



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Parado(s) en el medio de la vida : análisis de la discografía de Serú Girán en la última Dictadura Militar

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Teresa Cintia Gisela Valentín

Daniel Salerno, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



Parado(s) en el medio de la vida:

Análisis de la discografía de Serú Girán en la última Dictadura Militar

Tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutor: Lic. Daniel Salerno

Alumna: Teresa Cintia Gisela Valentín

Contacto: valentin.teresa@gmail.com*

Febrero 2018

***Se borraron algunos datos personales de la alumna.**

Agradecimientos:

A mis padres, Blanca y Carlos, por alentarme a estudiar y apoyarme a nivel emocional y económico.

A mi hermano, Gabriel, por acercarme a la música cuando tenía 11 años.

A mi hermana, Agustina, por ser incondicional y por recomendarme Serú Girán en su momento. Sin vos no tendría tesina.

A mis amigos de la vida: Miguel De Paola, Matías Roca Manoukian, Daiana Salguero por soportar a lo largo de estos años mis constantes negativas en períodos de parciales.

A mi mejor amiga, Noelia Álvarez, por las charlas de café.

A mis amigos de la carrera: Cecilia Cartoceti, Kevin Koppe, Sofía Moresi y Ramiro Pelliza por acompañarme en este viaje.

A mi tutor, Daniel Salerno, por exigirme y por enseñarme a apreciar la música en términos académicos.

A mi profesora de música, Gabriela Piñero, en unos cuantos meses no sólo aprendí los criterios básicos sobre teoría musical, también aprendí sobre la vida.

A Serú Girán por ser fuente de inspiración.

Al rock por acompañarme en cada momento de mi vida hasta transformarse en pasión.

A la Universidad de Buenos Aires.

Índice:

Introducción	05
• Reflexión sobre el objeto	06
• El corpus desde la Comunicación	07
• El objeto: Serú Girán	09
Contexto Cívico-Militar: Política, economía y cultura previa a la dictadura	10
• Cultura: las imágenes de 1960-1975	11
• Política y economía	14
• Breve historia del rock nacional previa a Serú Girán	18
• El disco como unidad	22
• El mito de la autenticidad y la resistencia	25
Capítulo I: Serú Giran (1978)	29
• Juego del lenguaje visual	29
• Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical	33
• Conclusiones preliminares	41
Capítulo II: La Grasa de las capitales (1979)	43
• Juego del lenguaje visual	43
• Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical	49
• Conclusiones preliminares	67
Capítulo III: Bicicletas (1980)	69
• Juego del lenguaje visual	69
• Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical	72
• Conclusiones preliminares	91
Capítulo IV: Peperina (1981)	92
• Juego del lenguaje visual	92
• Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical	94

• Conclusiones preliminares	106
Conclusiones finales	107
Bibliografía	109

“[...] si puedo tirar “una buena onda”

desde un disco, estoy cumpliendo

una función social [...]”.

(Charly Garcia en *Cómo vino la mano*, 2014: 166)

Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar en profundidad la discografía de una banda con el fin de comprender de qué manera la obra de un artista significa la situación política, social y cultural de Argentina. Para ello el análisis se centra en la discografía de Serú Girán durante la última dictadura militar: *Serú Girán* (1978), *Las Grasas de las Capitales* (1979), *Bicicletas* (1980) y *Peperina* (1981) –por tanto, *Serú '92* (1992) quedará afuera del corpus de la presente tesina-. Cada disco se aborda como obra particular y, a la vez, como integrante de una unidad mayor, la discografía.

Como primera consideración se plantea que la obra de Serú Girán no necesariamente basó su actividad en función a la dictadura, sino más bien actuó dentro de su realidad histórica. No obstante, en el imaginario popular Serú Girán es representado mediante aquellas canciones que hablan sobre la dictadura militar como “Canción de Alicia en el País”, “Encuentro con el diablo” o “José Mercado”. En este sentido plantea Sergio Pujol que

[...] El de la dictadura fue un tiempo sonoro y atrayente, con discos que aún escuchamos con interés y recitales que nunca olvidaremos. Que esos recuerdos estén adheridos a una persistente sensación de miedo y que no podamos deshacernos de ese combo de buena música y feos recuerdos son sin duda cuestiones profundas, tal vez incómodas, que hacen a la memoria de una generación [...](Pujol, 2013:10).

Como segunda consideración se remarca que el conjunto de discos se encuentra en una línea de tiempo marcada por el paso de una década a otra. Desde una lectura superficial podemos decir que el disco *Las grasas de las capitales* de 1979 y *Bicicletas* de 1980 actúan como bisagra, es decir, tanto desde la incorporación de géneros musicales (jazz, el tango, el rock sinfónico, el funk y el pop) como la estructura de las canciones y la

utilización de instrumentos poco usados por otros grupos. Vemos que en la música de Serú Girán convergen *elementos emergentes y tradicionales*¹ propios de la época.

Reflexión sobre el objeto

Los conceptos de la comunicación permiten pensar a la canción más allá de los postulados de la musicología y más como una unidad, en el que el lenguaje y el lenguaje musical se articulan y brindan un sentido en conjunto. Por tanto, los artistas —en este caso, Serú Girán— plantean su discurso sobre la realidad en la que se inscribe su obra desde la canción; incluso en aquellos temas que son instrumentales, el título ayuda a la comprensión. “Todas las manifestaciones de la creatividad ideológica, todos los demás signos no verbales aparecen sumergidos en el elemento verbal y no se dejan aislar y separar de este por completo” (Voloshinov, 1976: 39). Dichos conceptos permiten, finalmente, entender a la música popular como una práctica social.

Para trabajar el corpus de canciones utilizaré distintos autores vistos durante la carrera como también otros autores que escribieron sobre la temática del rock. En este último caso, incluso, usaré las categorías de “Alegoría”² de Mara Favoretto y “Tópicos”³ de Claudio Díaz de manera operatoria y siempre que las interpretaciones requieran un orden. Ambos autores trabajan las líricas de Serú Girán, Favoretto desde un análisis de las letras de Charly García y Díaz desde un trabajo más general acerca de cómo se

¹ Por emergente quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente.

Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición es que constituye un aspecto. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*. Williams, Raymond, “Dominante, Residual y Emergente”, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, en *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península-Biblos, 1997. Pp. 137-149

² En efecto, en uno de sus múltiples aspectos, la alegoría es un instrumento retórico usado por estrategias de todo tipo en su lucha por obtener poder o mantener un sistema de creencias. Por lo tanto, además de servir a la expresión de objetivos ideológicos, la alegoría es una herramienta fundamental en las construcciones hipotéticas. (...) Es importante destacar que el modo simbólico admite la reconciliación entre el mundo ideal y el real solo si el receptor (el lector, la audiencia) acepta implícitamente el compromiso de esa ficción con los valores del mundo hipotético que el artista ha construido. (Favoretto, 2014: 160)

³ Hablando sobre la constitución del campo rockero, Díaz plantea que hay un tipo particular de producción discursiva. “Dicho en otros términos, a lo largo del desarrollo del campo se ha generado un universo de sentido propiamente rockero, con su paradigma temático, sus tabúes, su fraseología, su retórica, sus formulas, e incluso con sus lugares comunes y tropos redundantes”. (Díaz, 2005: 98-99)

construyó el campo del rock en Argentina; en ambos casos hay un análisis del discurso pero no de forma completa, es decir, no siempre tienen en cuenta a la música.

Por otro lado, el análisis de las canciones de Serú Girán desde el campo de la comunicación, brinda la posibilidad de reflexionar acerca de los mitos⁴ del rock, en particular, las nociones de autenticidad y de resistencia. Tanto la autenticidad y la resistencia se conectan con el aspecto político de la música, ya que la autenticidad como característica se asocia a no venderse al sistema, mientras que la resistencia se relaciona con cuestionar y oponerse a dicho sistema.

El corpus desde la Comunicación

La Comunicación en tanto Ciencia Social busca “comprender” las significaciones que estructuran la vida social. El presente trabajo, entonces, pretende hacer un aporte más a la música como discurso. ¿De qué forma? Entendiendo a la canción como un enunciado que atraviesa y es atravesado por otros enunciados-discursos. Por ese motivo, me interesan las elecciones estilísticas –ya sea todo lo relacionado a la ejecución musical (arreglos instrumentales, uso de sonidos, tonalidades, etc.), el tono de voz, la ecualización, el empleo de metáforas propias del rock o frases del habla popular, etc.- que hacen a las canciones de Serú Girán porque permiten interrogar teniendo presente el cruce entre lo individual y lo social, a saber, considerando “no solo el producto creado y el contexto de creación, sino también al sujeto que le otorga sentido y el momento en que se produce dicho sentido” (Adell Pitarch, 1997).

Con el antedicho propósito en mente, en primer lugar delimité el análisis de los discos de Serú Girán teniendo en cuenta el contexto histórico en el que la banda produjo la mayor parte de su discografía: la última dictadura militar. Los discos se interpretan siguiendo el orden en que fueron editados, no hay saltos en el análisis porque cada álbum es parte de un proceso. En segundo lugar, para ahondar las canciones establezco una serie de categorías para la lectura de la música que se ajustan a las nociones básicas de la teoría musical, pero sin ser tan técnico; así en todos los temas se analizan: la

⁴ En Mitologías, Roland Barthes plantea que el mito es un habla. “(...) Si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo” (Barthes, 2014: 199-200).

tonalidad, el tempo, el predominio de un instrumento sobre otro dentro de la canción, el sonido envolvente (la manera que tiene un sonido de salir por un canal auditivo al otro) y el uso de otros recursos no musicales. Una vez hecha esa operación, dividí las canciones en géneros o estilos: jazz rock, rock sinfónico, blues, folk y funk.

Luego, realicé una segunda escucha, pero haciendo hincapié en la relación entre música y letra. Justamente, entender la discografía de Serú Girán desde la comunicación es no ponderar un análisis sobre otro, es decir, es no privilegiar el análisis musicológico por sobre el análisis literario o viceversa. La relectura me permitió establecer temáticas, algunas de las cuales se plasman en el presente trabajo, como por ejemplo: existencialista, optimista, crítica a los medios o a otras instituciones. Las temáticas posibilitan nuevas conexiones tanto entre las canciones de un mismo disco como con los temas de los demás álbumes.

Por otra parte, tomando en consideración otros trabajos que versan sobre el rock, busqué dar cuenta sobre el contexto así como establecer otras interpretaciones sobre ese momento histórico y la obra de Serú Girán. Para trabajar en profundidad esas primeras lecturas que formulé, utilicé los postulados de algunos autores que pertenecían al denominado Círculo de Bajtín como el propio Mijaíl Bajtín y Valentín Voloshinov, las teorizaciones de Roland Barthes y las figuras retóricas para entender el carácter dialógico de la canción: un enunciado que se entiende como una manifestación más en el marco de la cultura. Asimismo, la teoría del discurso permite entender el rock como género el cual es atravesado por el estilo y contexto de aquel que enuncia. El abordaje desde la comunicación brinda la posibilidad de trabajar desde la noción de denotado y connotado en relación a los géneros y no encauzar el análisis bajo los mitos constitutivos del rock.

También, se interroga el arte de tapa de los cuatro discos ya que es el primer elemento que comunica sobre el contenido de las canciones y es por ese motivo que su análisis abre cada capítulo. Se trabajó la correlación que existe entre la producción gráfica y las canciones: qué comunica la tapa y contratapa sobre ellas o cómo ellas le dan sentido; para ello utilicé las teorizaciones de Barthes acerca de la imagen y otros conocimientos sobre la composición de imagen y las artes visuales.

Finalmente, considerar todas estas variables desde la Comunicación permite observar qué elementos tradicionales y emergentes se encuentran presente en la obra de Serú Girán y de qué manera las emplea para significar su contexto de producción.

El objeto: Serú Girán

24 de marzo de 1976: “Se comunica a la población que, a partir de la fecha, el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta de Comandantes Generales de las FF.AA”. De esta forma se informaba sobre el comienzo del último golpe militar (1976-1983).

Mediante el Estatuto para el Proceso de Reorganización Nacional, la primera Junta Militar integrada por los comandantes Videla, Massera y Agosti (Ejército, Marina y Aviación respectivamente) guardaba la condición de “órgano supremo del Estado”: podía designar o deponer ministros del Ejecutivo, gobernadores de provincias y jueces, así como también poseía funciones asignados por la Constitución Nacional a presidentes de derecho. Así la dictadura se planteaba como un proceso que se desarrollaría “mediante la ejecución de tres fases, sin solución de continuidad ni lapsos de duración preestablecidos, las que se concretarán a través de la consecución de los respectivos objetivos”⁵.

