

TRABAJO DE INVESTIGACION FINAL

La identificación de un espíritu de época en las letras de los álbumes de Virus (1981 – 1987)

Autor/es:

Guindón Pellegrin, Juan Cruz – LU: 1112329

Carrera:

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutor:

Ciarleglio, Gonzalo

Año: 2022

Resumen

A medida que pasan los años, diferentes épocas suceden, y existen obras creativas que son atemporales, manifestaciones artísticas convertidas en símbolos que capturan el imaginario social de un momento histórico, una representación viva de la misma. Una determinada película, un libro o una obra de arte son elementos que sintetizan dicho momento socio-histórico. Las letras del rock argentino no son la excepción. Durante la década de los ochenta, Argentina se vio atravesada por episodios políticos, sociales y culturales muy fuertes, eventos que marcaron una época. Virus, una banda de rock que nace dos años antes de que finalice el régimen militar, narra en la mayoría de sus canciones la situación que atravesaba el país en ese momento, y dentro de ella contiene un *Zeitgeist*, es decir, un espíritu de época. En el presente trabajo analizaremos las letras de sus composiciones con el fin de encontrar elementos que remitan a la década de los ochenta en la sociedad argentina.

Palabras clave: rock nacional, *Zeitgeist*, Virus, dictadura, goce, baile.

Abstract

As the years go by, different decades and periods of time flow, and with them there are creative works that become timeless, artistic manifestations turned into symbols that capture the essence of an era, i.e., it's vivid representation. A specific movie, book or an artwork are things that synthesize a historical moment in time. Argentine rock lyrics aren't the exception. During the eighties, Argentina got involved in political, social, and cultural events that were really important for that decade. Virus, a rock band borne two years before the military government ended, wrote songs about the situation that the country was going through over that period, and within contains a *Zeitgeist*, i.e., a spirit of time. In this job we will analyze the lyrics of their compositions so we can find out certain elements that get us back to the eighties in the Argentine society.

Key words: national rock, *Zeigeist*, Virus, dictatorship, pleasure, dance.

Problema:

Toda obra tiene sus bases en acontecimientos que marcan a una población, a una sociedad en conjunto, o en su defecto, a los mismos creadores. El problema de esta investigación radica en cómo se construye un *Zeitgeist*, es decir, un espíritu de época, a partir de piezas artísticas tales como las letras del rock nacional.

Las producciones musicales elegidas para analizar en el siguiente trabajo son pertenecientes a los álbumes de la conocida banda Virus, agrupación formada por los hermanos Moura en la ciudad de La Plata. Dentro de estas producciones discográficas se encuentran “Wadu Wadu (1981)”, “Recrudece (1982)”, “Agujero interior (1983)”, “Relax (1984)”, “Locura (1985)” y “Superficies de placer (1987)”.

El período histórico elegido son los años comprendidos entre 1981, año en que se forma la agrupación platense, y 1988, año donde Federico Moura muere en diciembre; no solo su fallecimiento, sino también el de Miguel Abuelo en marzo y el de Luca Prodan en diciembre de 1987 son señalados como el fin de una etapa en el rock nacional. Entre estos años suceden varios eventos de una carga muy pesada e importante en la historia argentina, principalmente la guerra de Malvinas y el posterior retorno de la democracia en nuestro país con el doctor Raúl Alfonsín.

Durante 1983 y 1986 se transita lo que se llamó la “primavera democrática”. Se la llama de esta forma por haber sido un contexto de mucha alegría al haber vuelto al Estado de derecho en el país, un momento donde tuvieron lugar eventos donde las expresiones académicas, cinematográficas, teatrales y musicales vivenciaron una etapa de esplendor creativo y artístico (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011). Este fue un período fructífero que se remató con la decadencia económica del país, el desencanto alfonsinista y las leyes de “Obediencia debida” y “Punto final” dictadas en 1986 y 1987, respectivamente (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011). Además, sus trabajos comenzaron a tener mayor circulación en la sociedad, producto de la difusión de la música en español debido al conflicto bélico con Inglaterra en 1982. De esta manera el rock local pasó a ocupar lugares que antes eran considerados espacios “enemigo”: las radios, en primer lugar, la televisión, en segundo lugar (aunque más lentamente), y las discotecas, por último (Secul Giusti, 2016: 9).

Lo que caracteriza a Virus es que fueron pioneros en reivindicar el rock nacional dentro de las discotecas; retornaron a los orígenes del Rock N’ Roll de la década de 1950. Con sus letras y su estética post punk - new wave colocaron al disfrute del cuerpo y el goce como mensaje principal, y llamaron a la juventud de la época a bailar, algo muy controversial para ese contexto teniendo en cuenta de que el rock nacional tenía una imagen de resistencia y rebeldía, y no de frivolidad (manera en que se veía a los jóvenes que bailaban). No fueron ellos solos, sino también artistas tanto nuevos y de la época (Los Twist, Soda Stereo, Los Abuelos de la Nada, etc.) como pioneros/consagrados (Charly

García, Miguel Abuelo).

Una de las definiciones centrales que dieron pie a elegir la idea de este trabajo y plantear el problema a investigar fue el concepto alemán *Zeitgeist*, que traducido al español quiere decir “espíritu de época”. Este representa la propia esencia (o la *geist*) espiritual y conceptual de una época, un lugar y un pueblo determinados y es también producto de un *zeit* (una época) (Vizer & Carvalho, 2019), y a su vez cumple la función de instituir la identidad simbólica, cultural y temporal, y al mismo tiempo histórica, de un colectivo humano en una época dada (Vizer & Carvalho, 2019).

Generalmente este término se la asocia a alguna forma espiritual, a algo que no se ve, pero debe estar si se lo evoca mediante ritos y ceremonias. Ese algo toma la forma del espíritu, al que se le atribuyen propiedades de la vida y de la propia comunidad (Vizer & Carvalho, 2019). Al ser un concepto elaborado hace dos siglos en la Alemania romántica, para su actual aplicación se puede decir que “construye” imaginaria y conceptualmente ciertas características propias de un colectivo en un momento dado, diferenciándolo de otros momentos y pueblos (Vizer & Carvalho, 2019).

Es aquí donde radica el motor del trabajo y su problemática ya mencionada: comprender cómo la obra de Virus ha logrado capturar la esencia de una época muy importante de la historia de nuestro país y plasmarla en letras que se siguen escuchando generación tras generación.

Objetivos:

General:

- Corroborar que en las letras de los álbumes de Virus se encuentren construcciones que permitan identificar un *Zeitgeist* y refieran a la situación socio-cultural de los años ochenta en la Argentina postdictadura.

Específicos:

- Confirmar la importancia que tuvo en la sociedad, por medio de diversas entrevistas a personas que vivieron el auge de Virus, la incitación al baile y los mensajes sobre disfrute del cuerpo en sus letras durante la década de 1980;
- Comprobar de qué manera afectaron o cómo influyeron las letras de Virus en los homosexuales que vivieron la década del 80', y dejar constancia de cómo se resignifica el recuerdo de esas letras y de esa época hoy en día;

- Conformer una explicación de por qué la muerte de Federico Moura, junto con las de Miguel Abuelo y Luca Prodan, fue interpretada o no en su momento como un cierre de época, así como también si fue un acontecimiento importante para la historia del rock nacional.

Marco teórico:

- **Estado del arte:**

Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las letras del rock argentino en la ‘primavera democrática’ (1983-1986): este trabajo analiza las letras de cuatro álbumes fundamentales del rock argentino (“Clics Modernos”, Charly García; “Locura”, Virus; “Soda Stereo”, Soda Stereo; “Oktubre”, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota) al ser producciones realizadas en el marco de la “primavera democrática” entre 1983 y 1986. Su objetivo es, mediante el análisis del discurso, buscar relaciones entre las líricas, la realidad social y política del momento (referida a la efervescencia por la vuelta de la democracia), la identificación de las nuevas vertientes del rock (new wave – post punk) con los jóvenes, la relación del rock con el mercado y la incitación al baile y la búsqueda de nuevos espacios de resistencia hacia lo impuesto.

Sólo déjennos bailar: cuerpo, rock y transición democrática: este artículo ahonda sobre la importancia que tuvo el baile como forma de expresión ante el encuentro con la libertad una vez finalizada la dictadura militar. Poniendo en consideración a los álbumes “Wadu Wadu” de Virus, “Clics Modernos” de Charly García y “Soda Stereo” de Soda Stereo, plantea cómo el simbolismo del baile incrementó las virtudes de la democracia política, activa y cultural en relación con la transición a un nuevo estado de derechos y libertades (Secul Giusti, 2013: 2). Al mismo tiempo, establece que la recuperación de la democracia permitió que el movimiento del rock argentino incorporase un bagaje discursivo que conceptualizaba el baile, el romanticismo, las nociones de placer, cuerpo y erotismo como temática de abordaje (Secul Giusti, 2013: 8).

La consideración final del trabajo comprende que la noción del cuerpo, del goce y del placer propio, fue un punto de encuentro para los oprimidos (las comunidades gays, trans, lesbianas, etc.), un arma que utilizaron los jóvenes como forma de resistencia durante la transición democrática, pero sobre todo fue una materialización de la libertad como respuesta al terror transitado en la dictadura, fue una oportunidad para revalorizar la comunión de una juventud que necesitaba gritar libertades (Secul Giusti, 2013).

Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre ‘rock nacional’, mercado y política: este artículo vuelve a los orígenes del rock argentino a finales de la década de 1960, explicando la necesidad que había en ese entonces de que surja la existencia de un género musical con la capacidad de aparecer como representativo de una época y de un sector social (Boix, 2018: 4), que vendría a ser el llamado “rock nacional”, y detallando una clara separación entre un movimiento impuro, mercantil, inauténtico y producido por adultos –la música nuevaolera, representada cabalmente por El Club del Clan– y un movimiento posterior, puro, auténtico y realizado desde los jóvenes –la música progresiva, luego rock nacional– (Boix, 2018).

Hablando de la libertad: reconstrucción y enunciación democrática: este trabajo vincula en pocas palabras el desarrollo del rock argentino y el ser joven de la Argentina durante el período de “primavera democrática” en los ochenta (Secul Giusti, 2014). Su planteo general es por qué los jóvenes tomaron al rock como refugio y espacio de resistencia durante esa determinada época y como se desarrolla ese proceso en torno a la búsqueda/experimentación de la libertad entrante.

- **Marco conceptual:** rock nacional, *Zeitgeist*, primavera democrática, destape.
- **Rock nacional:**

Este término se refiere precisamente a la música perteneciente al género “rock” con la particularidad de haber sido creada, compuesta y difundida en territorio argentino; es decir, música creada por artistas argentinos. El concepto lo mencionaremos seguido a lo largo del desarrollo del trabajo.

Según Ornella Boix, el cambio de término al referirse al rock hecho en Argentina como rock nacional se debe a que la adjetivación nacional aparece más tarde, hacia el final de la última dictadura cívico-militar (1976-1983) para designar a un género que previamente se había llamado simplemente música beat, progresiva o rock. Tradicionalmente, se ha considerado que la relación entre rock y política dictatorial está en la base de este desplazamiento (Boix, 2018). Esto es determinante para la época debido al último período de nuestro país liderado por un gobierno de facto, por lo que permitió al rock en tanto movimiento social canalizar gran parte de la constitución de las identidades juveniles (Boix, 2018).

El resultado del proceso que atraviesa la denominación de un nuevo género que nos identifica cada vez más a través de los años converge en la existencia de un género

musical con la capacidad de aparecer como representativo de una época y de un sector social (Boix, 2018).

- o **Zeitgeist:**

Este es un concepto alemán que traducido al español quiere decir “espíritu de época”. Este representa la propia esencia (o la geist) espiritual y conceptual de una época, un lugar y un pueblo determinados y es también producto de un zeist (una época) (Vizer & Carvalho, 2019), y a su vez cumple la función de instituir la identidad simbólica, cultural y temporal, y al mismo tiempo histórica, de un colectivo humano en una época dada (Vizer & Carvalho, 2019).

Dado que es una expresión utilizada con fines filosóficos, y para describir lo que ha caracterizado la esencia de un determinado tiempo histórico, la misma es acompañada por la noción de “subjetividad contemporánea”, que refiere a las representaciones que la sociedad de una época ofrece al sujeto para vivir su división más íntima, los recursos y alternativas que propone para suturarla, dando un sentido y una dirección a la vida (Pujó, 2013: 8). Esta subjetividad tiene una importancia aun mayor de la que uno se imagina al definir lo que caracteriza a una determinada época, debido a que incide en nuestra cotidianidad, nuestros gustos y nuestras preferencias, las modalidades que asumen los vínculos sociales, las formaciones sintomáticas que adopta el sufrimiento en la actualidad, conformando en su conjunto un verdadero espíritu de época (Pujó, 2013).

