de integrantes siguió cambiando continuamente, pero sin lograr consolidarse. En 1998 se unieron Karpo, en bajo, y Chori, en batería, y más adelante Nando, un habitual invitado, queda formalmente incluido en la banda como guitarrista.

A fines del 2000 concretan el proyecto de grabar el primer disco independiente, llamado "Probame", con una selección de los temas que venían ensayando.

En el verano del 2001 realizaron una gira por la Costa Atlántica, con 90 shows en dos meses, y a su regreso intensificaron las presentaciones en Capital, hecho que aumentó

considerablemente la cantidad de seguidores. Ya para la nueva gira por la costa, al verano siguiente, Sikus era el bajista.

A fines de 2006, Toti anunció que dejaría la banda para formar Hijos del Oeste.

Toti y Sikus regresaron en 2011, cuando editaron "Abstinencia", junto a Nando Canata (guitarra) y Mariano Fiel (batería).

(Fuente: <http://www.rock.com.ar/artistas/jovenes-pordioseros.shtml>)

- Fotos