En este “reorganizar” y con el fin de terminar por completo con la subversión, los militares llevaron adelante políticas represivas en todos los terrenos. En el ámbito cultural, además de las desapariciones de artistas, se sistematizó la censura y la prohibición de cualquier tipo de producción que contuviera “rasgos subversivos”. “Las ideologías se combaten con ideologías y nosotros tenemos la nuestra”, decía el Ministro de Cultura y Educación Juan Llerena Amadeo en julio de 1978⁶.

24 de marzo de 1978: El segundo año del golpe de Estado encontró a Charly García, Oscar Moro, Pedro Aznar y David Lebón en Buzios (Brasil) grabando lo que sería el primer disco de Serú Girán –los Beatles argentinos según la prensa y el mismo Pedro

⁵ Ver Documentos Básicos y Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000162.pdf>

⁶ Citado en el artículo “El objetivo del golpe fue recuperar la autoridad del capital”. Sarlengo, A. (19, diciembre, 2008). El objetivo del golpe fue recuperar la autoridad del capital. Argenpress.info. Disponible en: <http://www.argenpress.info/2008/12/el-objetivo-del-golpe-fue-recuperar-la.html>

Aznar⁷-. Ninguno era un desconocido, cada uno de los músicos venía de participar en grupos de gran trascendencia a nivel nacional:

- Charly García había fundado junto a Nito Mestre Sui Géneris (1970-1975) –la primera banda de la historia en llenar dos Luna Park- y tras la separación conformó La Máquina de Hacer Pájaros (1975-1977);
- David Lebón había formado parte de varias bandas importantes como la primera formación de Pappo's Blues, Pescado Rabioso, Color Humano y Polifemo;
- Oscar Moro no sólo fue el reemplazante de Lebón en Color Humano a partir de 1972, previamente había formado junto con Litto Nebbia uno de los grupos fundacionales del rock nacional: Los Gatos;
- Pedro Aznar, el más joven de la banda –se unió a Serú Girán con 18 años- antes de su incorporación tocó en los grupos Madre Atómica, Alas y Pastoral.

Contexto Cívico-Militar: Política, economía y cultura previa a la dictadura

Plantear un análisis de la discografía de Serú Girán es tener en cuenta la situación en la que la banda actúa y, por ese motivo, es una forma de interrogar todas las aristas de ese contexto: lo político, lo social y lo económico entendiendo que su configuración no se dio de repente sino que fueron el resultado de una serie de acontecimientos que decantaron en el golpe de estado cívico-militar de 1976. Tal como postula Abel Gilbert, en tanto que *superficie sonora y significativa*, la interpretación que realizaré de la discografía de Serú Girán “no apunta a reproducir premisas sino a generar algo nuevo de ellas. No es solo la recuperación de un sentido pasado u oculto sino ponerlo en acción” (Gilbert, 2015: 2).

El siguiente apartado se trata justamente de las condiciones políticas, económicas y sociales (haciendo foco en lo cultural) de los últimos 15 años previos al Proceso de Reorganización Nacional. Más allá del sistema de prohibiciones y censura del que hizo abuso los militares, que llevó a comunicadores, músicos, artistas y escritores a producir discursivamente de forma para evadir dichos controles, en otros momentos de la historia

⁷ Ritacco, F. (1984). Con Serú fuimos los Beatles Argentinos. *Revista Pelo*. Disponible en: <https://maxitell.wordpress.com/2010/05/11/con-seru-fuimos-los-beatles-argentinos/>

reciente también habían prácticas que se prohibían, incluso la censura era un *modus operandi* ya instalado. Estos condicionamientos y la forma en que se desarrollaba la política y economía no eran ajenos a la sociedad, de eso trata este apartado.

Cultura: las imágenes de 1960-1975

Es conocido que en las letras de Charly García tienen referencias al cine y al sentido de la vista (se desarrollará en los siguientes capítulos), como todos los primeros músicos del rock nacional nació en una época en que tanto el cine, y la incorporación de la televisión al ámbito familiar,⁸ eran los medios mediante los cuales se difundían las imágenes de la sociedad a nivel local e internacional. También hay que contar en esta visualización de la realidad a los diarios, revistas y a la radio que, mediante la locución, construye un relato de los acontecimientos.

Por una lado, durante este período se pueden distinguir tres tipos de imágenes: el de masas o comercial (los teenpics) que están en relación directa con la llamada “nueva ola”, el cine de autor (la Generación del 60) y, un tercer tipo de imagen, el militante (el caso del Cine Liberación y el Tercer Cine). Estas experiencias visuales permiten dar cuenta de qué tipo de imágenes circulaban sobre la sociedad y cómo reaccionaba ante ellas.

La historia de cómo se creó el Club del Clan es bastante conocida: Ricardo Mejía, ecuatoriano de origen y ejecutivo de RCA, identificó que en Argentina no habían ídolos pop como mostraban las películas que venían de Estados Unidos. Por ese motivo decidió crear un programa de televisión que nucleara a un grupo de jóvenes, “un clan de jóvenes felices”.⁹ Previamente a las películas protagonizadas por los artistas del Club del Clan como *Buenas noches, Buenos Aires* o *Fiebre de Primavera*, la importación de los teenpics - películas que tenían como target al público joven y se centran en historias que tienen como protagonista la diversión- era favorecido por las regulaciones del país.

⁸ Según Mirta Varela: “en 1955 había 70.000 televisores en la ciudad de Buenos Aires aproximadamente, lo que equivale a cuatro televisores cada 1.000 habitantes en todo el país; se había duplicado la exigua cifra con la que había finalizado el primer año de transmisiones y sólo cuatro años después –es decir, 1959- ya había 400.000 televisores funcionando” (Varela, 2005: 96-97).

⁹ Dice Manzano: “1962, el trío (Mejía, el productor musical Ben Molar y el periodista Leo Vanes) había seleccionado una docena de jóvenes –algunos de ellos con experiencia musical previa- cambiando sus nombres y diseñando sus ‘personas artísticas’ (...). Ese clan buscaba representar un microcosmos de la juventud argentina y de sus gustos musicales” (Manzano: 2010:40).

Con respecto a este tipo de producciones hay dos cuestiones: en primer lugar, al igual que pasaba en otras partes del mundo, el hecho de que los jóvenes bailaran no estaba bien visto y las críticas por parte del sector más conservador se hizo eco mediante acciones prohibitivas. Un ejemplo de ello es la sanción de un decreto en febrero de 1957 que prohibía bailar rock and roll “mediante contorsiones exageradas que afecten el normal desenvolvimiento de reuniones danzantes, o en formas que puedan afectar la moral, o cuando generen histeria colectiva” (Manzano, 2010:25). En segundo lugar, mientras las risas sonaban a través de la pantalla de televisión, los azules y colorados se enfrentaban en las calles de Buenos Aires.

Este tipo de programas no solamente opacaba lo que sucedía a nivel político, también lo hacía a nivel cultural y divulgaba el tipo de imaginario que fomentaba. El ideal de mujer que pregonaba el Club del Clan era de tipo tradicional y en estrecha relación con el ámbito familiar: “Qué suerte” podría ser el himno de El Club del Clan: condensa un optimismo edulcorado; refuerza un imaginario tradicional sobre los de géneros; celebra el amor romántico, desdibuja toda percepción de rebelión asociada a la juventud; y no cuestiona ni la institución más cuestionada, esto es, la escuela” (Manzano, 2010:43). Por otro lado, en la misma época, de la mano del psicoanálisis se exalta un modelo distinto de mujer así como también una nueva moral sexual. En este caso tenemos un medio como Primera Plana que “se convierte en uno de los voceros más nítidos de este viraje” (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1984: 28) y, por ejemplo, plantea en una encuesta a Christine Keeler como “nuevo prototipo de heroína”.¹⁰

También existió en la época un circuito de producción y exhibición que estuvo ajeno a lo anterior y que estaba relacionada con la política. Este es el caso del Cine Liberación, los encargados de filmar *La hora de los hornos* (1968) el documental que cuenta la historia del imperialismo en América Latina. Debido a su contenido político, no se pudo exhibir en el cine ya que en 1966 se produjo el golpe de estado denominado “Revolución Argentina” por el General Juan Carlos Onganía. A diferencia de lo que sucedió a nivel internacional, en el país la difusión de la película estuvo relacionada a la “organización de un circuito vinculado a organismos gremiales, políticos y culturales

¹⁰ “En el número 36 del 16 de julio de 1963 (...) Keeler es definida como el ‘nuevo prototipo de heroína’ y contrapuesta fundamentalmente a Elizabeth Taylor, portadora de ciertos moderatismos que la colocan fuera del centro de la escena. ¿Qué es lo que la Keeler tiene y que la Taylor no ha conquistado? Básicamente, la desvergüenza, es decir, la falta de temor ante la toma de estado público de los actos vinculados a la moral sexual (...)” (Alvarado y Rocco-Cuzzi: 28).

para su difusión clandestina” (Mestman, 2001). El autoritarismo y el tradicionalismo se impusieron como valores en el plano cultural y, al igual que en otros ámbitos, actores provenientes de la Iglesia y los sectores más conservadores también intercedieron en la cinematografía.¹¹

Esta clase de películas se plantaban de forma distinta con respecto al comercial o al cine de autor. Primero porque incluían al debate como parte de la exhibición: “el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films” (Mestman, 2001). En segundo lugar, tanto el Cine Liberación como el Grupo Cine de la Base no descuidaron lo artístico, sino que intentaron aproximar arte y política a diferencia de los films mainstream o el cine de autor.¹²

En lo que respecta al cine de autor, podemos dar cuenta de que tiene vínculos tanto con el cine comercial como el cine militante. Por un lado, compartía con el cine comercial el hecho de que sus producciones estaban destinadas a la exhibición en los ámbitos tradicionales y se regían por el marco institucional de la cinematografía. Por otro lado, la relación con el cine militante se debe a que tanto uno como otro mostraba la realidad, aunque variaban en sus fines y, también, porque sus directores estudiaron en los mismos ámbitos académicos.¹³

Inspirados por el cine europeo, el cine de la Generación del 60 buscó cierta independencia de la industria. La idea era mostrar la realidad en oposición al cine acartonado de la década anterior, los personajes ya no eran divas, galanes y malevos en un par de decorados, ahora el protagonista era el exterior con personajes de la vida

¹¹ “En 1968, la denuncia de la censura se había expresado en una declaración firmada por críticos nacionales y extranjeros en el Festival Internacional de Mar del Plata; luego esa denuncia encontró como blanco principal la nueva Ley de Cine de ese año (Decreto-Ley 18.019)” (Mestman, 2001).

¹² En este sentido plantea Varela: “la formación del Grupo Cine de la Base, tanto como su relación directa con el PRT-ERP, suponen un intento de conciliación entre arte y política bien diferente de las que podían hallarse en las experiencias del Di Tella, con lo cual no se trata de encontrar lazos que no existían, sino señalar un modo en que por caminos y concepciones del arte y los medios de comunicación muy diferentes, se dificultaba la posibilidad de acercamiento, transformación o renovación de los medios de comunicación de masas y particularmente de la televisión” (Varela: 2005: 218)

¹³ “Ese nuevo cine militante también puede verse como un desprendimiento del cine de la Generación, ya que casi todos sus integrantes (Solanas, Gleyzer, Ríos, Cedrón, Juárez, Szir, etc.) estudiaron en la Asociación de Cine Experimental, en el Seminario Buenos Aires de Feldman, en la carrera de cine de la Universidad de La Plata o en la Escuela Documental de Santa Fe y se iniciaron en el cortometraje entre 1960 y 1964” (Félix Didier, 2003:8)

cotidiana. Pero más allá de la innovación en cuanto a las temáticas a tratar y la estética, las películas de la Generación del 60 debieron de enfrentar diversos problemas: “la Generación del 60 tuvo que enfrentar la política de encubrimiento de Argentina Sono Film, diversas acusaciones de censura, atraso en los estrenos de las películas, diferentes prohibiciones de los films y un desconocimiento casi total de la industria del cine. Fue un grupo perseguido e ignorado por los representantes del cine realizado en Argentina con anterioridad” (Castagna, 1992:262).

Mientras se remarca la innovación en los distintos terrenos, ya sea por las temáticas o la forma de abordarlos o desde un objeto como la televisión, también se da cuenta de las acciones prohibitivas que algunos sectores apoyan o llevan adelante por sí mismas. Por otra parte, a nivel institucional y normas no hay un fomento a todo lo nuevo, sino que aquello que cuestiona los cánones artísticos y políticos imperantes es ignorado o censurado. Por último, mientras que anteriormente se planteaba a la televisión desde una perspectiva de ocio, no hay que olvidar su aspecto informativo. Mediante la televisión también se acerca a los espectadores lo que sucede, en este sentido dice Varela sobre el Cordobazo: “La televisión se convierte –por primera vez frente a un acontecimiento semejante- en la principal fuente informativa (...). La renuencia del gobierno nacional de brindar información es destacada en las crónicas que subrayan reiteradamente las dificultades para llevar adelante la labor periodística” (Varela, 2005: 234).