El autor Mario Pujó (2013) menciona un ejemplo referido al siglo XX, que lo describe como un siglo corto, que empieza en 1914 [refiriéndose al estallido de la 1º guerra mundial] y concluye con la caída del muro de Berlín [en 1989]. El presente trabajo quiere lograr definir una década en términos parecidos: corroborar cómo Virus inauguró simbólicamente los ochentas en Argentina con su debut oficial en el festival Prima Rock en septiembre de 1981 y cómo la muerte de Federico Moura en diciembre de 1988 marcó el final, no solo de una década, sino de una era en el rock nacional.

- o **Primavera democrática:**

Fue un período transcurrido una vez finalizada la última dictadura militar en la Argentina en 1983 y finalizado en 1986. Según la tesis de Federico Rodríguez Lemos y Cristian Secul Giusti (2011), este momento histórico estuvo signado por la satisfacción del reencuentro con las libertades individuales indispensables y la frustración posterior, debido a las problemáticas que los nuevos dirigentes de la democracia no supieron o no

podieron resolver. Las problemáticas a las que se refieren los autores son las leyes 23.492 de “Punto Final” y la 23.521 de “Obediencia Debida”. En palabras de Laino Sanchis (2021), la primera apuntaba a fijar un plazo muy breve para la presentación de nuevas denuncias penales, tras el cual los crímenes quedarían prescriptos. Ante su fracaso, la segunda buscó eximir de responsabilidades penales a quienes, por su rango, se suponía que habían actuado obedeciendo órdenes superiores.

o **Destape:**

Se conoce por este concepto al fenómeno que comenzó un par de años antes de que termine la dictadura en Argentina, y tuvo sus orígenes en España luego de la muerte del dictador Franco. El término hace alusión a la creciente exhibición de, y debate sobre, temas e imágenes considerados prohibidos o difíciles de tratar, que iban desde los ilícitos económicos durante la dictadura hasta la denominada cuestión de los desaparecidos para llegar al recorte que finalmente tomó: el sexo (Manzano, 2019). Su origen, además de provenir de España, es lógico si tenemos en cuenta que ha habido tanta represión (sexual y cultural) durante la dictadura, que luego [en torno a esa salida democrática] se produjo ese gran ‘destape’ de libertad (Manzano, 2019).

Toda esta gran consecuencia después de tanta censura hizo que se visibilicen no solamente programas de TV, shows de teatros y revistas con desnudos y alusiones a la sexualidad de una forma más abierta, sino que fue una gran oportunidad para las comunidades homosexuales de poder expresarse y darse a conocer en una sociedad que todavía los seguía rechazando.

Marco metodológico:

Esta investigación será de tipo descriptiva, porque ya se conoce cuál es el objeto de estudio elegido (el rock nacional) y no hace falta explicarlo, sino ahondar en su conocimiento, profundizarlo. También será de tipo correlativa porque señalaremos relaciones entre nuestro objeto de estudio y las construcciones de época que se refieran en las líricas de sus composiciones (Virus). La estrategia metodológica será de tipo cualitativa porque uno de los objetivos propuestos es entender el porqué de las composiciones de las letras de las canciones de Virus, la(s) razón(es) que hay detrás de su elaboración; hay más percepciones que datos duros para analizar. La técnica de recolección de datos será realizar Focus Groups, al ser propio del método cualitativo de investigación, y entrevistas con personas que han vivido su juventud durante el apogeo

de Virus, así como también aquellas que pertenezcan al movimiento LGBTQ+ y hayan experimentado el destape junto con las letras de la banda analizada. Por último, el muestreo del corpus será no probabilístico, al no estar presente el azar, y será del tipo intencional o subjetivo por decisión razonada, porque hay determinados casos y razones para estudiar lo elegido.

Hipótesis:

Las letras de las canciones de Virus, comprendidas entre el período final de la última dictadura cívico militar en 1981, la guerra de Malvinas, la primavera democrática y 1987, fueron composiciones que ganaron un fuerte anclaje con la época, un *Zeitgeist*, debido al contexto de liberación que hubo una vez vuelta la democracia. Este espíritu de época se debe a que, por primera vez en la historia de nuestro rock, las letras de una canción hablaban de una forma explícita y nunca antes vista sobre la libertad sexual, el deseo del goce y el disfrute del cuerpo. También se observa en ellas una clara incitación al baile, como forma de oponerse al horror vivido por la última dictadura militar, y una evidente afinidad con la cultura homosexual. Este último punto hace que, con el correr de los años, Virus no solamente remita a los ochentas como una banda pionera tanto en composición musical, lírica y estética, sino también como un símbolo de la comunidad gay en Argentina.

Análisis – discusión

Cualquier obra artística, mensaje, suceso o evento histórico que tuvo lugar en una determinada época contiene un *Zeitgeist*, es decir, un espíritu de época. Los mismos guardan un anclaje con el momento histórico en el que sucedieron, por lo que cada época, dejando a un lado si fue mala o buena, tiene una historia por contar.

Esta esencia que caracteriza a un determinado período en el tiempo es producto de los elementos y representaciones pertenecientes de ese momento que proporcionan un sentido y una dirección a la vida, que asume colectivamente la forma de un estilo, una tendencia, una modalidad más o menos caracterizada históricamente (Pujó, 2013).

Según el autor español José Ferrater Mora (1979), el concepto *Zeitgeist* no solo representa las determinadas manifestaciones culturales, políticas, artísticas, religiosas o determinadas estructuras sociales y económicas de un momento en la historia, sino también un modo de ser o de actuar (o conjunto de modos de ser o de actuar) que expresa lo más esencial de un período histórico. Es decir que, más allá de todos los sucesos

culturales que remitan a esa era, así también lo hacen ciertas posturas o formas de relacionarse que tenían los protagonistas de dicho momento.

A su vez, los autores Vizer y Carvalho (2019) sostienen que la noción de espíritu de época:

“alude a procesos que cualquier ser humano cree imaginar y sentir como un mundo al que el responde como algo propio: visión de mundo, valores, identidad, presencia espiritual, etc. Construye un lugar simbólico en un espacio temporal reconocible. La elaboración y referencia discursiva sobre una visión de mundo construye un contexto social reconocible para la identidad personal del individuo en un tiempo y un espacio determinados”. (p. 32)

El período histórico a analizar comprende los años transcurridos entre 1981 y 1987, precisamente cuando Argentina experimenta el declive del régimen militar que gobernaba en ese entonces, el conflicto bélico con Inglaterra, el retorno de la democracia y los fenómenos que experimenta el tan ansiado regreso al Estado de derecho. Los mismos se concentran tanto en el rock nacional como en el llamado “destape”.

El gobierno de facto que se mantuvo desde 1976 hasta 1983 dejó a gran parte de la población reprimida, con miedo y también con una herida que significó el secuestro y la posterior desaparición de personas. La práctica se llevó a cabo de manera sistemática y arbitraria en todo el país, con la aceptación explícita o implícita de todas las instituciones estatales (Howald & Lennartsson Hartmann, 2007). El hecho de que se comience a gestar el retorno a la democracia debido al debilitamiento del régimen, instó a la sociedad a soltarse de una manera nunca antes vista, o al menos con una efusividad que la música, el teatro y el cine alguna vez lo hicieron. Esta necesidad de mostrar una faceta sexual en una sociedad cansada de la censura y la represión sobrellevó al fenómeno del destape.

Este movimiento surgió en España, más precisamente en noviembre de 1975 cuando muere Francisco Franco y su disfunción provoca un cambio de época en la cultura española (Grinchpun, 2020), donde estuvo en un principio ligado a un género cinematográfico de alto contenido erótico y bajo costo, aunque resonó también en el ámbito editorial y social al promover una redefinición de lo decible, lo visible y lo aceptable en materia de sexualidad (Grinchpun, 2020).

Próximo a comenzar la década de los 80's y la posterior vuelta de la democracia, el gobierno militar mostraba signos de agotamiento, y esta ola de sexualidad y erotismo

llegaba al país, por lo que la referencia al “destape” en tanto punto de convergencia de la “apertura” política, cultural y sexual comenzó a impregnar parte de la prensa argentina, desplazándose desde los comentarios sobre el proceso español hacia el escenario local (Manzano, 2019). Las primeras señales del fenómeno en el país fueron los (semi) desnudos femeninos en algunas obras de teatro y la mayor visibilidad en quioscos de revistas eróticas (Manzano, 2019), material que luego se fue trasladando a la televisión, al cine y solo unos años más tarde hacia la música.

Según Fabris (2012), el rol de los artistas y los canales de difusión fueron claves porque:

“Paulatinamente los medios de comunicación y las expresiones artísticas de consumo masivo comenzaron a reflejar el deterioro del poder militar, haciéndolo más evidente a través de críticas y del abordaje de temas prohibidos hasta entonces. Esta tendencia se aceleró luego de la guerra de Malvinas. [...] El abordaje de lo sexual que predominó estuvo más definido por el contenido de las imágenes y el disfrute asociado a ellas, que por la reflexión sobre la sexualidad que las podía acompañar”.

De esta manera, los argentinos habrían modificado sus formas de comunicar, comprender e incluso experimentar la sexualidad (Grinchpun, 2020), viéndose reflejado este cambio en la expansión de disciplinas asociadas como la sexología, en la multiplicación de organizaciones vinculadas con la planificación familiar y en la creciente visibilidad de asociaciones de feministas, gays y lesbianas (Grinchpun, 2020).

Toda esta apertura democrática que implicó el fenómeno del destape transcurrió de la mano de un período llamado “primavera democrática”, que fueron los años posteriores al retorno de la democracia, caracterizados por una euforia social y un optimismo generalizado. Una euforia, sin embargo, que se vio truncada tiempo después por las leyes de Punto Final en 1986 y Obediencia Debida en 1987. La primera estaba dirigida a concluir con las investigaciones por los crímenes ocurridos durante el terrorismo de estado y a lograr la impunidad de quienes no fueron citados en el plazo que el texto legal estipulaba (60 días). La segunda impuso a los jueces que investigaban los hechos cometidos en el marco de la represión ilegal, que los imputados habían actuado bajo coerción, en virtud de órdenes superiores de las que no tuvieron posibilidad de inspección, oposición ni resistencia (Centro de Estudios Legales y Sociales, s.f.).

Al igual que la sexualidad se apoderó de los medios gráficos, teatrales y visuales, el rock

nacional también experimentó un cambio radical en su mensaje, imagen y composición. Las nuevas formas de oponerse a lo establecido y criticar al régimen saliente comenzaban a cambiar.

La música de los ochenta en Argentina se vio atravesada no solo por la nueva corriente pop que azotaba en todo el mundo, sino también por el hecho de que el rock nacional mutaría. Esta mutación recae en el hecho de que, durante los setenta, los jóvenes se juntaban a escuchar a sus artistas favoritos en recitales, como en una especie de ritual: los músicos tocaban, el público sentado se deleitaba con lo que el artista generaba, y en ese hecho simbólico radicaba su “lucha” contra la dictadura y lo establecido. Para ese momento, ir a recitales y escuchar discos en grupo eran consideradas actividades privilegiadas para un movimiento que intenta salvaguardar su identidad (Vila, 1985).

La construcción del movimiento y concepto del “rock nacional” comenzó a tomar ese nombre recién a finales de los setenta para designar a un género que previamente se había llamado simplemente música beat, progresiva o rock (Boix, 2018). El vacío de representatividad y el desmantelamiento de las agrupaciones políticas permitió al rock en tanto movimiento social canalizar gran parte de la constitución de las identidades juveniles (Boix, 2018). Se encarnó por medio de la música la voz de una generación que no estaba conforme con el momento que estaba atravesando.

Según Pablo Vila (1985), el movimiento del rock nacional se afianzaba en la construcción de un “nosotros” al refugiarse sus simpatizantes en los recitales masivos que por ese entonces se realizaban (la mayoría) en el Luna Park, como así también al juntarse en casas a escuchar discos de los artistas que para ese entonces era considerada prohibida su difusión. El autor argumenta sobre la construcción de esta imagen de resistencia:

“Por un lado, el nosotros, el adentro, la paz, la libertad y la participación. Y por el otro el ellos, el afuera, la violencia. De esta forma el movimiento de rock nacional va construyendo los espacios que resguardan la identidad de todo el conjunto de jóvenes que se sienten representados por él, e incluso incorpora nuevos actores que con anterioridad habían militado políticamente” (p. 87).

Estos jóvenes identificados con una práctica que simbolizaba la resistencia a lo establecido, no solamente señalaban con el dedo a quienes los reprimían, sino también a quienes practicaban y encontraban su espacio de libertad en su antítesis: el baile y la música disco.

El fenómeno disco llegó al país al estrenarse en 1978 la película “Fiebre de sábado por la noche”, protagonizado por el actor John Travolta y, al mismo tiempo, simbolizando en su imagen lo que para los rockeros consideraban algo desagradable y contrario a la estética rockera. Para ellos, el espacio de la discoteca enarbolaba el desplazamiento del centro del ceremonial joven al recital y no permitía la formación de un sujeto colectivo como se suponía era el conformado por el público de los recitales (Secul Giusti, 2013). Si bien el baile como espacio de resistencia junto con la “comercialización” que propagaba la música comercial desplazó al “rock original” (por llamarlo de alguna manera) y a los recitales masivos, la juventud seguía rivalizando entre chetos que iban a bailar a boliches, y rockeros que iban a recitales; entre jóvenes “frívolos” y “cómplices”, y jóvenes “concientizados” y “comprometidos” (Zumbo, 2021).

La llegada de los ochentas traía bajo su ala aires de renovación, géneros musicales que tuvieron su origen años antes en Europa. Mientras que la dictadura se desvanecía, en el horizonte se avecinaba tanto su final como las nuevas olas de expresión cultural.

Artistas locales que desafiaron las estructuras clásicas del rock argentino trajeron ideas novedosas y en lo que hace al estilo discursivo, estético y hasta ético, se mostraron vinculados con las ideas del movimiento de punk desde sus instancias de rebeldía (Secul Giusti, 2013). Sergio Daniel Dal Lago, músico y conductor de Radio Casilda 91.1, ahonda sobre este concepto de rebeldía que gestó en el rock nacional en aquel entonces:

“El rock nacional como manifestación [fue] primero de rebeldía, aunque una rebeldía media tranca. [...] Una rebeldía [que] fue un grito, viste, así como una bandera que había que llevar. [...] La música nacional se impuso de esa forma, es decir, el grito de rebeldía, las cosas que el adolescente quería decir. [Se impuso] con un ritmo que antes no se vislumbraba, un ritmo que les costó pautar a las bandas para sea agradable al oído y lo puedan poner los DJ’s en los boliches” (Dal Lago, 2022).

En 1982 se produce la reconfiguración tanto del rock nacional como de los espacios de resistencia juveniles. Después del 2 de abril¹, el gobierno militar prohíbe terminantemente la difusión de música en inglés, dando un lugar privilegiado a los artistas locales que tanto habían sido silenciados. Pablo Vila (1985) sostiene que:

¹ Fue el día en que las tropas argentinas desembarcaron y tomaron las Islas Malvinas que estaban en posición de Gran Bretaña. Eso produciría un conflicto bélico con el país europeo.

“La toma de Malvinas significa para el rock nacional la posibilidad de su difusión masiva en los medios audiovisuales que hasta entonces le habían negado sus espacios. Ante la decisión de las autoridades de no transmitir más música en inglés, los programadores radiales deben apelar a la música que desde hacía años esperaba ser reconocida. Tal difusión permite que su propuesta sea escuchada por mayor cantidad de gente, y produce un aceleramiento de la ya acentuada masividad del fenómeno” (p. 105).

Esto quiere decir que no solamente hubo una mayor difusión en los medios de comunicación tradicionales, sino que de pronto el rock argentino podía bailarse en las discotecas, algo impensable un año antes (Secul Giusti, 2016: 9). Para ese momento, grupos como Los Twists, Los Abuelos de la Nada, Soda Stereo o GIT se destacaron por proponer una estéticaailable, irónica y pop, que en distintas instancias reivindicaban la dimensión corporal y la sexualidad como algo tradicionalmente dejado de lado por la corriente principal del rock argentino (Secul Giusti, 2015).

Sin embargo, los verdaderos pioneros de esta nueva corriente, los innovadores, los primeros que plasmaron en sus letras la ironía, la “diversión” y el goce personal, fue la agrupación platense que cambió todo, que renovó un movimiento que de a poco se estaba quedando obsoleto: Virus.

La banda surgió a raíz de diversas agrupaciones de la capital bonaerense que fueron mutando hasta dar por finalizado su proceso. Más precisamente en City Bell, existían dos bandas que no mucho tiempo después se juntarían. La primera se llamaba Marabunta, donde tocaban Julio y Marcelo Moura junto con Enrique Muguetti, y la segunda era Las Violetas, quien en su formación estaban los hermanos Mario y Ricardo Serra, que se inclinaban por un sonido más punk. Una vez fusionadas las dos agrupaciones adicionan a una cantante, Laura Gallegos, y pasaron a llamarse Duro. Mientras tanto, la figura que reemplazaría a la cantante femenina sería nada más ni nada menos que el hermano mayor de Julio y Marcelo: Federico Moura.

Innovador como pocos, creció y se desarrolló intelectualmente en un clima de revoluciones permanentes en los convulsionados 60's y 70's. Durante los setenta viajó por el mundo y luego se radicó en Rio de Janeiro, pero eso cambiaría cuando sus hermanos menores lo visitan en la ciudad brasileña, le comentan la idea de incluirlo a su proyecto musical y Federico acepta su propuesta. Una vez consolidado el grupo cambian

el nombre de Duro a Virus. Y desde este punto, se podría decir que el resto, es historia.

La música de Virus estuvo signada por la alegría y el romanticismo, y las letras -a veces escritas por Federico, otras, por su hermano Julio o por Roberto Jacoby (letrista que trabajaba y componía con la banda)- hablaron de costumbres de la gente y de sexo, de contactos físicos (Anónimo, 2017).

No por nada fueron tan criticados y señalados si tenemos en cuenta que la escena del rock argentino estuvo hegemonizada por una diversidad de vertientes que oscilaban entre el folk pastoril o canción de protesta (Zumbo, 2021), por lo que ya había una clara forma de qué era el rock y qué no. Esto no quiere decir que no eran necesarios para hacerle frente a un contexto difícil como lo fue la dictadura, pero ya se había entrado en un momento en el que era necesario generar una renovación. El mismo Federico Moura se refería tanto a las críticas como al rock nacional de ese entonces:

“El rock siempre ha sido una actitud de vivir el presente, no en el todo tiempo pasado fue mejor. Virus consiguió respuestas de adhesión muy fuertes y también rechazos violentos por parte de gente que ‘se irrita’. Y me parece muy bien, porque estás golpeando puertas. No estás planeando golpearlas; las estás golpeando y le estás creando preguntas a alguien”²

Según Beltran Fuentes (1989), la vuelta de grupos como Manal y Almendra era necesario para volver a las fuentes clásicas, salir de un período oscuro y así recuperar la esencia. En ese sentido, el sonido que caracterizó a Virus en sus primeros trabajos fue también una especie de vuelta a los orígenes, no del rock nacional, sino del Rock N’ Roll clásico, donde la música tiene preeminencia absoluta por sobre las palabras: el ritmo es el elemento principal, de allí a que esté tan relacionado con el baile (Beltran Fuentes, 1989).

Si bien en “Wadu Wadu”, “Recrudece” y “Agujero interior” se ven claros mensajes sarcásticos y de protesta hacia la dictadura, las letras son lo de menos. Lo importante era levantar a las personas, invitar a bailar a toda una generación, a un país entero. Era totalmente necesario ese recambio al verse toda la música que había hasta el momento estancada en el rock progresivo de principios de los 70’s; no salía de sus límites.

Muchos artistas retornaban al país. Entre ellos, Miguel Cantilo vino con una propuesta literaria totalmente despojada del espíritu crítico y contestatario por el que era conocido;

² Anónimo. (2017). "Hay que enamorarse y arriesgarse". Obtenido de El último moderno.: <https://mourafederico-blog.tumblr.com/post/26347677013/hay-que-enamorarse-y-arriesgarse>

a su vez, con una música aun no aceptada en nuestro medio (Beltran Fuentes, 1989): la New Wave. En diálogo con Ronnie Arias, conductor, productor y guionista de radio y televisión, comenta al respecto lo que significó el advenimiento de este nuevo género en el país:

“Venía toda una movida de España muy fuerte de lo que era el rock en español. Nosotros hasta ese momento teníamos a Spinetta que era un volado, a Charly que era un demente, o a Pappo que era rock duro, pero no teníamos no teníamos New Wave, no teníamos una nueva manera de enfrentar la música. Entonces esa punta de lanza son Virus, Diana Nylon, Soda Stereo y Los Abuelos de la Nada” (Arias, 2022).

Esto abre paso a que viejos y nuevos referentes como Miguel Abuelo, Charly García, Gustavo Cerati, Luca Prodan y el mismísimo Federico Moura, abran paso a lo que caracterizaría estética y musicalmente a la década del ochenta. Es momento de pasar al análisis de las letras de Virus, identificar en ellas los elementos que remiten a la época, que construyen el *Zeitgeist* de aquel momento en Argentina.

El análisis se puede separar en dos trilogías. Por un lado, “Wadu Wadu” (1981), “Recrudece” (1982) y “Agujero interior” (1983), “centrada en la irreverencia de una New Wave todavía cercana conceptualmente al punk” (Arenas, s.f.), y por el otro, “Relax” (1984), “Locura” (1985) y “Superficies de Placer” (1987), “más vinculada a la revolución de los teclados recargados y un techno elegante que parió en términos prácticos gran parte de la electrónica popera futura” (Arenas, s.f.). Esta división aplica desde lo literario y lo poético al haber en la primera trilogía un contenido sarcástico, humorístico y de protesta hacia el régimen saliente, y mensajes románticos de liberación sexual, disfrute y satisfacción personal en la segunda.

Su primer trabajo, “Wadu Wadu”, se publica a finales de 1981. El nuevo ritmo que llevaba la banda consigo produjo un cimbronazo nunca antes visto en el rock nacional hasta el momento, y en sus letras “critican al sistema y plantean una innovadora resistencia al estado de cosas con el fin de transformar una realidad insoportable, tanto para el arte, como para la ciudadanía” (Gorrais, 2017). Su llegada a la escena local no estuvo exenta de críticas, ya sea por una supuesta frivolidad y temática alegre y evasiva frente a una realidad adversa, como también por el aspecto de los integrantes que desentonaba con los artistas de la época (Gorrais, 2017). Ese señalamiento no estuvo presente solo en ese momento determinado, sino en toda su carrera.

“Super color” planeta satíricamente la novedad de la televisión a color que llegaba a las casas de todos los argentinos, y muestra de una forma irónica la personalidad del sujeto que quiere poseer ese televisor a color. Nada de lo que haga en su vida tendría sentido sin él, y haría lo que fuera para obtenerlo. *“Ya no quiero ver más en mi televisor hasta que no me compre uno en super color. Ya no tengo motivos para seguir y no encuentro incentivo en el porvenir. Pagaré 30 cuotas con indexación y daré un adelanto de medio millón. Estoy dispuesto a venderme para lograr ver en super colores a Silvio Soldán³ (¡guau!)”*. Es obvio que una persona normal no perdería sus expectativas de vida o su interés general por las cosas al no tener un televisor, por eso es allí donde radica la idea de la diversión, de la sátira. Ronnie Arias comenta al respecto:

“Escuché ‘Wadu Wadu’ antes de lo que fue [la salida democrática], esa fue la explosión. Yo estudiaba teatro musical con Divina Gloria, habíamos comprado el vinilo y el tema era ‘Soy Moderno, [No Fumo]’. Entonces lo que significó Virus en la dictadura fue una explosión de felicidad, ¿entendes? [...] Virus era la primera banda que estaba completamente de la nuca” (Arias, 2022).

“Sorprendente” ahonda sobre la idea de que para generar un cambio se debe mover hilos, motivar a los demás a que entren en movimiento, y que solo con protestar no alcanza. *“He escuchado mucho por televisión en ciertos reportajes estas opiniones: ‘La protesta no va más’, sorprendente. ‘Ahora hay que dar soluciones’, emocionante”*. La dictadura, como ya dijimos, comenzaba a debilitarse en el poder, y frente a la crisis social y económica que atravesaba el país era el tiempo justo para atreverse a modificar la realidad. Por otro lado, la canción refleja la importancia y la necesidad de tener paciencia ya que algún día en el futuro llegaría la ansiada apertura mental de la sociedad argentina (Arenas, s.f.). *“Hay que separar la evolución de una persona y de una nación. Son distintos tiempos, esa es la razón. Vos estás cansado, pero muchos no queremos estancarnos, sino irnos transformando”*.