En cuanto a lo referido a lo que sucedía en el campo de la música, habrá un apartado específico que se centrará en cómo surgió el rock en nuestro país y por ese motivo no se incluyó hasta aquí. También se tendrá en cuenta la forma en que se producía y circulaban los discos.

Política y economía

La cultura plasmada en imágenes se dio en un contexto económico y político inestable. En términos de Juan Carlos Portantiero, la época que va de 1958-1973 se puede entender como la época del *empate hegemónico*, es decir, ningún sector logró “una legitimidad reproductora del sistema basado en la fuerza y también en el consenso” (Portantiero, 1977:532). La inestabilidad económica se debió también a la importación,

en este caso, de los capitales transnacionales estimulados por las políticas económicas del desarrollismo¹⁴.

Este apartado es para dar cuenta de forma breve del accionar de los actores civiles y militares en los 15 años previos a la última dictadura militar. Al igual que en el aspecto cultural, la idea es entender el período 1976-1983 no como algo aislado, sino como parte de una historia de inconsistencia política y económica: 1976 es “una nueva fase del ciclo sin fin con la retórica de siempre y las mismas aparentes finalidades, no sólo el “destino de grandeza” de los discursos sino los objetivos (y “no los plazos”) de la democracia fuerte y estable y del aparato productivo eficiente y competitivo” (Rouquie, 1982: 15).

Una de las principales características de la época es el cambio en el tipo de Estado, durante la presidencia de Arturo Frondizi y hasta el golpe de estado de 1966 se impondrá un modelo de Estado Desarrollista que luego será reemplazado por el denominado Estado Burocrático Autoritario¹⁵. En las elecciones presidenciales de 1958, la UCR Intransigente logró imponerse en las urnas con la formula Frondizi-Gomez; la política económica se basó en la radicación de empresas multinacionales, provenientes especialmente de Estados Unidos, y que tuvieron impacto en las industrias pesadas. No obstante, las inversiones no revirtieron la situación inflacionaria y entre 1962 y 1963 Argentina entró en recesión por déficit en la balanza de pagos. La solución al problema recayó en el sector agropecuario, se devaluó la moneda y se intentó equiparar las importaciones aumentando la exportación de productos del agro.

No obstante, la crisis económica llevó a una crisis institucional y las Fuerzas Armadas destituyeron a Frondizi¹⁶. Ante este evento los jueces de la Corte Suprema aplicaron la Ley de Acefalía y lograron nombrar a José de Guido presidente de la Nación, quien no rechazó el tutelaje de los militares. Durante el periodo de Guido creció el poder del Establishment, aunque también un rasgo que viene del gobierno anterior es el hecho de

¹⁴ “Será, en efecto, el desarrollismo quien consumará en lo económico el nacimiento de esta etapa: para ello estimulará el ingreso masivo del capital extranjero en la industria. Estos cambios influirán decisivamente sobre el perfil social de la Argentina: muchos más problemas, encontrarán, sin embargo, para expresarse en el nivel de la política. Es a eso a lo que llamo crisis de hegemonía: incapacidad de un sector que deviene predominante en la economía para proyectar sobre la sociedad un Orden Político que lo exprese legítimamente y lo reproduzca” (Portantiero, 1977: 538).

¹⁵ Ver *Tensiones en el estado burocrático autoritario*, O'Donnell, G.

¹⁶ El 29 de marzo de 1962 Frondizi fue detenido por miembros de las tres Fuerzas y fue trasladado a la Isla Martín García.

la multiplicidad de la clase dominante, es decir, la “diversificación del liderazgo empresario”¹⁷. También sucedió lo mismo en el interior de las capas asalariadas debido a la desigualdad salarial producto de dos factores: la concentración de inversiones en ciertos lugares centrales del país (Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe) y el tipo de industria en el que se empleaban. Por otro lado, tras la recuperación de la CGT en 1961, los gremios retoman su poder de presión.

En 1963, tras los conflictos entre los bandos azules y colorados –dos facciones de las Fuerzas Armadas-, se llamó a elecciones y ganó nuevamente el partido Radical con Arturo Illia como candidato. No obstante, el porcentaje mediante el cual ganó las elecciones dan cuenta del poco apoyo político con el que contaba. Durante su presidencia hubo una reactivación de la economía y gobernó sin estado de sitio, pero su política de corte tradicionalista no coincidían con las condiciones que se daban, a saber: “la acumulación del capital, el incremento de la eficacia del sistema económico, la racionalización del Estado, eran demandas que se asentaban sobre la lógica del desarrollo capitalista, tal cual había sido impulsado desde 1959. No estaba en la capacidad del viejo sistema de partidos asumir esas tareas (...)” (Portantiero, 1977: 542).

Ese hecho llevó a los militares azules –conducidos por el General Onganía- y otros sectores a organizar el golpe de estado de 1966. Será el inicio del Estado Burocrático Autoritario, las Fuerzas Armadas se asumen como los guardianes de la seguridad nacional y, por ende, los únicos capaces de llevar al país a su destino de grandeza. Se buscó aplacar los conflictos sociales y una modernización de la economía, el plan de Krieger Vasena se tradujo en beneficio para los sectores tecnocráticos y en el detrimento de los pequeños y medianos empresarios lo cual impactó en los asalariados, pero también se vio perjudicada la burguesía agraria debido a la aplicación de impuestos a la exportación. La idea de Onganía era *la reconstrucción de la política como consecuencia natural de un modelo económico en desarrollo*. No obstante, la crisis de Argentina por esos años no surge como consecuencia de la economía, sino más bien es una crisis cultural, política y social debido a que el Estado no logra dar respuesta a todas las necesidades de las distintas capas de la sociedad.

¹⁷ Portantiero, Juan. Economía y política en la crisis argentina, 1958-1973, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 39, No. 2 Pp. 538

Durante este período, los problemas de los asalariados se manifestaron de distintas formas. En 1967 cuando Krieger Vasena era ministro de Economía, la Burocracia Sindical relegó su poder y los asalariados se nuclearon de distintas formas: por un lado, se creará una CGT paralela denominada “CGT de los Argentinos”; por otro lado, también surgirá una corriente influenciada por el socialismo marxista denominada “clasismo” y que tendrá como principal objetivo el debate sobre las condición obrera. También, durante el gobierno de facto de Onganía se produjo el Cordobazo que no solamente será expresión del descontento de los asalariados, sino que también tendrá como participantes de las protestas a estudiantes universitarios. El Ejército reprimió a los manifestantes; no obstante, el Cordobazo fue uno de los hechos que llevaron a la destitución de Onganía.

La Junta de Comandantes decidió reemplazar a Onganía y, en junio de 1970, asume Levingston. A diferencia de su predecesor, éste se apoyó en la burguesía agraria y en el capital urbano, es decir, planteó un desplazamiento a favor del capital nacional, pero eso no logró frenar los problemas económicos –baja en los salarios, déficit en la balanza de pagos, aumento de la desocupación- ni tampoco el crecimiento de los movimientos de las clases populares o de los partidos políticos que comenzaban a reorganizarse nuevamente. A un año de asumir, Levingston es obligado a renunciar y en su lugar asume Lanusse con una idea distinta a la planteada inicialmente por la Revolución argentina: es la legitimidad política la que conduce a una solución económica. En eso consistió el Gran Acuerdo Nacional, era la retirada de las Fuerzas Armadas de los cargos administrativos pero sin dejar de lado su participación en la vida social. En 1973 se llamó a elecciones por primera vez en 10 años, todos los partidos políticos participaron incluso el peronismo, pero sin Perón a la cabeza ya que una cláusula lo impedía.

Con un porcentaje alto, casi del 50% ganó el partido Justicialista y Héctor Campora asume como presidente. Pero no durará en el poder por mucho tiempo, la incapacidad del nuevo presidente para contener los problemas internos entre las facciones de derecha y de izquierda del peronismo así como también los problemas económicos y otros conflictos sociales, obligan a Campora a renunciar y Perón asumió el cargo junto con su esposa, Isabel Perón, como vicepresidente. Se intentó a nivel económico volver a la lógica de redistribución sectorial desde el agro a los sectores consumidores y

asalariados, pero la inflación más la recesión industrial, más la creciente movilización por parte de asalariados y las clases medias no indicaban el triunfo a futuro de un nuevo Estado Nacional Popular.

En junio de 1974 Perón muere y lo reemplaza Isabel Perón que careció de cualquier tipo de respaldo político por parte de los sectores dominantes de la economía y mucho menos de las Fuerzas Armadas, a quienes buscó como solución para los conflictos sociales. El gobierno se irá debilitando, hasta culminar el 24 de marzo de 1976 con un nuevo golpe de estado encabezado por las tres fuerzas armadas en complicidad con los sectores más conservadores de la sociedad. Como plantea Rouquie “las Fuerzas Armadas constituyen un actor legítimo del sistema, se une con otros en alianzas para destituir a aquellos que ocupan el gobierno, es decir, los partidos políticos contrarios buscan a las Fuerzas Armadas para sus propios fines políticos” (Rouquie, 1982:26-27). No obstante, el Proceso de Reorganización Nacional tendrá un impacto histórico distinto a los golpes de estados anteriores, el Terrorismo de Estado junto con una política económica neoliberal implicará una reconfiguración de todas las capas de la sociedad.

Breve historia del rock previa a Serú Girán

Para pensar una historia del rock nacional es preciso, en primera instancia, evidenciar dónde y cuándo surgió el rock propiamente dicho. Según Sergio Pujol el rock and roll se origina en Estados Unidos a mediados de los años 50, época en la que el jazz comienza a perder popularidad entre los jóvenes blancos de clase media acomodada que buscaban divertirse. “El rock nace como respuesta de baile a la creciente sofisticación del jazz” (Pujol, 2007: 24). También, el rock surgió en un momento de opulencia económica en norteamérica y, en un principio, era música popular que servía para bailar. Para su constitución, el rock toma ciertos aspectos estilísticos del blues, el country y el folk¹⁸.

El nuevo género musical se exporta a nivel internacional y llega a nuestras costas con cierto retraso. “La vertiente nacional del rock nace como un coletazo más de una

¹⁸ Leer “Las fuentes del grito” en *Las ideas del rock*. Pujol, S. 2007. Pp. 15-33

tormenta que recorre el mundo” (Alabarces-Varela, 1988: 1)¹⁹. La forma que *adoptó*²⁰ el rock a comienzos de 1960 fue aquel que buscaba imitar a Elvis Presley. Al igual que en Estados Unidos, la música de estos primeros años se centró en el entretenimiento, de hecho, los artistas cantaban sus propias versiones en el idioma original. El “sonido adolescente” estuvo a cargo, dice Miguel Grinberg, de “Billy Caffaro, Luis Aguilé y una docena de cantantes que durante el lustro 1958/1963 lograron notoriedad a través de tres ciclos televisivos: *La cantina de la guardia nueva* y *Ritmo y juventud*, por Canal 11, y *El club del clan* por Canal 13”.

La historia cambia en 1965, año en que Los Gatos Salvajes, liderados por Litto Nebbia, editan el primer disco de rock en español bajo el sello Music Hall. No obstante, será en 1967 con el simple “La Balsa”²¹ que el rock comienza su ascenso y la separación de aquellos artistas que hacían música para “complacer”. Más allá de este último dato, Grinberg tomará al año en que se editó ese primer disco de Los Gatos para comenzar a distinguir ciclos dentro de esta historia del rock nacional.

En el primer ciclo (1965-1970) el rock buscó, por un lado, pasar del inglés al castellano como estrategia para establecer un límite entre lo que Miguel Grinberg denomina “música complaciente” y la música progresiva. Sobre esa época dice Pujol, “no hay rock argentino por fuera del idioma español, por la sencilla razón de que, a diferencia de lo que sucede en otros países, el rock se vuelve argentino a través de la letra” (Pujol, 2007:170). Con respecto a la cuestión musical, Claudio Díaz plantea que en la música de los “complacientes” había una *alta previsibilidad de todas sus estructuras* (ritmo homogéneo, melodía memorizable y estandarización de los géneros). A esto, las bandas centrales del periodo, Manal, Almendra y Los Gatos, respondieron según Díaz mediante *el frecuente cambio de ritmo y los períodos improvisados* así como también *la transgresión en la utilización de instrumentos*. La consecuencia: el baile se cancela.