“Densa Realidad” es la canción que cierra el primer álbum de Virus, y lo hace de una forma muy anímica, optimista y cargada de mucha fuerza para levantar a las personas que hacía tiempo se veían reprimidas por los ya cinco años que duraba la dictadura. Se siente tanto en el ritmo como en su mensaje una fresca e innovadora forma de levantarse y hacerle frente a un momento complicado. En su estribillo se exalta la conformación de

³ Silvio Soldán fue un reconocido conductor de televisión del programa “Feliz Domingo”, que tenía mucha repercusión al ser visto por casi todo el país por Canal 9.

una comunidad operante que enfrente al poder, resistiendo con actividad y novedad (Gorrais, 2017). *“No quiero ver mi ciudad con esa onda determinada. Negros, grises y azul dominan calles, no valen nada. Quiero ver mi ciudad que levante la cabeza, que reciba el rock que estimula ondas más nuevas. Para juntos practicar nuevas formas de encarar esta densa realidad”*.

Un año más tarde Virus edita “Recrudece”, su segundo trabajo. En él se nota la misma efusividad, la misma sátira y la misma crítica hacia una sociedad paralizada por el miedo y la represión como también al poder de turno. Este trabajo en particular no tuvo la misma difusión y masividad que “Wadu Wadu” y que el resto de sus posteriores trabajos, por lo que “ninguna canción logró ingresar en el acervo difuso de lo que podemos definir como la ‘memoria popular’” (Arenas, s.f.). Estaríamos en condiciones de afirmar que es un álbum de culto.

El repertorio comienza con “El banquete”, una canción que hace una clara alusión al festival de la Solidaridad Latinoamericana. Este evento fue organizado por el gobierno de Leopoldo F. Galtieri como forma de recibir donaciones para enviar a los jóvenes soldados que fueron a combatir a Malvinas. Virus, junto con Los Violadores, fueron las únicas bandas que se negaron a ser cómplices de lo que consideraban un “gran banquete” que sacrificó “jóvenes terneros” (Zumbo, 2021). *“Nos han invitado a un gran banquete, habrá postre helado, nos darán sorbetes. Han sacrificado jóvenes terneros para preparar una cena oficial. Se ha autorizado un montón de dinero, pero prometen un menú magistral”*. La letra describe “la invitación a un banquete (festival de rock) y la expectativa del magnánimo encuentro (el acercamiento de los militares a los artistas), en la que se describe el presente, agradable e inesperado, que vive el rock local por las medidas de la dictadura” (Gorrais, 2017). *“Es un momento amable, bastante particular. Sobre temas generales nos llaman a conversar. Los cocineros son muy conocidos, sus nuevas recetas nos van a ofrecer”*.

Virus sabía a quienes les estaba negando dicha invitación y por qué. Los Moura tenían un hermano mayor, Jorge, militante del ERP que fue secuestrado por un grupo de tareas el 8 de marzo de 1977. El grupo que lo secuestró lo llevó al Centro Clandestino de Detención conocido como ‘La Cacha’, en La Plata, donde lo torturaron y lo mantuvieron encadenado y encapuchado durante alrededor de veinte días, hasta que lo trasladaron a Campo de Mayo (Anguita & Cecchini, 2020). Aun así, cargando tanto dolor y habiéndose plantado ante un gobierno que hacía desaparecer personas, siguieron siendo tildados de frívolos y

poco comprometidos. Ronnie Arias, que pertenece a la comunidad LGBTQ+, comenta al respecto:

“Estás leyendo la historia que escriben ellos, no estás leyendo la historia de lo que pasó. Había que decirle que no a los milicos. [...] Se puede ser frívolo y se puede estar totalmente comprometido, como estaban comprometidos ellos [los rockeros]. Vestirse con looks glamorosos y cantar canciones de amor no tiene nada que ver con el compromiso social y político” (Arias, 2022).

“El 146” pareciera que habla de un simple viaje en colectivo desde el centro de Buenos Aires hasta Ciudadela y de los típicos personajes, movimientos y situaciones que pueden vivirse dentro de él. Puede verse una clara metáfora a la dictadura próxima a terminar y a la reivindicación de la frescura de un nuevo comienzo. Dentro del vehículo, el pasajero se sienta “*junto a una anciana*” (el pasado), por eso mira “*fijo por la ventana*” buscando algo distinto. Afuera, está lo nuevo, la promesa, una serie de imágenes sensuales y eróticas que invitan al placer (Gorrais, 2017). Es en esta canción donde se puede ver más de cerca los primeros mensajes del goce, la liberación y excitación del cuerpo. “*Esos dos frutitos revientan la remera, el viento la despeina, un cana toca el pito, qué fuertes sus caderas, parece que hacen señas, si conmigo vinieras, cosquillas y jadeos. Caricias en las piernas, gemidos y mareos, susurros en la oreja, ya sueño que me dejan*”. Luego, en el relato “*la vieja pide permiso*”, se levanta para salir del colectivo; el pasado da un paso al costado dejando abierta la posibilidad de que algo nuevo comience. Automáticamente “*una pareja toma su asiento*”, que simboliza la “exaltación de la juventud y de lo plural frente al solipsismo del pasado” (Gorrais, 2017). La pareja lo “*excita con su fresco aliento*”, los nuevos aires de renovación frente a lo saliente.

“Entra en movimiento” podría considerarse como la más explosiva del álbum porque convergen todos los puntos anteriores en una misma letra: la crítica hacia la parálisis que mantenía la dictadura por sobre los habitantes del país (“*No te rías, no te muevas, la música es cosa seria, eh*” / “*Vení para acá, te dije que te quedarás quieto*”), el mensaje del disfrute y goce personal (“*Para mí a la música hay que levantarle la pollera, hay que hacerle cosquillas en la espalda*”), la incitación a que el público se levante de una vez por todas y abandone ese miedo al que tantos años fueron infundidos (“*Yo quisiera que la puerta quede abierta y que todos entren a la fiesta, yo quisiera que la puerta quede abierta y que todos entren en el movimiento, de aquí para allá, dejan los asientos para ir a bailar*”) y, finalmente, una sutil pero agresiva respuesta por parte de la banda hacia

quienes les pegan constantemente (*“Los críticos cacarean y nosotros ponemos los huevos”*).

Después de la derrota de Malvinas, el rock nacional en pleno auge comienza a criticar duramente la dictadura que entra en su fase final, y el contenido de las letras se hace cada vez más contestatario (Beltran Fuentes, 1989). Ya lo decía David Lebón cuando Viola⁴ intentaba acercarse a la juventud por medio del rock: *“La única manera de solucionar eso es salir del agujero. Utilizar todas las cosas posibles para tratar de hacer algo”* (Beltran Fuentes, 1989).

Con la democracia ya recuperada y la dictadura finalizada, Virus lanza su tercer LP, *“Agujero interior”*, en diciembre de 1983. Este fue un punto de inflexión en la carrera de la banda de los Moura; un álbum bisagra que articuló el estilo del grupo con la posibilidad de un éxito masivo, que lo sacó de su zona de confort y los situó más cerca de un público que requería una energía más rockera (Marchi, 2013). El álbum se aleja de ese Rock N’ Roll clásico que caracterizó sus trabajos anteriores, hay un claro predominio del punk y un rock más duro en casi todos los temas, y aparece un elemento fundamental que marcaría el sonido definitivo de la banda de ahora en más: sintetizadores y teclados.

“Ellos nos han separado” es la última canción de la banda que hace una directa alusión a la dictadura y a Jorge Moura, hermano de los integrantes de la banda mencionado anteriormente, secuestrado y desaparecido desde 1977. La letra le canta directamente a él, pero es claramente un símbolo para todos aquellos que habían sufrido la pérdida o la desaparición de un familiar o amigo a causa del régimen ya saliente: *“Hermano, quiero apretarte la mano, sabemos que ellos nos han separado, parece se un mal general que va a haber que solucionar, tenes que estar en cualquier lugar que pronto vamos a encontrar”*.

“El probador” presenta un encuentro de sexo casual en un local de ropa, donde una clienta entra con una minifalda y llama al empleado de turno para inducirlo a cometer el acto propiamente dicho. El mensaje de sexo y goce descontrolado se transmiten a la perfección, sin filtros ni sutilezas. *“Entró al probador y agarró la minifalda. Luego la calzó y después giró la espalda. Llamó al vendedor, quiso que le dé un consejo: quería saber si el cuero era viejo. El muchacho no pudo pensar, comenzó a transpirar, se le iba a dar. Ella vio una adecuada reacción y arrastró al vendedor dentro del*

⁴Roberto Eduardo Viola fue presidente de facto durante el régimen militar desde marzo hasta septiembre de 1981.

probador. Sin perder tiempo aprovecharon, la hicieron corta y se borraron”.

El tema homónimo del álbum, “Hay que salir del agujero interior”, presenta al placer relacionado con la sugerencia, lo erótico y lo sexual, convirtiéndose así en un himno de la liberación y de la entrega al sexo y al amor abiertos al juego (Gorrais, 2017). Es, sin lugar a dudas, una de las canciones más icónicas de Virus. *“Hay que salir del agujero interior, largar la piña en otra dirección, no hace falta ser un ser superior (todo depende de la transpiración), poner el cuerpo y el bocho en acción. A la vida hay que hacerle el amor, sin drama como por invasión, jugar con la imaginación, sin tener que pedir perdón”.*

Si bien el álbum fue bien recibido por la crítica al haber mutado a un sonido más duro, la gente seguía sin darle el rótulo a Virus de que su obra era rock, sino más bien como pop. Sergio Daniel Dal Lago lo corrobora:

“A mí me parece que desde el minuto cero fue más pop que rock desde el minuto cero, [ubicándose] en la misma línea de lo que nombramos antes: Soda, Los Abuelos, Suéter, Los Twist, Viudas e Hijas de Roque Enroll, Charly García solista, GIT. [...] No me parece que haya sido: ‘Ah no, si esto es Glam Rock o New Wave lo dejo’, o ‘lo escucho distinto’. Estaban todos en la misma línea” (Dal Lago, 2022).

Ronnie Arias hace lo propio al respecto:

“[Eran] muy señalados por putos. No querían decir que era rock, todo el tiempo los separaban y había que decir que era pop. Es más, yo creo que la gran desgracia de Virus fue no plegarse a lo que fue el Festival de Solidaridad Latinoamericana. Las emisoras y los productores se encargaron de echarle tierra” (Arias, 2022).

Fieles al mensaje que querían seguir transmitiendo a la sociedad, ese desenvolvimiento de placer y goce, se verá bien plasmado en la segunda trilogía de su obra. Y a partir de ella comenzará a sentirse muy de cerca los revolucionarios sonidos de la New Wave.

Virus lanza su cuarto trabajo en 1984, “Relax”, y con él abren la puerta a la música electrónica en el rock argentino y a un sonido más relajado y lento a diferencia de sus tres primeros álbumes recientemente analizados. En él, supo sintetizar lo mejor del sonido más poderoso del momento y transformarlo en una obra intensamente local, pero con el misterio y la sensualidad de los exponentes foráneos de la new wave (Arenas, s.f.). Ese año es el mismo en que Soda Stereo publica su primer álbum homónimo, “Soda Stereo”,

en el cual Federico Moura fue productor artístico y tecladista en sus primeros conciertos. Se puede afirmar que Soda tuvo una fuerte influencia de Virus, y es probable que ese sea el gran significado del porqué del sonido tan característico de ese primer álbum que va muy de la mano con el sonido de “Wadu Wadu”, por ejemplo; Rock N’ Roll clásico, ritmos acelerados con un dejo de ska y letras de amor como en “Trátame suavemente”⁵.

“Sentirse bien” abre la seguidilla de media hora repleta de sintetizadores, teclados y baterías electrónicas. La letra habla acerca del placer genuino y el equilibrio personal en oposición a la culpa y la frustración que suelen venir del exterior (Arenas, s.f.), de la necesidad de no reprimir el cuerpo y dejar que acompañe lo intelectual (Gorraiz, 2017). Esa culpa y presión que se plantea podría provenir tanto de la masturbación o el hecho de que uno mismo pueda darse placer, como así también del temor a que la homosexualidad pueda aflorar y causar una mala impresión hacia los demás. *“El cerebro hay que masajear, el placer genuino servirá, después de todo no es tan malo sentirse bien, te lo agradecerán los demás. Ya sé, te quieren presionar, las culpas te confunden más no debes permitirlo, no rompas tu equilibrio, defiende bien tu lugar”*.

“Me puedo programar” describe como el protagonista, desde su primera persona, controla sus sensaciones e impulsos internos y de esa forma puede manejar la situación con lo que lo rodea, con el mundo exterior. De esta forma tiene la capacidad de desconectarse del resto para estar solo, jugar con la autonomía, dejarse llevar por las emociones más íntimas (Arenas, s.f.). La frase “como es adentro, es afuera” tiene cierta relación con la letra de esta canción: como yo pienso, yo me convierto. *“Puedo estar y no conectar, puedo mirar y no registrar, puedo dar sin esperar, puedo bromear con la realidad, vamos controlando los sentimientos, aprendemos a jugar. [...] Oh, oh, me puedo programar, sintonizando el dial, lo estoy haciendo bien, me siento funcional”*.