¹⁹ “En la Argentina se reproduce un fenómeno habitual: todo producto cultural de los centros llega indefectiblemente a nuestras playas como siempre un poco más tarde. También como siempre, es adoptado. Pero como siempre, será resemantizado, adaptado, dando lugar a productos culturales inéditos” (Alabarces-Varela, 1989: 2).

²⁰ La bastardilla es intencional, se busca enfatizar dicho verbo.

²¹ “El primer simple de Los Gatos llegaría a vender más de 200 mil copias, algo descomunal para los estándares imperantes en la música juvenil argentina de 1967” (Grinberg, 2014:73).

“En ese momento, el ’67, era muy importante que Los Gatos grabaran (...). No importaba que Los Gatos cantaran cancioncitas de amor, porque era otra cosa. Los Gatos no eran como cualquier grupo comercial de la época”. Pipo Lernoud en *Como vino la mano* (Grinberg, 2014:65)

Este primer ciclo culmina según Grinberg con la separación de las tres bandas fundacionales entre 1970 y 1971. Y se inicia un segundo ciclo (1971-1975) en el que se multiplican las propuestas y, en consecuencia, la cuestión en torno al rock, ya como formación, se dividirá entre eléctricos versus acústicos. Ello está asociado a los distintos grupos que dan origen Manal, Almendra y Los Gatos: así, en 1971 tenemos los primeros dos discos de rock pesado en Argentina de la mano de dos bandas descendientes de la primera, Pappo's blues y la Pesada del Rock and Roll, a saber, *Pappo's blues (Vol.1)* y *La Pesada del Rock and Roll (Vol. 1)*; los ex-Almendras darán lugar a Pescado Rabioso, Aquelarre y Color Humano, integrado éste último por el ex baterista de los Gatos, Oscar Moro.

Pero más allá de esa oposición entre eléctricos y acústicos, se puede observar que el rock se diversificó mediante la fusión con otros géneros como el blues, el jazz y el folclore. Esto se tradujo en la aparición de nuevos nombres dentro de la escena, algunos de los cuales llegarán a tener el mismo peso que los pioneros en el ciclo siguiente. Dentro esta lista podemos mencionar a León Gieco, Sui Generis (Charly García y Nito Mestre), Arco Iris (Gustavo Santaolalla), etc. Por otro lado, este segundo ciclo coincide con la apertura política, es decir, la vuelta a la democracia lo cual va a incidir en la industria discográfica; “había sido durante la dictadura-en 1972, un año antes- cuando se produjo la explosión discográfica: de ocho discos de rock en 1971, se graban 29 en 1972” (Alabarces-Varela, 1988:25).

En las letras las temáticas y recursos empleados serán similares. En *Revolución, mi amor: el rock nacional 1965-1976* Mirta Varela y Pablo Alabarces hacen un análisis discursivo sobre las letras de este ciclo así como del anterior, por lo cual me limitaré a exponer los conceptos claves de dicho texto. Con respecto a las temáticas, en las canciones se plasma la oposición ciudad versus campo, en otras hay una presencia de lo espiritual o religioso, así como la incorporación de elementos propios de la discursividad política, dentro del cual los autores distinguen tres ramas: dentro del primer grupo, denominado “herméticos o surrealista, se nuclea las tres agrupaciones lideradas por Spinetta (Almendra, Pescado Rabioso e Invisible); el segundo grupo conformado por músicos más comprometidos políticamente como Roque Narvaja, Alma y Vida o el dúo Pedro y Pablo; por último, se encuentran aquellas bandas vistas como

productos meramente comerciales, a saber, Pastoral, Vivencia y, en menor grado, Sui Generis.

Los recursos empleados para la composición están en relación a la forma en que se interpelará al público y el mensaje que se busca enunciar. Así, por un lado, Eduardo Berti dirá: “El ciclo I del rock argentino fue el del “tu”, así como el II fue el del “vos”, ya que los pioneros del rock en castellano utilizaban una suerte de español neutro que recién a partir de los setenta dio cabida a un lenguaje más *coloquial* (más real si se quiere) donde, además del ‘voceo’, cabía el argot juvenil” (Berti, 2012:48). Alabarces y Varela también observan el uso de la primera persona en relación con la *fictionalización del sujeto de la enunciación* y un uso exacerbado de la metáfora y lo argumental. “Estos temas utilizan generalmente metáforas muy tipificadas, definiendo una línea del rock que pretende dejar los mensajes muy transparentes” (Alabarces-Varela, 1988:30).

Junto con el crecimiento de artistas hubo una proliferación de medios gráficos (principal referente de la época la revista *Pelo*) y radiales (los casos de Antártida y Radio Municipal)²², se llevaron a cabo festivales, hasta se grabó una película sobre uno de ellos: *Hasta que se ponga el sol* de Aníbal Uset se filmó durante el B.A. Rock II de 1972. De hecho, Grinberg cierra el ciclo con los dos recitales de despedida de Sui Generis en el estadio Luna Park en septiembre de 1975 en el que se congregaron más de 25 mil personas. No sólo había crecido el rock, también lo hizo su público.

El tercer ciclo se inicia, entonces, a fines de 1975 y se extingue hasta 1982 con la guerra de Malvinas y el inminente final de la dictadura militar. En *Rock y dictadura* Sergio Pujol hace un análisis detallado de este período, en el mismo explica que el rock no estaba en los planes de los militares como sujetos a eliminar: “el rock no figuraba en la lista de cosas y personas que los militares se proponían ‘aniquilar, reemplazar y erradicar’. (...) No hubo músicos de rock desaparecidos, pero sí algunos secuestrados, torturados y amenazados” (Pujol, 2013:21). Incluso, mirando los registros de la

²² “Durante esos mismos cuatro años, la radio jugó un papel significativo, en especial *Alternativo* durante las traspasadas de Antártida, y los múltiples programas de rock por Radio Municipal que, dirigida por un lúcido especialista en medios de comunicación, el veterano Ricardo Constantino, comenzó a incluir el rock en sus programaciones, particularmente desde abril en 1972 (sin olvidar esporádicas realizadas de 1968 en la misma emisora). Con *El son progresivo*, *La joven música*, *La nueva música urbana*, *Opus libre*, *Discoteca privada*, *Progresión 74* y *Confluencia*, (...) la estación municipal cumplió un servicio notable dirigido a los jóvenes de la ciudad” (Grinberg, 2014:115).

CONADEP el porcentaje de actores y artistas (de otros estilos musicales y ámbitos artísticos) desaparecidos es del 1,3%²³ una cifra inferior en comparación con personas desaparecidas de otras profesiones.

A modo general, en los primeros dos años del Proceso de Reorganización Nacional, el rock se vio limitado por ciertas imposiciones²⁴, en especial por la censura, pero continuó su actividad. Si se hace un estudio minucioso acerca de todas las bandas que surgieron antes de 1976, se observa lo siguiente: Aquelarre, Crucis y Espíritu se disuelven recién en 1977. Por otro lado, también se forman otros grupos como, por ejemplo, La Máquina de Hacer Pájaros (1976-1977), Los Desconocidos de Siempre (1976-1980), MIA (1976-1982), Tantor (1977-1983), entre otros que se iniciaron en los años posteriores.

A diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos y en Inglaterra, donde el punk comienza a ganar terreno en contraposición al saber hacer música del rock progresivo, en la Argentina de esos años primará el jazz-rock y el rock sinfónico. En este período la oposición se libra contra la música disco y la música romántica que hacían artistas como Julio Iglesias ya que “esa música era complaciente, era esponjosa, era esencialmente corrupta porque sus intérpretes habían sellado un pacto fáustico con las grandes empresas que dominaban el negocio de la música grabada” (Pujol, 2012:41).

Es en este ciclo que se enmarca la presente tesina.

El disco como unidad

La palabra música proviene del griego, en su definición más básica “música” es *el arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo*.²⁵ No obstante, considero que para el análisis de la discografía de Serú Girán es necesario considerar la música en términos de Juan Pablo González, es decir, considerar la música desde su naturaleza multidimensional para comprender mejor la problemática que se aborda en este trabajo. Justamente, “la

²³ Ver gráfico “Distribución de desaparecidos por profesión u ocupación” en *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Eudeba, 2006, p. 300

²⁴ “En realidad, las condiciones difíciles –problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en los medios, *razzias* policiales, etc.- lejos de diseminar el movimiento terminan dándole una sólida templanza, a la vez que cierta capacidad de adaptación para la supervivencia, en medio de lo que se dará en llamar una cultura del miedo” (Pujol, 2007:172).

²⁵ Ver “música”. Oxford Dictionaries. Disponible en: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/musica>

multidimensionalidad de la música popular genera una pluralidad de fuentes escritas, visuales y sonoras, las que además establecen diálogos entre sí” (González, 2012: 2).

Por otra parte, la música en tanto arte no es algo aislado, está inscripta en la sociedad y, por ende, es un fenómeno social. En este sentido dice Daniel Salerno, “la música como fenómeno social es, al mismo tiempo, representación (en sentido amplio), mercancías, metadiscurso y prácticas”. En este caso, también, entender a la música como fenómeno social es articular los dos saberes que distingue Tagg: “saber música” y “saber ‘sobre’ música”²⁶ ya que a partir de las canciones de Serú Girán podremos analizar no solamente cuestiones referidas a lo musical –letra, música y arte de tapa- de la banda sino que además permitirá abordar lo político, lo social y lo cultural en cuanto que, como todo sujeto, producen y reproducen significaciones desde una postura particular y en contraposición a otras.

Los trabajos que abordaron la temática del rock, en especial aquellos que analizan las canciones de bandas del rock nacional²⁷, hacen hincapié en las letras y en lo que significan por sí mismas y lo que significan para el imaginario que hacen a la identidad de los jóvenes. Pero, y más allá de que considero que la canción es un *racimo de textos*²⁸ que permiten un abordaje desde distintas disciplinas como lo hacen los trabajos mencionados, tal como plantea Julián Delgado, “el estudio de un movimiento eminentemente musical termina por ocluir el objeto que lo fundamenta” (Delgado, 2015).

Entender la canción como un racimo de texto se debe a que no hay una sola forma de abordar qué es canción. La Real Academia Española, por ejemplo, como primera acepción considera a la canción desde la lírica: canción es *composición en verso, que se*

²⁶ “Tagg distingue dos saberes musicales: “saber música” y “saber ‘sobre’ música”. El primer saber corresponde a la capacidad de hacer música y saber reaccionar ante ella. Esto es, saber cantar y saber cuándo aplaudir, por ejemplo. “Saber ‘sobre’ música”, en cambio, corresponde a la capacidad de desarrollar un discurso en torno a ella, que, según Tagg, puede ser meta-textual: saber cómo ‘denotar’ un fenómeno musical, esto es, definirlo en términos lexicales; y meta-contextual, saber cómo connotar música con la cultura y sociedad que la produce y condiciona su práctica y su consumo.” (Citado en González, 2009: 196-197)

²⁷ Ver los trabajos de Mara Favoretto (2013), Claudio Díaz (2005), Rodríguez y Alabarces (1989).

²⁸ “La canción popular, entonces, concebida como un racimo de textos, se ‘desencadenará’ en el tiempo y el espacio, en una puesta en marcha en la que cada paso que da y cada espacio que habita, ofrece una puerta de acceso hacia su mundo poliforme y resbaladizo. desde esta perspectiva, la canción se nos presenta más como un proceso que como un producto. Será el proceso-canción, el que genere la multidimensionalidad textual que desafía sus abordajes por separado” (Gonzales, 2009: 205).

canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música, es decir, se separa letra e instrumentalización. También podemos considerar a la canción desde su estructura, una canción popular debe tener una introducción, estrofa, estribillo, puente musical y un cierre²⁹. La estructura de la canción puede cambiar según el género y también el estilo de cada músico; en este sentido, entiendo tanto género como estilo desde la teoría de Bajtín. “Como la música también es un lenguaje podemos extender la caracterización, y el estilo musical, acotándonos a la composición y ejecución de música, será la elección subjetiva de recursos sonoros, lingüísticos y tecnológicos” (Salerno)³⁰. Por ese motivo, tal como expresé anteriormente, la canción es una unidad en la que hay contemplar todas estas variables (letra, música, estructura, estilo, género).

Por último, así como analizaré las canciones de Serú Girán sin separar música de letra porque ambas significan juntas, las canciones tenían un soporte de distribución que es el disco. Al respecto dice Hennion, “*el disco, es el soporte de base de nuestra relación con la música*” (Hennion, 2002: 350)³¹, o por lo menos hasta la llegada del cassette y otros soportes mediante los cuales se puede escuchar música. De una u otra manera, el disco no deja de ser una mercancía, un objeto estandarizado que forma parte de la industria cultural³². Por eso, un trabajo sobre la discografía de la banda no estaría completo si no tenemos en cuenta el empaque, la presentación de cada disco, que también es parte de la producción artística y que también significa, por eso considero al disco como una unidad dentro de una discografía con sus particularidades que hacen al conjunto. Dice Diego Madoery:

El análisis del disco como una unidad permite establecer vínculos al interior de una forma de producción compleja, que si bien es posible de ser analizada y consumida fragmentariamente, su constitución ha requerido de una compilación, una editorialización, en definitiva una organización y producción artística en función de esta complejidad (Madoery, 2008: 3).