“Amor descartable” es uno de los tantos hits históricos que tiene la agrupación platense. Las líricas plantean una historia de confusión en la que el desamor (*“tantos odios para curar tanto amor descartable”*), la ruptura (*“escucharte a mi lado hablar, aunque estemos distantes”*) y el contexto agitado/represivo del pasado reciente (*“de este mundo tan poco sensual, que no pudo aliviarme”*) se combinan a puro caos (Arenas, s.f.). se nota que esa relación amorosa es poco sana, tóxica, pero aun así adictiva y pasional. *“Vos sos mi obsesión, quisiera atraparte, vos sos mi destrucción”*. Además, se vuelve a poner en

⁵ La composición de la letra de esta canción es obra de Daniel Melero, y en un momento iba a ser tocada por Virus en “Relax”. Sin embargo, Federico Moura insistió en que Soda Stereo se apropiara de ella y la incluya en su primer trabajo.

consideración la idea de una “*confusión*”, algo que al protagonista no lo deja tranquilo, y por esa razón está el pedido de esclarecer todo para recibir ese posible “*nuevo amor*”. Vuelve a presentarse lo mismo que en “Sentirse bien”; ese desconcierto puede relacionarse con la proximidad al mismo sexo. “*Tengo que ordenar esta confusión, quiero estar libre para un nuevo amor*”.

En 1985 llega el lanzamiento de “Locura”, un álbum que abordó las temáticas del sexo, el cuerpo, el goce y la homosexualidad, desafiando las premisas más conservadoras del rock y de la sociedad (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011), de una forma que Virus no lo había hecho hasta el momento. Si bien en sus anteriores trabajos se pueden captar ciertos mensajes con una insinuación al placer y el disfrute (como ya ha sido analizado anteriormente), en su quinto lanzamiento ese mensaje está a viva voz en todas las canciones. No de forma explícita y directa, pero sí con la poesía y sutileza que Federico Moura y Roberto Jacoby sabían llevar.

“Pronta entrega” propone realizar un replanteamiento de las relaciones sexuales de una forma más afectiva. Según Federico Moura, “*el sexo puede ser más divertido, más afectivo y evolucionado, menos culposo*”⁶. Durante la canción, el protagonista siente la necesidad de olvidar por unos minutos la ausencia y el abandono en los que parece estar sumergido (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011): “*Recordando tu expresión, vuelvo a desear esas noches de calor, llenas de ansiedad*”. La sexualidad se enlaza con un deseo libidinal que motiva a elegir y buscar un cuerpo con el fin de encontrar satisfacción instantánea (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011) y ruega encontrarlo pronto, así como la proximidad se acorta y se vuelve más evidente el encuentro sexual: “*Sofocado por el sueño y la presión busco un cuerpo para amar. La distancia va perdiendo su espesor, pronta entrega por favor*”. Finalmente, es la misma persona de quien recuerda sus expresiones a la que desea, confesándole a esa segunda persona que es la única con la que puede llegar a alcanzar un mayor grado de satisfacción: “*Me puedo estimular con música y alcohol, pero me éxito más cuando es con vos*”.

“Sin disfraz” describe de una forma muy sutil, poética y sensual el encuentro íntimo de dos hombres en un hotel a escondidas del ojo crítico de una sociedad que todavía no aceptaba tan abiertamente a personas homosexuales. Las primeras palabras de la canción lo dicen: “*A veces voy donde reina el mal, es mi lugar, llego sin disfraz*”. Los verdaderos

⁶ Anónimo. (2017). "Hay que enamorarse y arriesgarse". Obtenido de El último moderno.: <https://mourafederico-blog.tumblr.com/post/26347677013/hay-que-enamorarse-y-arriesgarse>

sentimientos y la necesidad física salen a la luz una vez que el protagonista se encuentra en ese lugar, deja a un lado la máscara, ese “disfraz” que debe usar todo el tiempo, y se deja llevar por el momento, siendo realmente quien quiere ser: *“Por un minuto abandono el frac y me desnudo a lo espiritual para amar”*.

En el estribillo se entiende que el encuentro es de dos hombres al leer un curioso juego de palabras, donde el protagonista va hacia el lugar pautado en un taxi, pero en realidad es un “taxi boy” con quien se encontrará. Poco importa cual es el medio de transporte: *“Como si fuera mentiroso y nudista en taxi voy, hotel Savoy⁷, y bailamos. Y ya no sé si es hoy, ayer o mañana”*. “Sin disfraz” junto con “Pecados para dos” son temas que activan la situación homosexual, entre las críticas conservadoras, la liberación del espíritu y las nociones de enfermedad como estigma religioso y como diagnóstico de la irrupción del SIDA en la sociedad (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011); por esa razón se comprende que el protagonista a veces va *“donde reina el mal”*.

Ronnie Arias describe a esta canción como “un himno”:

“‘Sin disfraz’ me parece un poema de amor. Sé que lo que te voy a decir que te va a parecer una locura, pero creo que tiene el perfume de ‘Alfonsina y el mar’⁸. Es como una poesía muy sencilla con detalles muy claros de cómo era la vida la vida gay en ese momento, de los que estábamos fuera del closet. Entonces no sé si me remite a los 80, pero sí me parece un himno.” (Arias, 2022).

La comunidad homosexual en ese entonces buscaba consumir ese tipo de canciones, ese tipo de letras, de mensajes, por lo que se podría entender que Virus era un referente a la hora de llevar consigo la bandera del movimiento. Sin embargo, en el caso específico de la banda platense, era la imagen de Federico Moura y no el grupo en sí. Ronnie Arias opina sobre ello:

“Soda Stereo también es una banda muy gay y son heteros. Una banda que los gays aman y son heteros, porque te sentís reflejados en lo que cuentan, ¿entendes? No era ‘me gusta ese tajo’⁹. Era la alegría de vivir, era la depresión de estar solo, eran letras más amplias. ‘Quiero que me trates suavemente’, por ejemplo. Era eso. Tener un frontman fuera del closet era muy importante para el movimiento. No te

⁷El hotel Savoy se encuentra en la ciudad de Buenos Aires, y ha albergado a personalidades como Lisandro de la Torre y Eva Duarte, y a figuras internacionales como Albert Einstein.

⁸Alfonsina y el mar es una canción compuesta por Ariel Ramírez y Félix Luna e interpretada por Mercedes Sosa, y es un homenaje a la escritora Alfonsina Storni que se suicidó en Mar del Plata en 1938.

⁹Esa letra pertenece a la canción homónima “Me gusta ese tajo”, compuesta por Luis Alberto Spinetta en 1972 e interpretada por una de sus bandas, Pescado Rabioso.

olvides que era la época de Boy George, muy demente, muy loca del mundo. Argentina es un país muy rico musicalmente para no hacerse eco de lo que sucedía afuera” (Arias, 2022).

“Luna de miel en la mano” es una de las mejores composiciones de la banda, ya sea por sus líricas como por su ritmo, su energía y su magia que invitan a bailar alocadamente. Esta oda a la masturbación contiene una gran sutileza poética, cuyo valor estético y cuidado de imágenes hacen que el receptor no capte lo oculto en sus versos (Gorrais, 2017). Pocas canciones describen algo tan simple de una forma tan sutil y literaria, y más aun siendo un tema tabú para la sociedad argentina de ese momento.

El título de la placa proviene de una frase presente en el Episodio 3 del Ulises de James Joyce, destacada por el protagonista Buck Mulligan: “*A cada cual su esposa o Luna de miel en la mano*” (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011). Esto es una clara alusión a que una persona debe serle fiel a la pareja con la que comparte una relación, y si no se encuentra con ella debe satisfacer cierta necesidad personalmente, es decir, autocomplaciéndose sexualmente.

La letra presenta a la masturbación como una imagen metaforizada que domina la mente de un joven y lo provee de estímulos con el objeto de encontrar goce en el acto (Rodríguez Lemos & Secul Giusti, 2011): “*Tu imaginación me programa en vivo. Llegó volando y me arrojó sobre ti. Salto en la música, entro en tu cuerpo. Cometa Halley, copula y ensueño. Tuyo, tuyo, luna de miel, luna de miel*”. Al excitarse con la propia imaginación no hay nadie que pueda interrumpir o arruinar ese momento genuino: “*Tu madre no podrá interceptarme*”. El momento del clímax en la canción llega cuando el acto termina: “*Caramelos de miel entre tus manos, te prometo una cita ideal adorando la vitalidad*”. Tanto los caramelos como la vitalidad se refieren al esperma derramado en la mano del joven.

Llega 1987, y con él “Superficies de placer”, el último álbum de Virus con Federico Moura como cantante y frontman. Un proyecto que se ideó para grabar en Rio de Janeiro con tiempo, relajados y para disfrutar la ciudad brasileña terminó siendo todo lo contrario. Durante su realización, al líder de la banda lo afectó una grave neumonía que lo dejó en cama durante mucho tiempo, y a los pocos días se confirmó que era portador de VIH luego de haberse realizado un testeo por recomendación de sus médicos. Esta fuerte noticia hizo que Federico escribiera la gran mayoría de las letras, por lo que el hecho de saber que no le quedaba mucho tiempo quedó muy reflejado en la obra en general, ya que

la abstracción poética existencial y las incógnitas identitarias pasan a suplantar en parte a los devaneos sexuales y las ironías sociales del pasado (Arenas, s.f.). Este álbum puede catalogarse como una carta despedida de Federico a los seguidores de la banda. (Antes de analizar las canciones tengamos en cuenta que quien canta en primera persona es el mismísimo Federico Moura quien sabe que el fin se avecina)

“Ausencia” contiene una letra en la que sobrevuela fuerte el fantasma de la mortalidad, la melancolía de lo vivido y la predisposición a seguir luchando hasta el fin (Arenas, s.f.). El protagonista sabe su paso por la vida se terminará, pero no parece importarle al definirse como un “hombre con suerte” que constantemente se encuentra desplazándose de un sitio a otro, refiriéndose a la imaginación y a sus pensamientos y sensaciones: *“Viajo todo el tiempo por cualquier lugar, soy dueño de hacer lo que pueda complacerme, I’m a lucky man”*. Él arma su equipaje y hasta incluye sus pesares porque también forman parte de uno mismo y deja que las cosas sucedan sin que lo afecten. *“Guardo el equipaje y en él mi pesar, de nuevo dejando que las cosas se resbalen”*. Sin embargo, en el estribillo toma conciencia de que ya no le es fácil convivir con lo finito, pero aun así entiende que debe seguir hasta su último suspiro: *“Las cosas se alejan de mí y es difícil poder tocarlas. Las cosas se alejan de mí y yo debo seguir soñando. Ausencia que vuelve a traer el recuerdo de cada día. La noche protege otra vez un amor fuera de la vida”*.

En “Rumbos secretos” narra la conciencia de alguien que sabe que se va a morir pronto. El miedo a la muerte es aterrador para todas las personas, y en la letra queda plasmado ese temor cuando el protagonista entra en razón, sus pensamientos racionales afloran y entiende que su momento se acerca: *“Cada vez que llego hasta el desvelo sin querer rompo el misterio. La conciencia otra vez me revela lo que siento, y así pierdo lo esencial”*. Federico admite que se encuentra próximo a morir y a conocer un plano misterioso, del cual no sabe con lo que se encontrará: *“Voy a recorrer un mundo incierto recostado en mis sueños, con el alma descubierta explorar rumbos secretos, y así tengo una ilusión”*. En una suerte de aferrarse a lo único que le brinda placer y goce, se sustrae en el arte sonoro, especie de consuelo mágico y porfiado ante lo inevitable (Arenas, s.f.): *“Música, un continente vasto para mi imaginación. Vago dolor que impregna cada espacio dándome satisfacción veloz”*.

“Encuentro en el río” es el tema más emotivo y fuerte de todo el álbum, y contiene uno de los mensajes más importantes de Federico hacia su público: su *“cuerpo astral”* se

apoderará de cada persona que escuche la canción, dando a entender que su plano físico no estará más, pero sí su espíritu en el momento que los fans sintonicen sus canciones: *“Aflojate, sonríe fugaz, mi cuerpo astral tomará tu ser. Incierta pasión nace en mi alma presintiendo un oyente ideal. [...] Prolongaré mi sonido azul, por los parlantes te iré a buscar. El río musical, bañando tu atención, generó un lugar para encontrarnos”*. De las mejores canciones de Virus, sin dudas.

Casi un año y medio después del lanzamiento de “Superficies de placer”, Federico Moura fallece el 21 de diciembre de 1988. Su muerte, junto con la de Miguel Abuelo el 26 de marzo el mismo año y la de Luca Prodan el 22 de diciembre de 1987, no cerró una etapa dentro del rock nacional, sino también la década del 80’, con el alfonsismo en caída libre y con la primavera que se volvía a convertir en invierno (Pucheta, 2020). De esta forma se producía el paso hacia los noventa, dejando lugar a la estética dark del postpunk argento y a un rock crudo y duro que iba a ganar un terreno que ocupó durante poco más de una década (Pucheta, 2020). De todas formas, el traspaso de una década a otra no fue tan grande en cuanto a la reacción de la sociedad a diferencia de lo que es hoy día, habiendo pasado casi 35 años. Sergio Daniel Dal Lago describe sobre lo que fue esta transición:

“Al principio el sentimiento fue de no poder creerlo. Que en un año se mueran esos tres no lo podría creer, de ninguna forma. [...] El año 90 ya cambia todo. Soda Stereo, por ejemplo, con ‘Primavera cero’¹⁰ y todas guitarras rabiosas, y pensando: “¿Pero de dónde sacan esto?”. Empieza todo con una situación más punk a lo mejor, se podría decir, pero no sé si es un cambio en el rock. [...] Sí te puedo decir que marcaron la década, es decir, estos tres tipos la marcaron. [...] No creo que la muerte de ellos haya sido el cambio. Sí ellos tres formaron parte importantísima de la música de los 80’s” (Dal Lago, 2022).

La década de los 80’s fue un período muy fructífero musicalmente hablando, no solo en Argentina, sino alrededor de todo el mundo. Todas las bandas y artistas solistas, ya sean consagradas o que hayan comenzado a dar sus primeros pasos en ese momento, se plegaron a un sonido similar a las demás gracias a la incursión del New Wave, que sin dudas caracterizó estéticamente a la década. Sergio Daniel Dal Lago comenta sobre la importancia que tiene y tendrá a futuro la época mencionada:

“Yo creo que los que vivieron en la Revolución Industrial no se daban cuenta que

¹⁰ Primavera cero es una canción de Soda Stereo perteneciente al álbum “Dynamo” de 1992.

estaban viviendo la Revolución Industrial, y me parece que nos va a pasar eso a nosotros; dentro de 200 años van a decir que ‘la década del 80 a nivel musical fue una revolución’ y nosotros no nos dimos cuenta, lo van a estudiar como una revolución. Va a ser así de importante” (Dal Lago, 2022).

Conclusión

Las canciones elegidas y analizadas junto con la interpretación de sus mensajes, teniendo en cuenta el contexto explicado que atravesaba la Argentina en los 80’s, sirvió para identificar los elementos que construyen un *Zeitgeist* en las líricas de Virus.

El objetivo principal de este trabajo se corroboró. Las letras desmenuzadas se vinculan con la actitud y la forma de vida de la sociedad en ese entonces, el optimismo del comienzo de una mejor etapa para el país, la crítica mezclada con ironía contra la dictadura, la revalorización de las relaciones sexuales con el goce personal, y la incertidumbre de la muerte próxima a sacarnos del plano terrenal. Estos temas se relacionan directamente con el momento vivido en esa época, por lo que se describe a la perfección esa realidad y se conforma ese “espíritu de época” al sintonizar las canciones.

A pesar de que hayan sido catalogados como rock tiempo después, y para el momento de su auge fueron relacionados con el pop, su salida a la escena local fue fundamental para los jóvenes de la época que aprendían a soltarse y a trasgredir después de mucho tiempo de no hacerlo. Por otro lado, la figura de Federico Moura, y no así la de Virus en su totalidad, es quien lleva al frente la representación de la comunidad homosexual en Argentina, ya sea durante los ochentas como a día de hoy. De esta forma, parte de la hipótesis fue refutada. Finalmente, las muertes de Federico Moura, Miguel Abuelo y Luca Prodan, si bien se demostró que fueron tres personalidades que marcaron musicalmente a fuego una década de la historia de nuestro país, su muerte no fue catalogada como un cierre de época en el momento en que fallecen, al adentrarse a una nueva época, los 90’s, de una forma más natural y no tan brusca.

Virus marcó un antes y un después en el rock nacional, produjeron un cambio radical e innovaron la escena con un estilo completamente diferente al que estaba acostumbrado la corriente musical de aquel entonces a consumir. En palabras de Sergio Daniel Dal Lago (2022), crearon un espacio que nadie pudo ocupar de nuevo, que nadie se animó a ocuparlo, y que nadie habría estado a la altura de generar el impacto que generaron. Si escuchamos a Virus, escuchamos a los 80’s en Argentina.

Referencias bibliográficas

- Anguita, E., & Cecchini, D. (5 de Enero de 2020). *La historia de Jorge Moura, el hermano guerrillero de los músicos de Virus desaparecido por la dictadura*. Obtenido de Infobae: <https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-moura-el-hermano-guerrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la-dictadura/>
- Anónimo. (2017). "*Hay que enamorarse y arriesgarse*". Obtenido de El último moderno.: <https://mourafederico-blog.tumblr.com/post/26347677013/hay-que-enamorarse-y-arriesgarse>
- Arenas, M. (s.f.). *Todo Virus: irreverencia y elegancia*. Obtenido de Metacultura: <http://metacultura.com.ar/irreverencia-y-elegancia/>
- Arias, R. (4 de Noviembre de 2022). (J. C. Guindón, Entrevistador) Capital Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Beltran Fuentes, A. (1989). *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Boix, O. (2018). *Hubo un tiempo que fue hermoso: una relectura de la relación entre rock nacional, mercado y política*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Centro de Estudios Legales y Sociales. (s.f.). *Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida son inconstitucionales - Síntesis del fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación que resuelve la inconstitucionalidad de las leyes del perdón*. Obtenido de https://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf
- Dal Lago, S. D. (1 de noviembre de 2022). (J. C. Guindón, Entrevistador) Capital Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Fabris, M. (2012). *El Episcopado argentino, el destape y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985*. Revista Religión y Cultura. Recuperado el 28 de Agosto de 2022,

<https://revistaculturayreligion.cl/index.php/revistaculturayreligion/article/view/50>

Gorrais, J. I. (2017). *Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nomadas en el proyecto creador de Virus*. Obtenido de TRANS- [online]: <http://journals.openedition.org/trans/1545>

Grinchpun, B. M. (2020). *Sexualidad, rock y ecologismo. Subtemas de una historia reciente de las extremas derechas argentinas, 1983-2001*. Instituto Ravignani. Buenos Aires: VI Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Ravignani “La cocina de la investigación”. Recuperado el 2022 de Agosto de 28, de https://www.academia.edu/50777228/Sexualidad_rock_y_ecologismo_Subtemas_de_una_historia_reciente_de_las_extremas_derechas_argentinas_1983_2001

Howald, C., & Lennartsson Hartmann, Y. (26 de Septiembre de 2007). *La reivindicación de verdad y justicia en Argentina. ¿Una primavera democrática?* (Dykinson, & U. A. Madrid, Edits.) Recuperado el 9 de Octubre de 2022, de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/4650>

Laino Sanchis, F. (8 de Junio de 2021). *Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y el problema de los niños desaparecidos. ¿Delito aberrante o gesto de humanidad?* PolHis, Revista Bibliográfica Del Programa Interuniversitario De Historia Política, Buenos Aires.

Manzano, V. (Diciembre de 2019). *Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta*. Buenos Aires: Mora. Obtenido de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2019000200005&lng=es&tlng=es

Marchi, S. (21 de julio de 2013). *Agujero interior, de Virus: los modernos se reinventan*. Obtenido de Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8998-2007-2013-07-21.html>

Mora, J. F. (1996). *Filosofía en español*. Recuperado el 6 de Octubre de 2022, de Filosofía en español: <https://www.filosofia.org/enc/fer/espiepoc.htm>

Octavado.com. (s.f.). *Virus biografía*. Obtenido de Octavado.com: <https://www.octavado.com/index.php?menu=2&valor=78>

- Pucheta, C. (21 de Diciembre de 2020). *El día que terminaron los ochenta*. Obtenido de Otra Canción: <https://otracancion.com.ar/?p=13677>
- Pujó, M. (31 de 7 de 2013). *Zeitgeist – El espíritu de la época*. San Pablo: Leiteratura Flutuante.
- Rodríguez Lemos, F., & Secul Giusti, C. (2011). *Si tienes voz, tienes palabras: Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la primavera democrática (1983-1986)*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Secul Giusti, C. (2013). *Sólo dejennos bailar: cuerpo, rock y transición democrática*. Universidad Nacional de La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Secul Giusti, C. (2014). *Hablando de libertad: reconstrucción y enunciación democrática*. Universidad Nacional de La Matanza: Facultad de Periodismo y Comunicación Social.
- Secul Giusti, C. (2015). *La deixis personal en las líricas del rock-pop argentino: huellas e inscripciones de la transición democrática (1982-1984)*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, La Plata. Obtenido de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/95277>
- Secul Giusti, C. (2016). *Una construcción de la libertad en la cotidianeidad: rock-pop argentino en perspectiva*. Ensenada: IX Jornadas de Sociología de la UNLP.
- Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin, M. d. Feijoo, M. Gogna, & P. Vila, *Los nuevos movimientos sociales. Mujeres. Rock Nacional*. (págs. 83-148). Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Vizer, E. A., & Carvalho, H. (2019). *La mediatización del zeitgeist. Imaginarios en pantalla*. Montevideo: InMediaciones de la Comunicación.
- Zumbo, M. (25 de Septiembre de 2021). *Tribuna Abierta. Prima Rock: el día que Virus inauguró los '80*. Obtenido de La Izquierda Diario: <https://www.laizquierdadiario.com/Prima-Rock-el-dia-que-Virus-inauguro-los-80>

Anexo 1 – entrevista Sergio Daniel Dal Lago (01/11/22)

—¿Qué significó bailar o escuchar Virus en un momento tan importante como en la salida democrática?

—Sí, bueno, el rock nacional empezó a explotar después del 82 más precisamente, cuando fue la guerra de Malvinas se prohibió escuchar música en inglés, en todas las radios. Entonces empezó a aparecer música que antes no aparecía o no aparecía tanto, porque había que llenar la radio, viste. Era como una cosa obligada, y a la vez se empezaron a escuchar grupos que se escuchaban poco y que les dieron un poquito más de promoción. Virus salió después en el 83. Yo recuerdo que sale casi a la vez que Soda Stereo. Tengo una anécdota muy chiquitita con Soda Stereo. En el verano del '83 mi amigo me invitó a ir a Mar del Plata, yo tenía 14 años y estábamos por la peatonal de la ciudad y había unos chicos que entregaban volantes, que decía “hoy Soda Stereo gratis en la playa”. Entonces yo le digo a mi amigo: “¿Soda Stereo? Fíjate qué nombre feo que le pusieron esta banda. Ni loco vamos a ir”, entonces no fuimos. Lo mismo pasó con Virus cuando apareció, la primera vez que yo lo escuché. Obviamente eran distintos, obviamente, distintos como si yo hoy te dijera los Babasónicos, que están dentro de la gama del rock o del pop, o los Miranda, viste. Se notaba que eran distintos. Pero uno no se daba cuenta de que estaban imponiendo una nueva forma de música, como si fuese el Glam Rock. Fueron muy señalados, sí, porque como en ese momento se escuchaba música nacional y estaba todo el nacimiento de la democracia también había destape, que estaba muy censurado por los militares. Empezaron a aparecer revistas un poquito subidas de tono. Al principio, si había una mina en tetas, se le ponía un cosito negro acá [señalándose el pecho], viste, una bolsita. Pero se iban como animando todos, y el mensaje que Federico Moura era también un mensaje muy ambiguo. Vos no sabías a quién le estaba dirigiendo la canción la letra de la canción. Cuando uno de ellos (Federico) se declararon homosexuales, hubo gente que lo dejó de seguir. No estaba como hoy que tan abiertamente que se puede decir [que alguien es homosexual], que se puede aceptar. Eso me pareció a mí cuando yo lo escuché por primera vez. Fue eso, viste, decir, “Wow estos tipos me parece que entienden la música por otro lado”. Las letras van dirigidas de otras formas, no es el rock cuadrado de garaje, sino que hay un condimento extra que tienen este y que y que está bueno. Después, por supuesto, se fueron viendo a lo largo de todos los discos que sacaron.

—Ellos lo que tuvieron fue que como que incitaron a toda una generación a bailar, no era como el rock de los 70.