²⁹ Ver Cómo estructurar una canción. (2007-2017). *Escribir canciones*. Disponible en: <https://www.escribircanciones.com.ar/icomos-escribir-canciones/197-icomos-estructurar-una-cancion.html>

³⁰ Daniel Salerno plantea, basándose en la teoría de los géneros discursivos de Bajtín, que los géneros musicales pueden ser entendidos como una construcción histórica con sus propias regulaciones y sus sistemas de relaciones.

³¹ La historia del disco ha sido la de una lenta y compleja sustitución del hombre por la mecánica. Es la de un nuevo modo de escritura y lectura de la música. (Hennion, 2002: 350).

³² Sobre la industria cultural: “Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la rebeldía de éstos y los somete a la forma que sustituye a la obra. (La industria cultural) trata de la misma forma al todo y a las partes” (Adorno y Horkheimer, 1998:170).

El mito de la autenticidad y la resistencia

Una discusión sobre la autenticidad y la resistencia como mitos resulta pertinente en un estudio sobre las canciones de Serú Girán por dos motivos interconectados: porque algunos de los temas son caracterizados como emblemas de la dictadura y dicha investidura se desplaza a la totalidad de la discografía desde una nostalgia posterior y, en segundo lugar, por la consideración de la banda como “los Beatles argentinos”. No obstante, es un reduccionismo pensar a Serú Girán únicamente desde la dictadura. Así, el objeto de estudio de este trabajo permite pensar de qué manera operan los discursos de autenticidad y resistencia en la configuración de la historia de una banda y, a nivel más general, en la historia del rock nacional.

El rock, como género musical, tiene como mitos constitutivos a la autenticidad y a la resistencia, así como otros relatos que le permiten separarse tanto de otros géneros como también otras cuestiones que no pertenecen a la música (en gran parte todo aquello que pertenece a los adultos). Pero, ¿qué atañe los conceptos de autenticidad y resistencia? En primera instancia, entiendo la autenticidad en términos de Walter Benjamin, a saber, “el concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora” (Benjamin, 2003: 42). En segundo lugar, leo el concepto de resistencia en simultáneo al de autenticidad en tanto que se retroalimentan y, a su vez, se relacionan con la música popular desde los orígenes del folclore. En este sentido, Ana María Ochoa plantea: “desde el folclore, además, siempre se dio una lucha de oposición entre tradición y modernidad como elemento fundamental de su autenticidad” (Ochoa, 2002).

En cuanto a la autenticidad y la resistencia como mitos, se plantean como tal ya que se transformaron en discursos legitimadores de qué es o no es rock, pero son en sí mismos términos vacíos. En *Mitologías* Roland Barthes propone que “cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas” (Barthes, 2003: 200). Por otra parte, en el rock nacional estos mitos sufren un desplazamiento en el significante que ancla el sentido.

Al principio, los valores de autenticidad y resistencia se afirman en contraposición a los valores de la música catalogada como complaciente: “el rock nacional se conforma

como movimiento contestatario que propone una alternativa distinta de existencia dentro de la sociedad industrial, a partir del espacio que se abre cuando reemplaza completamente a la música que el sistema había determinado que consumiera la juventud” (Vila, 1987: 150). Ya con el rock en formación, las múltiples bandas de la primera mitad de la década de 1970 se disputan qué es auténtico o resistente según el estilo que llevan a cabo –lo mismo sucederá en la década de los 80s, tras la guerra de Malvinas, cuando el mapa musical se amplía. Al hablar sobre los distintos públicos que hay dentro del rock, Pablo Vila dice: “cada uno de ellos se arroga mayor ‘autenticidad’ y señala en los demás la falta de ella, o su declinación” (Vila, 1987:143). Luego, la dictadura y su discurso, sumado a la trayectoria de los músicos, funcionan para re-acentuar estos mitos: “Los militares, los políticos, los sindicalistas se llenaban la boca de palabras pero fue el rock el que tuvo que salir a cantar verdades de la dictadura” (publicado en Cantarock, 1985).

Se observa, entonces, que en determinada etapa un relato prima sobre otro. Es necesario entender los mitos con el contexto, de esa forma se tiene en cuenta todas las variables con las cuales analizamos un fenómeno y los relatos que lo atraviesan. Sobre ello versa Alabarces en el artículo “Posludio...” (2008), “entendemos que la discusión sobre los significados resistentes del rock precisa esa puesta en contextos concretos e históricos, atendiendo a la vez a una configuración sincrónica y diacrónica” (Alabarces, 2008:13).

En el caso de Serú Girán podemos ver que, por un lado, tres de los cuatro son músicos conocidos por el público y sus figuras gozan de autenticidad dentro del campo rockero; aunque, cabe recordar que al inicio Charly García, antes del disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, era considerado junto a Sui Generis como un artista que consumían los adolescentes que seguían las tendencias del mercado³³. Retomando el caso Serú Girán, en algún momento de la historia, la banda será comparada por la crítica con los Beatles³⁴. Con ello, Serú Girán se legitima en varios sentidos: en el saber hacer

³³ “No es casual que quienes más insisten en el tema de la niñez sean los grupos como Sui Generis o Vivencia, grupos caracterizados dentro del circuito de rock por su ingenuidad, por su tendencia al folk frente a la pesada. Sui Generis es acusado de ‘cheto’ por los rockeros que se inclinan hacia la otra temática” (Alabarces-Varela, 1988: 21).

³⁴ Algunos datos recopilados en el libro *50 años de rock en Argentina* de Marcelo Fernández Bitar ayudan a entender el porqué de semejante aseveración: desde 1978 hasta 1981, Serú Girán aparece en las encuestas anuales de la revista Pelo como mejor grupo, disco y canción del año. “La encuesta Pelo de 1981 nuevamente muestra como Grupo del Año a Serú Girán. Otros resultados mostraron que la

música, en ser símbolo de su época (los Beatles, a pesar del aparato comercial que tenía detrás, pasó a la historia del rock como banda clave de la contracultura), en este caso de la dictadura, y, por último, el culto al artista. Sobre esta operación da cuenta Benjamin cuando habla sobre el intérprete de cine: “A la contracción del aura, el cine responde con una construcción artificial del *‘personality’* fuera de los estudios. El culto de las estrellas, promovidos por el capital invertido en el cine, conserva aquella magia de la personalidad que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil” (Benjamin, 2003:74).

Junto a ello se percibe cierta invisibilización bajo el concepto de que durante la dictadura la producción musical mermó con respecto a años anteriores, como si los músicos hubieran actuado en plena soledad. No obstante, había un circuito que canalizaba la experiencia del público con la música mediante la venta de discos y de entradas a los recitales. De hecho, es esa experiencia del público y su posterior teorización –textos sobre la construcción de la identidad juvenil durante la época del Proceso– las que califican al momento como auténtico o único. También, ese circuito que seguía vigente es el que termina por erigir a Serú Girán como los Beatles argentinos, abalado por el público que lo vivió³⁵ y que, luego, se pone en tela de juicio por otras generaciones que no lo vivieron. Esto se debe a que “cada época de la historia del rock ha traído consigo su propio relato de autenticidad” (Ochoa, 2002).

Por otro lado, Serú Girán entra en la lista de bandas que resistieron a la dictadura, al igual que muchos otros músicos que actuaron en el período 1976-1983. La censura, el exilio de artistas, la exaltación de algunas canciones por el contenido de sus letras o la percepción de los recitales como espacio donde los jóvenes podían sentirse en comunidad³⁶, construyen el discurso de resistencia y éste, a su vez, organiza el ideario rockero de la época. No obstante, se observa en el caso de Serú Girán que un tercio de su discografía tiene referencias explícitas e implícitas en su letras sobre la dictadura

revelación fueron los Dulces 16, el disco del año “Televisión” de Raúl Porchetto, y “Peperina” el tema del año” (Fernández Bitar, 1993: 82).

³⁵ Se entiende el verbo vivir desde lo que plantea Ochoa sobre la carga afectiva que tiene el rock: “el rock se define como generador de una sensación de libertad que se construye sobre la acentuación de lo emocional y de lo físico como elementos claves de interacción y de concepción musical. El rock es vivido como algo genuino, verdadero, espontáneo, intenso y lo es desde las emociones y desde el cuerpo” (Ochoa, 2002).

³⁶ Pablo Parel en *Zaffi*: Las letras de las canciones son una flecha apuntada directamente a los cerebros adormilados, una síntesis que encuentra su cumbre en temas como Alicia... hoy Charly García tuvo 40 mil voces en vilo gritando ‘no se banca más’ frente a las cámaras de ATC” (Citado en Vila, 1987).

(este punto se desarrollará en el segundo capítulo) y una sola canción sufre la censura (“Viernes 3am”).

Las canciones “Encuentro con el diablo”, “José Mercado”, “Canción de Alicia en el país”, “La grasa de las capitales” detallan en sus letras, mediante distintas figuras retóricas y recursos musicales, el contexto histórico. Por otro lado, tenemos canciones como “Seminare” o “Viernes 3am” que si bien hablan desde una subjetividad, también presentan un planteo de cómo son los hombres y mujeres de esa sociedad. Todas son canciones que quedaron en el imaginario por su melodía o en el caso de los primeros cuatro por plantear una complicidad con el público. Pero ¿qué sucede con una canción como “Serú Girán”? ¿Y las otras canciones? Ahí reside la clave en el análisis de la discografía de una banda y no solamente en la lectura de canciones aisladas, para comprender que resulta simplista plantear la resistencia en un contexto en que los músicos deben actuar bajo determinados condicionamientos para continuar su producción.

Sí, se puede estar de acuerdo con Vila cuando plantea que durante la dictadura algunas actividades adquirieron un valor político³⁷, pero la cultura no reemplaza a la política. De hecho, el rock desde sus inicios tiende a separarse de lo político y, a su vez, son cuestionados por algunos grupos políticos por ser funcionales al sistema³⁸. No obstante, plantear que un músico fue resistente a la dictadura es otra manera de mantener vivo el relato de la resistencia, también funciona para separarse de aquellos artistas que no establecían una crítica al contexto y, quizás, opaca no adrede otros discursos de mayor politización. Así el rock se organiza desde la contradicción que bien explica Ochoa: “el rock tiene una paradoja permanente, fuente de no pocas angustias para creadores y consumidores y de mucho dinero para la industria musical: aquí la rebeldía rápidamente se convierte en fetiche” (Ochoa: 2002). Por ese motivo, a los efectos de la presente tesina no me interesa trabajar con ellos.

³⁷ El mensaje era verdaderamente lo que estaba sucediendo. Porque ‘algunas actividades adquirieron (durante la dictadura) un valor cultural y político no tanto por lo que eran o decían sino, fundamentalmente, por el mismo acto de su realización, que pasaba a ser parte del lenguaje. (Vila, 1987:103)

³⁸ “La juventud en la Argentina de los ’60 no responde a un solo camino. Podemos hablar de dos posibilidades básicas: la política o el rock. Como veremos, las dos opciones se polarizan y asumen como excluyente; más aún, como competitivas. Si bien hay puentes (tendidos desde ciertos sectores del rock) estos serán rechazados desde uno u otro lado (el sistema rockero termina expulsando la variante politizada, hasta negar su existencia por completo varios años más tarde)” (Alabarces-Varela, 1988: 05).

*Trato de ser inteligente y concebir un mensaje sutil
para que llegue a la gente sin problemas de censura.*

*De otra manera no tiene sentido
porque es pegarte la cabeza contra la pared,
es suicidarte.*

(Charly García, 1978)³⁹

Capítulo I: Serú Girán (1978)

Presentado el 3 de noviembre de 1978 en el Estadio Obras Sanitarias, el primer LP homónimo de Serú Girán consta de ocho canciones cuyas composiciones están a cargo de Charly García –excepto el tema instrumental “Cosmigonon” de David Lebón. Las canciones se caracterizan por su complejidad, la banda tiene un modo de ejecución, en cuanto a lo instrumental, que hace difícil determinar si hacen rock sinfónico, rock progresivo o jazz rock. La propuesta del disco se da mediante lo lúdico en tres sentidos: juego del lenguaje, el juego del lenguaje musical y el juego del lenguaje visual; se repetirá en los siguientes tres discos pero con la salvedad de que, a medida que la dictadura se va debilitando, el juego de lenguajes va de lo implícito a lo explícito.

Juego del lenguaje visual

El análisis del disco como unidad comienza desde el paratexto⁴⁰, es decir, con aquello que nos topamos primero a nivel material: la tapa y contratapa del disco así como el sobre interno que contiene el vinilo. Distingo el contenido visual del paratexto en tres partes: el primero es el que está a la vista del público en general, la tapa y contratapa; el segundo son las fotografías que se encuentran al reverso de la tapa y contratapa y, por último, el sobre que contiene al vinilo que tiene una segunda tapa y contratapa.

³⁹ Serú Girán (Palo & palo). (Diciembre, 1978). *Revista Periscopio*. Disponible en:
<http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/serugiran.htm>

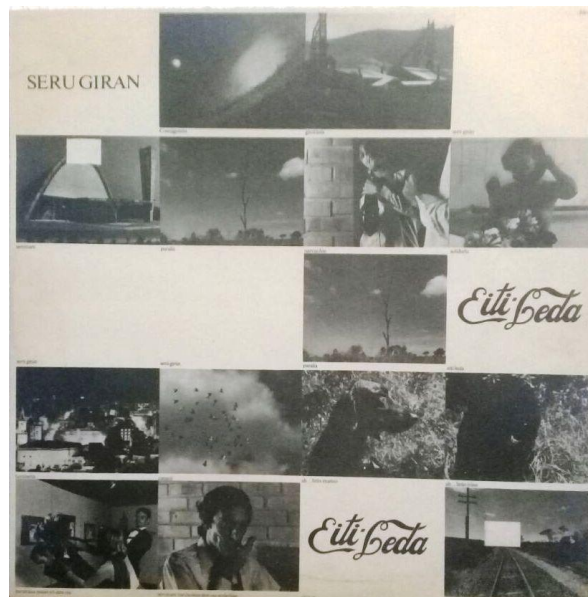
⁴⁰ “Acompañamiento de un cierto número de producciones (...) que en todo caso lo rodean y lo prolongan (*al texto*) precisamente para presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción y consumación (...)” (Genette, 2001: p. 07).



En su descripción más literal⁴¹ la tapa del disco es un vagón de tren con una puerta y una ventana separados por los vocablos Serú Girán. La ventana pequeña en vez de dar al interior del vagón nos remite a unas vías de tren, es decir, a la imagen de la contratapa. No obstante, lo que diferencia a la imagen que se muestra en la contratapa es que la conexión con la tapa no es la ventana, sino una puerta que se interpone en medio de las vías. En un segundo grado, la lectura de la composición puede tener distintos significados asociados al viaje, al respecto dice Julián Delgado: “era una invitación al viaje, que remitía a una experiencia corriente entre los jóvenes de los primeros años sesenta (el “viaje al sur” de los hippies argentinos) pero también sugería la posibilidad de la fuga frente a un presente complejo e ininteligible” (Delgado, 2015). También, tanto la puerta como la ventana pueden interpelar a una apertura de los sentidos, es decir, pensar a la realidad desde una perspectiva distinta a la impuesta.

El contenido al reverso de la tapa y contratapa es una serie de fotografías de la banda tanto en estudio como en el cotidiano. Consideramos que la funcionalidad del collage de fotos en blanco y negro es la de introducirnos a la banda (aún cuando los músicos ya son conocidos en la escena musical) y como documento de la producción del disco.

⁴¹ En este caso entiendo por descripción literal a ese primer nivel de la imagen del que habla Roland Barthes en la “Retórica de la Imagen”. “(...) Para “leer” este último (o primer) nivel de la imagen no necesitamos otro saber que el relacionado con nuestra percepción: éste no es nulo, porque necesitamos saber qué es una imagen (los niños no lo saben antes de los cuatro años, más o menos) y qué son un tomate, una bolsa de malla, un paquete de fideos: se trata, sin embargo, de un saber casi antropológico. Este mensaje corresponde de algún modo a la letra de la imagen, y lo llamaremos mensaje literal por oposición al mensaje precedente, que es un mensaje “simbólico” (Barthes, 1972).



El contenido más interesante es el que se encuentra en el sobre. Compuesto por catorce fotografías, cada imagen está acompañada por las palabras inventadas de la canción Serú Girán que en este caso funcionan como epígrafe. Además de las imágenes, se observan cuadrados blancos en representación del vocablo SERU GIRAN que se repiten como interrupciones en dos de las fotos y, por otro lado, la palabra EITI-LEDA se encuentra en formato de logotipo, escrita igual que el logo de COCA-COLA. Como primera lectura, el conjunto de imágenes y palabras confunden, pareciera que no tuvieran una relación alguna, pero aquí comienza nuevamente el juego de la adivinanza por el sentido,

“Propone al receptor una especie de juego en el que tiene que relacionar palabras e imágenes. Pero además, alguno de los otros temas llevan como título algunas de estas palabras (“Eiti leda”, “Seminare”, etc.) con lo cual el sentido de esas canciones debe también incorporarse al juego de relaciones. Evidentemente, el sistema de relaciones que puede construirse es muy amplio.”
(Díaz, 2005: 161).

Si leemos las imágenes (de manera literal) siguiendo el orden de la letra-epígrafe entonces la seguidilla es: vía láctea, maquinas de construcción, espacio en blanco, edificio de arquitectura moderna con un cuadrado blanco en lugar de ventana, rama de árbol en medio del campo, un hombre que se mira al espejo mientras se acomoda la corbata, una mujer con un ramo de flores, espacio en blanco (por dos), misma foto de la rama de árbol, el logo EITI-LEDA, una ciudad iluminada por los edificios y la calle, una

parvada volando, foto de perro o perra (por dos, pero con dos caninos distintos), imagen de un living con tres personas: el hombre de la corbata es golpeado por la mujer con las flores, esquivados por un mozo, el hombre en postura pensativa con un cigarrillo en la mano, logo y las vías del tren que están en la contratapa con un cuadro blanco en lugar de la puerta.

No obstante, y aunque se presenta todo como un sinsentido, puedo plantear siguiendo a Barthes en la “Retórica de la Imagen” que la lectura “no es anárquica, depende de distintos saberes contenidos en la imagen y constituyen una tipología” (Barthes: 1972). Por ese motivo las fotos se pueden ordenar en categoría “seres vivos” que incluiría a los hombres, a la mujer, a los perros, los pájaros y el árbol, y “aquello creado por el hombre” que comprendería a la construcción, el edificio, la ciudad y las vías de tren. El que queda sin categorizar es la imagen de la vía láctea, pero al estar al principio de todo, ¿no podríamos considerarla como marco de todo el resto? La respuesta es sí, porque eso nos permite el juego y la lectura.

Por otro lado, si se miran algunas de las imágenes leyendo el epígrafe al leerlas en conjunto podemos encontrar un sentido a los vocablos inventados. En “El Marxismo y la filosofía del lenguaje”, Voloshinov plantea como crítica al idealismo y al psicologismo que la comprensión de un signo se da a partir de un signo ya conocido⁴², puesto que la imagen en este caso funciona como signo, es a partir de este signo conocido que interpretamos a la letra-epígrafe. Así, por ejemplo, la imagen del espacio exterior más la palabra COSMIGONON puede significar “cosmos”; la imagen del hombre mirándose al espejo más la palabra NARCISOLON puede interpretarse como “narciso” o “narcisista”; por último la imagen de la ciudad iluminada junto a la palabra LUMINARIA puede ser “iluminación”.

Por último, si nos centramos solamente en las fotos del hombre y la mujer se puede plantear que cuentan una historia. En las primeras dos imágenes, es decir, la del hombre mirándose al espejo y la de la mujer con el ramo de flores, nos introducimos en la historia. La tercera toma en la que la mujer golpea al hombre con las flores frente al mozo es el clímax y la última, la del hombre fumando pensativo es el final. Con esas

⁴² “La comprensión del signo es el proceso de relacionar un signo dado que tiene que ser comprendido con otros ya conocidos; en otras palabras, la comprensión responde al signo mediante otros signos” (Voloshinov, 1976: 34).

cuatro tomas nos volvemos testigos de una situación, romántica tal vez, se puede inferir que la secuencia es así porque cada una es un “instante que contiene toda la fuerza expresiva, emotiva o trágica de la secuencia que no vemos” (Colombo, 1997:152).

Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical

Los militares a cargo de la última dictadura se dieron cuenta de que saber es poder⁴³, es decir, que el manejo de la información en cualquiera de sus formas era importante para llevar a cabo el Proceso de Reorganización Nacional. Para ello había que controlar lo dicho por la ciudadanía, es decir, “junto con el despliegue de una represión generalizada, los militares establecen un férreo monopolio sobre la palabra pública” (Díaz, 2005:153).

La idea detrás del control era instalar en el imaginario los valores que hacían del Proceso un bien para la sociedad,

(...) a través del análisis del discurso del Proceso de Reorganización Nacional en sus declaraciones y comunicados oficiales, se ha demostrado que el régimen intentaba la reinstauración de valores correspondientes a un pasado imaginado, de raíces hispánicas y patriarcales, que constituía casi una caricatura exagerada de ideales clásicos como el “ángel del hogar” y el “código de honor”. Estos valores se imponían desde diversos medios para que la población los adoptara y se transformara acordemente. (Favoretto-Wilson, 2014:60)

Pero así como se apostaba mediante el lenguaje a instaurar ciertos valores en la sociedad, también se limitaba al lenguaje y los espacios en que se ejercía: todo giraba alrededor de la oposición hablar de/no hablar de. Quienes estaban a favor de la dictadura lo hacían bajo los cánones que imponía el régimen, y aquellos que no acataban dichas imposiciones⁴⁴ se comunicaban desde la clandestinidad o a través de una retórica sutil como es el caso de García al emplear en sus letras recursos literarios que eludieron la censura. Al respecto dice Eduardo Berti: “El ciclo III fue la etapa del

⁴³ “Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque le sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (Foucault, 2014: 37).

⁴⁴ “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”. Comunicado N° 19, 1976.

‘nosotros’ y la alegoría. Era un ‘nosotros’ inclusivo en relación con el público, no un ‘nosotros, los músicos’; era un nosotros exclusivo hacia los *caretas*: dictadura militar y dirigentes. En tanto, la alegoría servía como recurso para subrayar esa exclusión y burlar la censura” (Berti, 2015: 48-49).

Más allá de esta situación de prohibiciones, en el primer disco de Serú Girán la letra de las canciones están más vinculadas a la subjetividad del enunciador que al propio entorno o realidad social; aunque se puede evidenciar ciertos guiños desde algunos versos y recursos –instrumentales y vocales-. También en los distintos temas puedo observar dos tópicos rockeros que se repiten y a partir de los cuales se establece una crítica sobre el contexto: el viaje y la ciudad. La elección puede deberse a dos factores, el primero es las condiciones de producción de la banda que se encontraba en Brasil grabando el disco y, la segunda, tiene que ver con la doble forma de irse del país, por exilio⁴⁵ o por las condiciones económicas que permitían viajar al exterior.

A diferencia de cómo analizaré los dos siguientes discos, en el caso de *Serú Girán* decidí considerar los versos de las canciones en conjunto para poder ilustrar de qué manera Charly García hace uso de los tópicos anteriormente planteados. Se tendrá siempre en cuenta lo instrumental porque también se puede pensar a ciertos recursos a partir de los sentidos que connotan y que hacen a la totalidad del mensaje. Podemos hablar en música de sentidos connotados teniendo en cuenta, en primer lugar, lo planteado anteriormente acerca de que cada género musical tiene un repertorio de recursos que hacen a dicho género y que nos permiten reconocerlos. En segundo lugar, si consideramos que en una canción se dan distintos tipos de recursos vocales e instrumentales, esos recursos son en primer lugar un sistema denotado (por ejemplo, en una canción un solo de guitarra se reconoce porque es una ejecución en la que se destaca un instrumento); este primer sistema es el soporte de un segundo sistema, el connotado. En *Elementos de semiología*, Barthes plantea: “Los connotadores son siempre en última instancia, signos discontinuos, erráticos, naturalizados por el mensaje denotado que lo vehiculiza” (Barthes, 1971:92). Así cada recurso puede connotar algo distinto según su empleo dentro de la canción.

En este caso, el tópico viaje tiene un valor negativo como por ejemplo en *Voy a Mil* y, también, se lo asocia al escape y a la huida como en el caso de “Seminare” y de “Autos,

⁴⁵ “La Argentina se había convertido en un lugar sombrío o inseguro. Mucha gente emigraba súbitamente, mientras otra desaparecía con igual prontitud” (Pujol, 2013: 76)

Jets, aviones y barcos”. La ciudad que plantea García en sus letras “abre una red de significados cuyos nudos principales son la soledad, el consumo, la mediocridad, la rutina” (Alabarces-Varela, 1988:10) y eso se observa en algunas partes de “Eiti-Leda”, “El mendigo en el andén” y “Separata”.