—Exacto, tampoco había grupos de rock en Argentina que hagan bailar. El primer disco fue “Wadu Wadu”, después salió “Recrudece” y “Agujero interior”. “Locura” fue lo más de lo más, me parece que fue así la explosión mundial. Imaginate, 83-84-85 fue toda mi secundaria. Eran todos mis cumpleaños los 15 donde yo iba, los primeros boliches, fueron todas mis salidas y me acompañaron. Antes nombraste a Los Abuelos de la Nada y había muchos más, estaban Los Twist, Charly solista, que fue la época más prolífica de él del 82 al 89-90. Yo soy muy pro Charly. Y ahí está, [Virus] no tenía enemigos de otras bandas, como por ejemplo pasaba con Soda y Patricio Rey. Virus me parece que no tenía un enemigo así, pero sí tenía un enemigo de identidad, de decir “no, estos putos” o “son homosexuales, no los escucho” o lo que fuere. Igual, en todos los bailes, los cumpleaños de 15 y las fiestas de la secundaria se escuchaba Virus todo el tiempo.

—¿Escuchando a virus hoy día (les mostramos la letra a analizar por ej), sentís que te remiten a esa época tanto las letras como las canciones en sí?

—Totalmente. Son disparadores, las canciones son como los perfumes. Cuando vos sentís un perfume viajás a un millón de kilómetros al lugar o a la persona o a donde lo sentiste. Puede ser una persona, puede ser un árbol mojado en la lluvia, que me pasó el otro día que me fui a mi infancia. Con las canciones pasa lo mismo. Tienen una velocidad que no tiene otra cosa, ¿no? Te llevan a tiempo y espacio, hacia un lugar que vos decís “acá, en este momento, escuché esta canción”, y Virus tiene esa particularidad. De hecho, sigo escuchándolo todo el tiempo. Yo una vez por semana paso un par de canciones por la radio. Lo elijo, viste que hay ahora 50.000 bandas para poner, y una vez por semana pongo Virus.

—¿Se sentía raro el hecho de que se bailara rock nacional en los boliches? Porque antes no era así.

—Sí, no era así, pero el antes que vos mencionadas yo no lo viví. Yo empecé a bailar con el rock nacional. Sé [porque] tengo amigos más grandes. Yo en el 83 cuando tenía 15 años ayudaba a doblar ropa en un negocio de acá de Casilda, era muy pendejito. Y los

empleados, que eran mucho más grande que yo, escuchaban música que yo no había escuchado nunca, rock internacional que venía arrastrando la música disco y [la imagen de] John Travolta, “Último tren a Londres”, Marvin Gaye, Donna Summers. Yo no lo viví como algo que me pegue, sino que en el 82’-83’ cuando empecé a salir, que ya ahí tenía 14 años 15 años, se escuchaba más música nacional. Entonces yo no lo sentí como raro, lo sentí como normal. Aparte he bailado cada canción que es nacional y no te da una idea. Por ahí pasaban discos de Piero, “Para el pueblo lo que es el pueblo”, que es un tema de protesta para cantar en una peña, y pasaban ese tema para bailar en el bloque de música lenta, por bailábamos y había bloques de música lenta, metían temas lentos pero bueno eran aburridos. Pero bueno, el rock nacional como manifestación [fue] primero de rebeldía, aunque una rebeldía media tranca. Tampoco fue [como] los Sex Pistols, viste, que se revelaron de otra forma. Una rebeldía [que] fue un grito, viste, así como una bandera que había que llevar. Yo me enganché mucho con el pop, más que nada. Yo tuve mucha influencia de la música de Rosario, de la Trova Rosarina, y después con las bandas de Buenos Aires, que podía llegar a tener acceso mediante algún cassette que se vendía o si escuchaba radio de Buenos Aires. La música nacional se impuso de esa forma, es decir, el grito de rebeldía, las cosas que el adolescente quería decir. [Se impuso] con un ritmo que antes no se vislumbraba, un ritmo que les costó pautar a las bandas para sea agradable al oído y lo puedan poner los DJ’s en los boliches. Estaba Miguel Zabaleta que iba y venía de Argentina a España, que fue el cantante de Suéter, pero que antes había estado trabajando también con los abuelos de la nada en un momento. Miguel Zabaleta después este estuvo de pareja con Hilda Lizarazu, que era muy chiquita antes de que sea corista de Charly García. Eran todos amigotes, viste, no es que se odiaban, se juntaban todos en la esquina del Sol, se juntaban todos en [el café] Einstein. Se prestaban los equipos, Pappo tocó con Los Abuelos de la Nada, después por ahí se mete Litto Nebbia que arrastra a [Juan Carlos] Baglietto, y ya ahí ese es como una cosa más trovadora. Todo lo demás me encantaba, sacábamos canciones en guitarra de Virus y de Soda. Virus no se si llega a la trascendencia de soda, pero en ese momento era tan importante como Soda.

—¿Como se veía en la calle o en la vía pública a una persona que se sabía que escuchaba Virus? ¿Era tildado de algún pseudónimo específico, o era señalado?

—No me acuerdo, por lo menos en mi experiencia. Yo tenía, y debo tener todavía, porque tengo como cuatro cajas grandes de cartón llenas de casetes, como mil casetes, y tenía el

de “Locura” y el de “Superficies de placer”. Los había ido a comprar, y no me sentí yo diciendo “los voy a ir a comprar pero que no me vea nadie porque...” Me parece que no. Sí era más bien con la ropa. Yo fui muy transgresor también en ese sentido porque me vestía como a mí se me cantaba el culo, entonces por ahí me decían más cosas por la ropa que por lo que escuchaba. La verdad que no, no me pasó y no me acuerdo de alguna persona conocida o amigo que haya comprado o saber que esté escuchando Virus y que sea tildado de... bueno, en ese tiempo eran maricas, viste, palabra más despectiva todavía. La respuesta es no, no pasaba por ahí. Sí pasaba por el lado de que todos sabíamos que las letras y que las canciones estaban dirigidas a los hombres, pero después llega un punto que no te importa que dice porque la música trasciende.

—En su momento fueron muy cuestionados. ¿Eran considerados rock, o fueron identificados con el género tiempo después?

A mí me parece que desde el minuto cero fue más Pop que rock desde el minuto cero, [ubicándose] en la misma línea de lo que nombramos antes: Soda, Los Abuelos, Suéter, Los Twist, Viudas e Hijas de Roque Enroll, Charly García solista, GIT. Todos en la misma línea. No me parece que haya sido: “Ah no, si esto es Glam Rock o New Wave lo dejo”, o: “Lo escucho distinto”. Estaban todos en la misma línea. Después sí, como te decía antes, Soda pudo mantenerse después de que Federico se murió y no siguieron [Virus], porque al haber sacado más discos podrían haber hecho más estadios seguramente. Y por eso Soda, digamos, se conoció mucho más a nivel Latinoamericano. Porque después cuando se retoma Virus, que lo retoma el hermano [Marcelo Moura] nunca fue lo mismo... para mí. Hay gente que lo sigue escuchando y cree que es lo mismo, para mí no. Yo lo pude entrevistar al hermano cuando vino a Casilda una vez. Vivía drogado, mucho no se podía hacer con eso; cuando vino Casilda estaba medio raro. Entonces por ahí, uno se da cuenta también que tomó el mando para que la banda no deje de existir, pero no era lo mismo. Federico tiene un carisma que era absolutamente único, apasionado aparte.

—¿Fue interpretado en su momento la muerte de Fede Moura, Luca Prodan y Miguel Abuelo como un cierre de época del rock argentino?

Al principio, el sentimiento fue de no poder creerlo, que en un año se mueran esos tres no lo podría creer, de ninguna forma. El año anterior se había muerto Olmedo que era tan groso a nivel cómico y actor como un rocker, te podría decir. Entonces a mí me afectó mucho, pero de no poder de no poder creer esa situación. Todo el tema del SIDA todavía estaba muy incipiente, no había cura, no había nada. Freddie Mercury muere de la misma forma. Creo que los mismos días, no sé si lo declaró y al otro día se murió, pero él sabía hacia cinco meses. Todos recontra deteriorados, a Federico Moura no lo podían tener ni 10 minutos parado arriba al escenario, no podía más. No sé si fue un antes y un después, sí sé que al perder esa música surgen otros grupos, otra cosa. El año 90 ya cambia todo. Soda Stereo, por ejemplo, con primavera cero y todas guitarras rabiosas, y pensando: “¿Pero de dónde saca esto?”. Empieza todo con una situación más más punk a lo mejor, se podría decir, pero no sé si es un cambio en el rock. Fue un choque muy grande porque escuchábamos mucho esa música. Uno la veía venir porque, a ver, Luca Prodan mucho tiempo no le quedaba, así como vivía no iba a poder vivir. Decías: “este pibe se muere pasado mañana”, y pasó eso. Sí te puedo decir que marcaron la década, es decir, estos tres tipos la marcaron. Y que después del año '89 - '90 la música fue otra, pero porque empezaron los 90, no sé por qué. Una época menemista, el uno a uno, la gente traía discos de afuera, la gente estaba más contenta. Tenía plata, plata de mentira, pero tenía plata. Se editaban más discos, podías escuchar otra cosa. A mí me tocó trabajar en Buenos Aires, en el '90, '91 y '92. Y venía un montón de bandas a tocar a Buenos Aires, pero una locura, bandas que yo no conocía. Tuve la suerte de tener un mi jefe que, medio en broma medio en serio, cuando yo cobraba el sueldo, ponele que haya cobrado 40.000 australes, me decía: “Dame 10.000 australes, confía en mí”. Y al otro día venía y me traía 15 cassettes, me dice: “Toma, escucha todo esto, y acá están las entradas para ir a ver a Chick Corea y a Laurie Anderson”. Y yo lo escuchaba y me copaba, entonces empezaba a escuchar música nueva. Fue la época que en el '93 vino Paul McCartney, Michael Jackson, Joe Cocker, David Bowie, Prince, fui a ver a todos. Alquilábamos una camioneta de acá de Casilda y nos íbamos para Buenos Aires. Ese espíritu en los 80 no se vivía, y esa música tampoco, entonces cambió, viste, cambió Charly García con su forma de hacer los discos, aparecieron otras bandas. Eso un poco paso, pero no creo que la muerte de ellos haya sido el cambio. Sí los tres formaron parte importantísima de la música de los 80.

—¿Qué crees que significó virus tanto para la década como para el rock nacional?

—Para el rock nacional fue una parte muy importante que sólo lo cubrieron ellos. Es esa parte del glam que ahora pueden ser los Babasónicos haciendo como un paralelismo; la forma de vestir, las letras ambiguas, pero no hubo otro que haya tomado la posta. Por eso fueron muy pero muy importantes. Formas de canciones, sonidos que no se escuchan en otras bandas, muchos teclados. Eso también es algo en que tomaron la posta porque no había bandas que hagan ese tipo de juegos con los instrumentos. Fue muy importante para la década y para el rock también. Ellos crearon ese espacio y nadie lo pudo ocupar de nuevo. Para mí quedó así, como que nadie estuvo a la altura o nadie se animó. Internacionalmente hablando no sé con qué banda la puedes equiparar, pero a veces hay canciones de Prince que me hacen acordar a cosas que hacía Virus. Para mí es un nicho que dejaron ninguna otra banda lo pudo ocupar. Mira si habrá sido importante.

—**¿Cuál crees que es su legado, su marca registrada, a casi 40 años después de su formación?**

Mira, Federico era diseñador de ropa, después estudió arquitectura y se movía en ambientes medio ambiguos. El legado es que el tipo la tenía re clara, él quería hacer eso sabiendo los riesgos que corría. Yo me imagino diciéndole a sus hermanos: “Che mira, vamos a hacer estas letras, pero se la escribí a mi novio”, o “vamos a usar estos instrumentos que la verdad que muy heavy metal no son”. Antes si escuchabas a Soda eras un blandito, y escuchabas Riff eras un machote: imaginate lo que era escuchar Virus. Era un poquito más bajo, pero más bajo por como sonaba la canción. Sonaba como si fuese agradable el oído, pero muy edulcorada. Entonces para los que escuchaban rock más duro era imposible escuchar esas cosas. Pero sí claro, el legado que han dejado es importantísimo, uniéndome a la respuesta de la pregunta anterior, dejando un espacio vacío que no lo ocupo nadie.

—**Definime en 5 palabras los ochentas.**

Una locura, una bendición haber vivido esa época para mí, es lo que más le agradezco al universo. Haber sido contemporáneo de la salida de esos discos, ¿vos me entendes, no? De cualquiera de los que nombramos. Yo creo que los que vivieron en la Revolución Industrial no se daban cuenta que estaban viviendo la Revolución Industrial, y me parece que nos va a pasar eso a nosotros; dentro de 200 años van a decir que “la década del 80 a nivel musical fue una revolución” y nosotros no nos dimos cuenta, lo van a estudiar como

una revolución. Va a ser así de importante. Así como, por ejemplo, del año 90 a este año avanzó tanto la tecnología como nunca en el mundo. Entonces también, dentro de 200 años van a decir “che, ahí estaban desde el teléfono en cable, ahora pasaron a tener un teléfono celular” o “desde el tocadiscos pasaron a tener un pendrive y en donde entran todas las canciones del mundo o Spotify”. Entonces claro, si vos te lo pones a analizar el cerebro va muy rápido. En los 80 vos no te das cuenta, pero te llevaba, era una avalancha impresionante de mucha esperanza, a nivel musical era muy divertido.