A continuación trataré el tópico del viaje a partir de los siguientes versos:

*El sol saluda a nuevos vagabundos
porque en tierra nadie queda,
la verdad es que se está yendo todo el mundo.*

(Autos, jets, aviones, barcos)

.....

*Vas aquí, vas allá
pero nunca te encontrarás
al escaparte.*

(Seminare)

.....

*¡Ey doctor!
soy este sudor que me salta
tengo la sangre prometida
deme la coramina.*

Voy a mil

No tengo control, ¿qué me pasa?

(Voy a Mil)

En los primeros dos casos el viaje está asociado a la huida, es decir, en las letras de García el viaje no tiene un sentido positivo, no es “abandonar la ciudad y encaminarse a un lugar utópico” (Díaz, 2005). En “Autos, jets, aviones, barcos” huir es sinónimo de

sobrevivir, pero también el viaje puede estar planteado desde el lado del consumo. En la introducción, la elección del estilo jazz rock junto a la batucada connota este bullicio y movimiento, no obstante a los dos minutos y 13 segundos el tempo rápido y la irrupción de un solo de guitarra marca una tensión con respecto al sonido predominante en la canción. Al respecto dice Delgado: “el contraste entre el tono usualmente festivo de esas músicas y el doloroso tópico de la letra puede ser leído como una ironía (Delgado, 2015). Dependiendo la lectura, la letra puede tener un valor de dolor como plantea Delgado, pero también puede ser una crítica y, en ambos casos, el contraste entre el sonido que predomina en el tema y el solo de guitarra significan lo dramático en ambas situaciones.

Por otra parte, escapar también plantea un conflicto con respecto al individuo, “pero nunca te encontrarás/ al escaparte” dice los versos de “Seminare”. Nuevamente escaparse no se traduce en la búsqueda de una identidad, sino por el contrario conlleva aún más a la duda: “vas aquí, vas allá”, ese sujeto en tercera persona al que interpela la letra sigue siendo un sujeto escindido. Asimismo hay que tener en cuenta que la canción es una balada, la tonalidad mayor, la voz aguda y el coro en el estribillo connotan el romanticismo del que habla la letra: la confusión que relata el yo poético con respecto a su objeto de deseo, el amor que se escapa.

Por último, los versos correspondientes a “Voy a Mil” son una metáfora sobre las drogas. Como se sabe la coramina hace referencia al apodo del productor del primer disco de la banda, Coramina López y es, a su vez, la marca de una droga estimulante del sistema nervioso central. Entonces el movimiento se plantea como algo peligroso, al respecto dice Díaz: “el riesgo de la travesía implica también la posibilidad de no poder retornar” (Díaz, 2005:119-120). La voz rasposa, el patrón repetitivo y la guitarra como principal instrumento de la melodía son recursos típicos del género blues y el estilo hard rock y que, en este caso, sirven para connotar mediante el riff de guitarra en la introducción y el solo de guitarra al final, el salirse de control y el estado en que se encuentra el personaje.

En los versos finales de la canción los efectos de estar en un estado normal y uno alterado se hacen evidentes:

Voy a amar, voy a amar, voy a odiar si me odian

nunca pensaré eso.

Voy a subir, voy a subir, a bajar si me bajan

Te digo que somos libres.

Las dos antítesis que hay entre el primer y tercer versos, “voy a amar, voy a odiar” y “voy a subir, a bajar si me bajan” son interrumpidas por una frase negativa y positiva, “nunca pensaré eso” y “te digo que somos libres”. En éstas últimas dos frase el enunciador se dirige a un otro que podría encontrarse en una situación similar de anestesia (des-controlado), incluso en este tramo la melodía cambia y hay una yuxtaposición de voces que van de lo agudo a lo grave que terminan por gritar con énfasis “te digo que somos libres”. Si lo extrapolamos a un plano más general, ese “te digo que somos libres” se dirige a la sociedad marcada por la pasividad ante las actividades de la Junta, aunque como se constató anteriormente la pasividad de ciertos sectores era una costumbre que venía desde hacía décadas. También se puede considerar este último verso como un gesto platónico, es el razonamiento o pensamiento crítico el que le permite al hombre desligarse de cualquier ligadura –dejar de ser anestesiado o pasivo- y ser libre.

Por otra parte, en las letras de Serú Girán la ciudad tendrá un valor negativo, pero ya no desde un ideal sino pensado desde la propia realidad. Para analizar el tópico ciudad elegí las canciones “Eiti-Leda”, “El mendigo en el andén” y “Separata”:

Sola en una autopista,

que tenga infinitos carteles

que no digan nada.

(...)

Y tus piernas cada vez más largas

saben que no es bueno volver atrás.

La ciudad se nos mea de risa, nena.

(Eiti-Leda)

.....

*Yo seré siempre
el mendigo en el andén
de un pueblo fantasma
donde nunca pasa el tren.
(El mendigo en el andén)*

.....

*Algo raro me estaba pasando en el hotel
estaba solo
tan solo como un hombre a veces debe de estar.
(Separata)*

En el primer caso, “infinitos carteles que no dicen nada” es un oxímoron que podemos inferir que se refiere a aquellos mensajes publicitarios gráficos que habían tanto en la vía pública como los que aparecían en las revistas y diarios de la época: “Los argentinos somos derechos y humanos”, “Proteger es querer” o “Achicar el Estado es agrandar la Nación”. Es en este sentido que Mara Favoretto parafraseando a Timothy Wilson plantea:

“Las acciones del régimen militar argentino guardaron una relación muy cercana a la ficción distópica de Orwell [...] la Junta intentó lograr una reducción orwelliana sobre el lenguaje y la expresión: en una grotesca mimesis de la neo-lengua (...)” (Favoretto, 2014: 97).

Asimismo hay que tener en cuenta que el tema fue escrito por Charly García en la época de Sui Generis, aunque el dúo nunca llegó a registrarlo en un disco de estudio (sí aparece en el disco en vivo *Adiós Sui Generis*). Ergo, para interpretar dicha frase también hay que remontarnos a otro momento de la historia en el que las condiciones eran casi las mismas –gobierno de facto de Onganía- y considerar que el verso es una alusión a otros carteles publicitarios, o simplemente a cualquier cartel. Por otro lado, “Eiti-Leda” concluye con un verso en el que la ciudad se caracteriza por la insensibilidad. La ciudad cancela todo sentido tanto desde los carteles que no dicen nada como desde el sentido a sentir.

A nivel musical la canción es importante. Hay una variación en la escala tonal, de menor a mayor y luego menor otra vez, lo cual coincide con el paso de lo sinfónico al jazz rock. La letra es igual de variante debido a las distintas metáforas que tiene, las que elegí nos acercan a un tipo de ciudad y en ambas el tono menor y el tempo medio connotan cierto dramatismo. Las voces aunque estén en dúo también connotan la frialdad de esa ciudad, y si escuchamos la canción en su totalidad, la letra y la música parecen contar una historia épica en el que “el caballero de capa azul” por más que lo intenté, fracasa.

En el caso de los versos de “El Mendigo en el andén” pareciera remitir al poema de Rubén Darío, “El Rey Burgués”, ya empleado anteriormente por García en “Boletos, pases y abonos” (La Máquina de Hacer Pájaros, 1976)⁴⁶. Pero en este caso, el mendigo al igual que el poeta es ignorado⁴⁷ y vive en “un pueblo fantasma” dentro de una “cárcel de cristal” (El Mendigo en el andén, 1978). El verso “de un pueblo fantasma” funciona como metáfora para el contexto social que se vivía por ese entonces: desde hacía dos años imperaba el estado de sitio, cada quien en su actividad y viviendo con terror. Por otro lado, “El mendigo en el andén” es otra balada del disco, en la canción predomina el piano dándole un carácter de ensoñador y esperanzador, a los 2 minutos y 10 segundos el tempo cambia de medio a mayor mientras el coro canta “yo sé que puedes sacarme”. En este caso, la cárcel de cristal puede considerarse como una metáfora para hablar de interior del sujeto, con lo cual la elección del estilo musical (la balada) resulta más acorde con el resto de letra.

La única canción que está en tono menor es “Separata”, es también el tema más corto del disco. La temática existencialista de la letra versa nuevamente sobre sentirse encerrado, esta vez el hotel funciona como un lugar de aislamiento y ajeno a la realidad que después refuerza diciendo “Sabía que mi casa estaba lejos/ lejos, lejos de todo”. La voz solista y la base de piano que hay hasta los 40 segundos del tema connotan ese estado de estar acoquejado. Incluso, la mención a la habitación de hotel, construcción típica de la ciudad, es la antítesis del “ave que vuela y no muere”, el ave como metáfora típica de la libertad. Este último verso se refuerza con un coro de voces.

⁴⁶ Favoretto, Mara; Wilson, Timothy. Los ángeles de Charly: entre el ser nacional ideal del Proceso de Reorganización Nacional y el ser real del rock nacional argentino. Per Musi. Belo Horizonte, 2014, p. 58

⁴⁷ “Y cuando cayó la nieve, se olvidaron de él el rey y sus vasallos; a los pájaros se les abrigó, y a él se le dejó al aire glacial que le mordía las carnes y le azotaba el rostro”. Darío, Rubén. *El Rey Burgués*.

El disco culmina con el tema instrumental “Cosmigonon” -el primero de los cinco que componen la discografía. Compuesto por David Lebón, el sonido que predomina es el solo de guitarra sobre la base de un sintetizador, juntos parecen simular lo espacial o cosmos, si consideramos como lo hicimos anteriormente cuando analizábamos el paratexto que el vocablo inventado “Cosmigonon” remite a cosmos. En un sentido similar a Benjamin cuando habla sobre las cámaras de cine, puedo decir que en las canciones instrumentales, a falta de letra son los instrumentos los que ayudan a hacer “una representación del mundo circundante”⁴⁸.

A manera de cierre, decidí concluir con el análisis de la canción “Serú Girán”. A diferencia de los temas anteriores, la letra de Serú Girán es un conjunto de vocablos inventados por la propia banda y, por ende, es difícil situarlo dentro de los tópicos del rock. También la decisión de tratarla al final es porque considero que mediante dicho gesto discursivo condensa el mayor grado de crítica hacia el orden de lo social. Coloca al lenguaje en su plano más funcional y destaca mediante este acto lo absurdo de la censura.

Cosmigonón

Gisofanía

Serú Girán

(...)

Seminare narcisolesa desi oia serilerilán

Eiti leda luminería caracó.

En un gesto dadaísta, la letra de la canción rompe con la lógica de la semántica y, a la vez, se expresa como anti-orden. En un país donde la censura impera en el lenguaje, la única manera de ser *independiente es la espontaneidad verbal, es la des-confianza a la comunidad*⁴⁹. En este juego del lenguaje que propone García hay una propuesta para el

⁴⁸ “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. (...) Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Sólo gracia a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente (...)” (Benjamin, 2003: 84-88)

⁴⁹ Manifiesto dadaísta.

oyente, una intención educadora⁵⁰: la letra invita al oyente a jugar a adivinar qué significan, a descompensarlas para encontrar palabras con sentido así como también a crear otras nuevas.

La complejidad a nivel musical está en estrecha relación con la complejidad a nivel letra. En clave de pieza orquestal, “Serú Girán” es el mejor ejemplo de lo que se denomina rock sinfónico, con una introducción a cargo de una orquesta que le da paso al minuto y medio a los instrumentos típicos de la canción popular y a los músicos para cantar, a veces, en forma de coro. Finalmente, a los cuatro minutos y medio de canción, se produce la fusión entre orquesta y rock. La superposición de voces junto con la elección del género musical connotan solemnidad y, si consideramos a la letra, las voces agudas y el clasismo le asignan carácter de formalidad a las palabras inventadas y refuerzan el gesto dadaísta.

Entonces, la canción es una reacción al lenguaje y más si consideramos que la palabra está “en todo acto de comprensión y en todo acto de interpretación” (Voloshinov, 1976:39): más allá del gesto creativo dentro de la situación en la que se manifiesta, ¿cómo comprender la realidad circundante a partir de estas palabras inventadas? La música que acompaña a las palabras inventadas, al igual que las imágenes en el sobre interior, funcionan para ampliar el universo de sentido del tema, es decir, cuanto más se cancela la expresión en la vida cotidiana, más posibilidades de interpretación a este signo se quiere dar. Dependiendo de la valoración, la canción puede ser un absurdo o una reacción a la dictadura militar.