Anexo 2 – entrevista Ronnie Arias (04/11/22)

—¿Qué significó bailar o escuchar virus en un momento tan importante como en la salida democrática?

Yo creo que escuché Wadu Wadu antes de lo que fue [la salida democrática], esa fue la explosión. Yo estudiaba teatro musical con Divina Gloria, habíamos comprado el vinilo y el tema era “Soy Moderno, [No Fumo]”. Entonces lo que significó Virus en la dictadura fue una explosión de felicidad, ¿entendes? Pensa que Los Twist vinieron un poquito después, pero Virus era la primera banda que estaban completamente de la nuca. [...] Pensa que las Virus eran discriminadas [sic] por maquillarse, y el Charly [García] era vieja de uñas pintadas. [Eran] muy señalados por putos. No querían decir que era rock, todo el tiempo los separaban y había que decir que era pop. Es más, yo creo que la gran desgracia de Virus fue no plegarse a lo que fue el show que se organizó para las Malvinas, el Festival de Solidaridad Latinoamericana. Yo creo que las emisoras y los productores se encargaron de echarle tierra; fueron ellos y Los Violadores que se negaron a ser parte de lo que era una campaña para... A ver, yo siempre digo que la guerra de Malvinas fue una carnicería de gente joven. En ese momento también estaba en contra de la guerra de Malvinas, me parecía que no era la forma de sostenerse en el poder, no era la forma de buscar lo que buscábamos todos que era una salida democrática a la peor dictadura que vivió la historia argentina.

—Escuchando a virus hoy día, ¿sentís que te remiten a esa época tanto las letras como las canciones en sí?

¿Sabes qué pasa? Un tema como “Sin Disfraz” me parece un poema de amor. Sé que lo que te voy a decir que te va a aparecer una locura, pero creo que tiene el perfume de “Alfonsina y el mar”. Es como una poesía muy sencilla con detalles muy claros de cómo era la vida la vida gay en ese momento, de los que estábamos fuera del closet. Entonces no sé si me remite a los 80, pero sí me parece un himno.

—**Ahora que me pongo a pensar, ¿en ese momento no había un destape? Es decir, ¿no salían todos en ese momento del closet?**

—Había un destape, pero vino después de Alfonsín.

—**Claro, pero Locura es del ‘85, por eso, viene en la primera democrática.**

—Bueno pero ser puto no fue fácil hasta que apareció Juan Castro. Todo esto era muy underground. Vos no te olvides que todo lo que es la new wave desaparece por culpa del SIDA. Todo lo que mínimamente haga referencia a un hombre feminizado sea Lou Reed, Duran Duran, Village People o los Sigue Sigue Sputnik, todo eso se muere ahí, se muere por el pánico de la gente al SIDA. No te creas que era tan fácil. Fácil es hoy. O sea, en el 2001-2002 ibas a hacer una nota en mi caso siendo abiertamente gay y las marcas no ponían plata en personas fuera del clóset. Hoy es muy fácil para Lizy Tagliani y Flor de la V vivir su sexualidad con libertad. Te estoy hablando que en el 2005 te gritaban putos. Juan Castro fue la primera persona LGTBQ+ que dijo en un medio de comunicación su condición sexual. Fue en el programa Sábado Bus de Nicolás Repetto.

—**¿Y Peña?**

—Peña fue el cuarto. Primero fue Juan Castro, después fui yo y después fue Gastón Trezeguet, y cuando Peña vio que a Gastón Trezeguet le iba bien dijo que él era gay, pero es la punta de la cola. Fernando lo que hace para la comunidad LGTBQ+ es acuñar la frase de batalla más grande de la historia que es “puto lindo”. Es decir, yo no tengo problema en que me digas puto. No “puto de mierda”, no “puto asqueroso”, no “morite puto”: decime “puto”, pero decime “puto lindo”. O sea, él resignificó la palabra “puto”, o sea, tiene un impacto en la sociedad mucho más fuerte, si lo querés ver desde ese lugar. Intelectualmente le dio forma, generó el claim de la lucha.

—**¿Se sentía raro el hecho de que se bailara rock nacional en los boliches?**

—Se bailaba pop, pero no te olvides que la movida de la New Wave y todo lo que fue la explosión musical de los 80's que venía de España con lo que fue la época de oro del rock español, con las grandes bandas del rock español; Tequila, donde estaba Ariel Roth, fundador de los Rodríguez y hermano de Cecilia Roth. O sea, venía toda una movida de España muy fuerte de lo que era el rock en español. Nosotros hasta ese momento teníamos a Spinetta que era un volado, a Charly que era un demente, o a Pappo que era rock duro, pero no teníamos no teníamos New Wave, no teníamos una nueva manera de enfrentar la música. Entonces esa punta de lanza son Virus, Diana Nylon, Soda Stereo y Los Abuelos de la Nada. Los Abuelos son de la vieja escuela. Lo que hacen Los Abuelos es agarrar la coleta de lo que fue el movimiento que moderniza el rock que viene de la mano de David Bowie, Elton John y Mick Jagger, que reclutan a Tina Turner, a las viejas estrellas del rock. Suman vientos que roban de la música disco y del funk, y generan una nueva movida de rock, que eso queda plasmado muy claro en Clics Modernos de Charly García. Soda Stereo hacia sus temas que eran bastante de guitarra eléctrica más que de cajas, y hacían covers de los Beatles. Entonces Los Abuelos agarran esa movida y se suben porque Miguel Abuelo es uno de los históricos del rock nacional.

—**¿Como se veía en la calle o en la vía pública a una persona que se sabía que escuchaba Virus, era tildado de algún pseudónimo específico, o era señalado?**

—No sé si de puto, pero de blando sí. Había una había una grieta, o sea, eran canciones de amor.

—**¿Una grieta entre los rockeros que estaban más comprometidos y los blandos que eran acusados de frívolos?**

—¿Más comprometidos que ellos?

—**Sí, por lo que estuve leyendo e investigan-**

—¡QUE LOS ROCKEROS ME CHUPEN LA PIJA Y QUE LE VAYAN A SOBAR EL ORTO A LOS MILICOS CUANDO ACTUABAN PARA ELLOS, PAPI! O sea, las cosas como son, no se equivoque. ¿Entendes? Las mujeres y los putos son los que van al frente, después vienen los otros, si no averigua lo que fueron las Madres de Plaza de Mayo. Les cagó la carrera negarse a tocar donde tocaron TODOS, lamiéndole el culo a los milicos y creyendo/apoyando a una dictadura que creía que iba a poder ganarla la guerra de Malvinas, NO TE EQUIVOQUES. Estás leyendo la historia que escriben ellos, no están leyendo la historia de lo que pasó. Había que decirle que no a los milicos. FRÍVOLO LA PORONGA TENGO. Así te lo digo, se puede ser frívolo y se puede estar totalmente comprometido, como estaban comprometidos ellos. Vestirse con looks glamorosos y cantar canciones de amor no tiene nada que ver con el compromiso social y político. Si no preguntale, no sé, a tantas, a Eva Perón. ¿Vos le vas a criticar que se vestían Christian Dior? Listo. ¿Vas a criticarle el Rolex a Cristina? Criticala si afana o no afana, que es otro tema, pero cada uno hace política desde donde puede y desde donde debe. Es un gran error y es una construcción totalmente machista la que estás tirando porque existen pruebas de quienes fueron lameculos y quienes no. Me ofendo porque me parece que tildar de frívolos a los que le decían que no al poder de la dictadura es un poco frío. Me saltó la chispa porque estoy hartado de que escriban la historia como quieran. No me agredís a mí, agredís la lucha de los que vinieron antes. Yo estoy acá para defenderme. No es mala onda, levanto la bandera. *se corta la comunicación*

—**En su momento fueron muy cuestionados. ¿Eran considerados rock, o fueron identificados con el género tiempo después?**

—Era pop. Nadie le daba la entidad. Eran los blandos, ya te digo.

—**Definime en 5 palabras los ochentas y por qué decís que lo sobreviviste.**

—Vamos primero con lo que sobreviví que me resulta más fácil. Dictadura, sobreviví. Podría estar muerta [sic] o vestirme con traje de raso y esas cosas. Guerra de Malvinas, ex combatiente, democracia, SIDA, drogas duras. Y aquí estoy más divino que nunca, y no se me cayó el culo. Los ochentas fue apertura, un delirio, algo nuevo... fue tantas cosas. Para mí fue un nuevo comienzo. Si fuera la saga de Star Wars, sería después del Imperio Contraataca, un nuevo comienzo. Creo que perdimos como termina el Imperio

Contraataca que también todo tiene que ver con los 70 y los 80, y después tuvimos la suerte de sobrevivir. Todavía no aprendimos a valorar y a respetar lo que se consiguió en ese momento, en realidad somos muy pocos generosos con los que marcaron el camino. Nos acordamos de las víctimas de Malvinas solamente los 2 de abril, nos acordamos de la dictadura los 24 de marzo, nos acordamos de los putos, lesbianas, travestis y trans los días del Orgullo Gay. Creo que nos acordamos de la gente que hizo los 80 solamente un día, y en un punto somos un poco injustos, porque si hoy tenemos todo lo que tenemos es porque existió esta gente que hizo que el camino hoy sea mucho más fácil. Creo que hay una diferencia muy grande entre lo que son los derechos conquistados que los derechos adquiridos. Entonces creo que las personas con derechos adquiridos debieran hacer un poco de memoria o recordar a las personas que abrieron el camino.

—**¿Vos marcaste el camino?**

—Sin dudas. Yo digo que con Peña y con Castro somos la Santísima Trinidad. En un punto sí creo que en un punto sí, y estoy orgulloso de eso.

—**Tanto el contexto, como las letras de Virus y el destape de la época, ¿ayudaron a que pudieras salir del clóset?**

—Siempre estuve fuera del closet, no tenía manera de imitarlo. Creo que realmente salí del closet el día que Fernando Peña en un escenario me obligó a decírselo a mis padres. Uno sale del closet cuando les dice a sus personas más íntimas quién es. eso es salir del closet, después decírselo al mundo, es un tema de cada uno. Pero yo creo que las personas que amas tienen el derecho de saberlo y vos tenés la obligación de decirlo, porque cuando lo decís sentás un precedente. No sos un caso extraño, sos alguien, sos algo, y representas a una parte de la sociedad.

—**¿Consideras que Virus, en su momento, es decir en los ochentas, fueron considerados símbolos de la comunidad homosexual en argentina, o la figura de Federico Moura?**

—No, Fede. Porque Soda Stereo también es una banda muy gay y son heteros. Una banda que los gays aman y son heteros, porque te sentis reflejados en lo que cuentan, ¿entendes?

No era “me gusta ese tajo”, no era “nena no te mueras en mi cama”. Era la alegría de vivir, era la depresión de estar solo, eran letras más amplias. “Quiero que me trates suavemente”, por ejemplo. Era eso.

—**¿Crees que Virus haya sido una banda que con el tiempo haya repercutido en la comunidad LGBTQ+?**

—Claro que sí. Tener un frontman fuera del closet era muy importante para el movimiento. No te olvides que era la época de Boy George, muy demente, muy loca del mundo. Argentina es un país muy rico musicalmente para no hacerse eco de lo que sucedía afuera.

— **¿Se le dió más relevancia al sida luego de que se haya contagiado y muerto Federico Moura tiempo después?**

—No sé, yo creo que el pánico empezó con Rock Hudson. lo que pasa que al ser miembro de la comunidad nosotros lo sabíamos desde los primeros casos, entonces no fue un shock. La gente se moría a nuestro alrededor, la gente no sabía que la gente se moría a nuestro alrededor porque no se informaba. En los medios no se hablaba de SIDA hasta que se murió Rock Hudson. Eso se lo tendrías que haber preguntado a un músico heterosexual de la época, que al ser músico a lo mejor estaba un poco más informado. Pero no, nosotros sabíamos, o sea, todos, sabíamos que existía la peste rosa y sabíamos desde el paciente cero. La gente viajaba se sabía, la gente en Brasil se moría, la gente de New York se moría. Tus amigos volvían de Estados Unidos a morir con los padres a Argentina, los que se habían ido exiliados. Porque en Argentina, si eras puto, cagabas fuego.