Conclusiones preliminares

El primer disco de Serú Girán marca una forma de hacer música y una propuesta discursiva que se caracteriza por el uso de la alegoría; desde lo visual, la portada y contraportada dan una primera aproximación a los temas que aborda el disco y en el caso del sobre interno participa en la comprensión de una de las canciones. Aunque en este primer álbum la crítica al contexto es limitada, mediante el uso de ciertos tópicos rockeros García habla sobre la realidad así como también de su mundo interior.

⁵⁰ “Una obra, igual que una réplica del dialogo está orientada hacia la respuesta de otro (de otro), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc; una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva, de una concreta esfera cultural” (Bajtín, 1999: 265)

Por otra parte, en este disco decidí simplemente analizar los versos de las canciones para evidenciar de qué manera se ponen en juego, desde lo musical como desde la lírica, los estilos y tópicos rockeros. Por otra parte, considerar a la canción como unidad –sin separar música y letra- permite hacer una lectura completa de las mismas, ver qué sentidos se connotan y qué significados se plasman. En un sentido similar al que plantea Bajtin sobre que la vida participa del lenguaje a través de los enunciados, es a través de la canción (enunciado) que la banda participa del lenguaje y expresa sus ideas acerca de distintas temáticas que hacen a su realidad histórica.

La canción es heroica porque

confronta a la muerte (...)

(Nick Cave en 20.00 días en la tierra)

Capítulo II: La grasa de las capitales (1979)

Es 1979 y la dictadura lleva digitando la vida de las personas hace tres años; es también, quizás, el último año de represión más fuerte.⁵¹ A mediados de ese año, Serú Girán edita su segundo disco de estudio, *La Grasa de las Capitales*. El álbum cuenta con nueve canciones compuestas en su mayoría por Charly García, pero a diferencia del anterior, David Lebón colabora en la elaboración de varios de los temas, así como también hay un tema compuesto por Pedro Aznar. Por las temáticas que aborda el disco -sobre los medios, sobre la institución Iglesia y existencialismo- podemos observar un movimiento que oscila de eros a thanatos (pulsión de muerte)⁵² que se puede constatar también desde el orden de los temas. Y así como se da este binarismo, asimismo podemos ver plasmado otro binarismo desde lo conductual: no ver, no sentir, no hablar vs consumir, aceptar lo falso, encajar.

Juego del lenguaje visual

El arte de tapa de La Grasa de las Capitales es, de todas las portadas, la que expresa una crítica directa a la situación social en la que se edita el disco. Es una clara imitación satírica⁵³ de la revista Gente con los titulares en color amarillo y la gran foto como portada con los cuatro músicos. Al respecto comenta García, “La idea fue mía. Estaba podrido de todas esas revistas tipo Gente, que eran tan caretas. (...) Había que salir de la grasa, de la mediocridad. Era una época en que el rock todavía estaba en contra de la música comercial: era nosotros contra el mundo. Y la revista Gente era el enemigo.”⁵⁴

Al igual que muchos otros medios de comunicación, la revista Gente (perteneciente a la Editorial Atlántida) fue funcional “a la estrategia de ocultamiento y desinformación que

⁵¹ Desde el punto de vista cultural y político, podríamos diferenciar dos momentos del período 1976-1983. Por un lado, una primera etapa que abarca hasta 1980, en la cual se evidencian más crudamente la represión, la censura y las persecuciones. Luego encontramos una segunda etapa, que abarca los inicios de la década hasta 1983 y que incluye la guerra de Malvinas. Varela, M. “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura”, p. 03.

⁵² Freud, Sigmund. El malestar en la cultura. Alianza Editorial, Buenos Aires-Madrid, 1992, p. 60

⁵³ Ver concepto “imitación satírica”. Genette, G. 1989, p. 38

⁵⁴ Grasa de las capitales. (28, diciembre, 2008). Radar. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5015-848-2008-12-28.html>

impuso el régimen sobre todo lo referido a la represión clandestina, las disputas interfuerzas y la profundidad del plan refundacional” (Borelli, 2011:34). Pero además la revista Gente se caracterizaba por la banalización de la sociedad, exhibiendo a lo largo de sus hojas a la farandula del país y los estereotipos de hombre y mujer pertenecientes a lo que se denomina el Jet-set o la crème nacional -aún hoy se caracteriza por lo mismo-. Es decir, en sus páginas convivían la vida y la muerte mediante un discurso frívolo y, a la vez, solemne y patrioter⁵⁵. Tal como lo expresaran Eduardo Blaustein y Martín Zubieta en su análisis sobre la prensa de ese momento,

Avanzan gélidamente los años del proceso y aunque las revistas de Atlántida vuelven a sus tapas acostumbradas, livianitas, no dejan de militar en sus páginas interiores por la causa castrense, católica y por el ser nacional. (...) Se pregunta Gente un día cualquiera de la Campaña Antiargentina, qué piensan los argentinos de lo que pasa en el país. (Blaustein/Zubieta, 2007: 136).

Si observamos la tapa con detenimiento, el contenido literal de la imagen es la banda mirando de frente, disfrazados de personajes que se encuentran en el cotidiano de la ciudad: un oficinista (Aznar), un rugbier (Lebón), un empleado de estación de servicio (García) y un carnicero (Moro). En una segunda lectura, es decir, si se interpreta la imagen en tanto mensaje icónico codificado podemos decir que los primeros dos personajes están relacionados con el propio contenido de la revista Gente, mientras que los otros dos contrastan y refuerzan la sátira. Si pensamos en contexto los personajes, el oficinista puede ser una alusión a las inversiones de capitales extranjeros, el empleado de estación de servicio hace alusión a la crisis petrolera⁵⁶ y, por último, el carnicero hace alusión al pequeño comerciante y, por ende, a la industria nacional que cada vez más iba en quiebra. La figura del carnicero también tiene un sentido peyorativo, por un lado se lo asocia con lo vulgar y, por otro, con lo sanguinario: es la representación del costado inhumano.

Tomando como ejemplo el análisis que hace Barthes en el mito de la “Fotogenia Electoral”, puedo inferir que los cuerpos disfrazados en la tapa del disco son una morfología de esos personajes de la vida cotidiana, ahí no hay ironía. El ojo cómplice que recorre la imagen encuentra la sátira en la exageración de los objetos –el cumulo de

⁵⁵ Blaustein, E. y Zubieta, M. Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el proceso. Calihue. Buenos Aires. 2006. p. 136

⁵⁶ “Crítica a las petroleras que se llenan de dinero y manejan el mundo a su antojo” (Citado en *Radar*).

papeles del maletín que lleva Aznar en la mano, la inclinación del bidón de aceite, la sombra del cuchillo-, es decir, en esos detalles que hacen al oficinista, al carnicero y al empleado de estación de servicio. Por otro lado, las miradas y gestos en los rostros son otra marca de complicidad con la audiencia por lo que connotan: la cara de Aznar connota hastío, la sonrisa forzada de Lebon connota falsedad, la cara inexpresiva de Moro connota insensibilidad y la mirada hacia abajo de García connota desprecio (hacia la grasa invisible, pero que brota del bidón).



En cuanto a los titulares que están en la portada de la “GRASA de las capitales” son: en color amarillo y en letras grande “CHARLY GARCÍA ¿ídolo o qué?”; en letras blancas y más pequeñas “Exclusivo DAVID LEBÓN SE CONFIESA”; nuevamente en letras amarillas e igual de pequeñas que la anterior “Un orgullo nacional MORO CAMPEÓN MUNDIAL”; “El romance del año PEDRO AZNAR Y OLIVIA NEUTRON-BOMB” y por último un cintillo al margen derecho en color amarillo y letras en color rojo “Descubrimos LOS DOBLES DE SERU GIRAN”. Ninguno de los enunciados es inocente, mientras que unos funcionan como crítica a nivel micro e interno (confrontación directa de la banda con ciertos medios), otros lo hacen a nivel macro.

De esta manera, tanto el cintillo como los titulares correspondientes a Charly y a Lebón están dirigidos a la crítica especializada y versa sobre un evento en particular: el primer recital de la banda en Obras. El enunciado “Descubrimos LOS DOBLES DE SERU GIRAN” está dirigido a la revista Expreso Imaginario, ya que en su momento redactó una

nota sobre el recital en la que se refería a los músicos como sus propios dobles.⁵⁷ El titular “Exclusivo DAVID LEBÓN SE CONFIESA” es una crítica al diario La Opinión que, ante el dicho burlón de Lebon “Cuando era chiquitito no, pero ahora, ¡qué puto que soy!”⁵⁸, publicó “que Seru Giran era feo porque tienen voces de homosexuales.”⁵⁹ El titular más grande es en contra de las críticas que le hicieron a Charly en distintos medios sobre la música que hacía y que no representaba a Argentina, al respecto dice Charly: “Cuando estuve en Brasil, en la primera época de Serú, hubo toda una campaña en contra mío. Las notas eran del tipo: ‘Charly se olvidó de nosotros’. Hubo una que tituló con ‘Charly García, ¿ídolo o qué?’, y empapelaron la ciudad con el aviso de la revista... una grasada total”.⁶⁰

Los titulares que tienen que ver con Aznar y Moro son los más relacionados a una crítica a nivel macro. En el caso de “El romance del año PEDRO AZNAR Y OLIVIA NEUTRON-BOMB” el nombre de la chica no es casual, justamente el apellido Neutron-Bomb es semejante a Newton-John, el apellido de Olivia la actriz de *Grease*. La actriz era co-protagonista de John Travolta en la entonces nueva película que impactara a los argentinos que habían bailado en el ’78 con *Fiebre de sábado a la noche*. Entonces Olivia Neutron-Bomb es una burla a todo lo que Olivia Newton-John encarnaba: al musical de comedia romántica que planteaba la “diversión sin compromiso estético, evasión sin conciencia”⁶¹, pero, a su vez, al modelo de mujer que el cine y los medios exaltaban, una mujer de buenos valores capaz de soñar con un rebelde (un rebelde apto para todo público). Olivia Newton-John es una de las tantas “chicas bien decoradas”. También es una crítica hacia el cine de ese entonces que privilegiaba las películas que “despierten en sus destinatarios vocación de superación y abnegación y hagan enfrentar con optimismo las incertidumbres del futuro” (Varela, 2005: 6).⁶²

⁵⁷ “Me parece que hubo un error”, escribió Pipo Lernoud. “Aunque pensándolo bien, quizás lo hicieron a propósito para la primera actuación. El Gran Salto al Vacío... mandar a sus dobles por razones de seguridad. (...) mirando a través de la lente del teleobjetivo de la cámara se ve qué bien hechas que están las máscaras.” En *Estadio Obras, el templo del rock*. Guerrero, Gloria. Editorial Sudamericana, 2010, s.p.

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Citado en *Radar*, 2008.

⁶¹ Pujol, S. *Rock y Dictadura*. Booket. Buenos Aires. 2013. p. 90

⁶² Varela, Mirta. *Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura*. En: *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*. 2005. Pp 6. Disponible en: <http://goo.gl/dYHSPD>

Por último, el titular “Un orgullo nacional MORO CAMPEÓN MUNDIAL” tenía que ver con lo ganado a nivel deportivo. El año anterior a la edición del disco se llevó a cabo en el país el Mundial de Fútbol, no solamente Argentina organizó el evento, sino que además resultó ser el ganador del torneo internacional. En 1979 en los meses en que Serú Girán se encontraba en proceso de grabación, la selección de fútbol juvenil participó de La Copa Mundial de Fútbol Juvenil de la FIFA Japón y también ganó. Ambos eventos también sirvieron para distraer a la ciudadanía, al respecto dice Pujol:

“La euforia despertada por el fútbol fue invencible. Quienes mantenían una visión crítica de la situación general parecían haber cedido ante la magia de la pelota” (Pujol, 2013:88).

En este período hay una gran espectacularidad de lo deportivo. Los triunfos en el fútbol no son los únicos; durante la década del '70, Guillermo Vilas se consagra campeón en varios torneos de tenis a nivel mundial. Los medios no solamente siguen su carrera, también su vida personal –vacaciones, amistades y romances–; lo mismo sucede con el caso el piloto de automovilismo Carlos Reutemann y su imagen replicada en las portadas de los distintos medios o las notas sobre Carlos Monzón y Susana Giménez, el romance entre el boxeador y la actriz son la máxima expresión de la banalización del deporte.

En referencia a la contratapa del disco, lo que se observa son una serie de postales de distintas partes del mundo y restos de basura; las postales con la imagen de la Casa Blanca, Londres o el Taj Mahal, entre otras conviven con colillas de cigarrillos, cascaras de huevos y semillas de alguna fruta. Lo que lleva a interpretarlas en simultáneo y decir que la grasa de la que nos habla Charly es la grasa asociada a mugre y, por ende, a algo negativo que cubre a todas las capitales, no solamente a la nuestra. La grasa en tanto denominador común, se transforma en modelo y se exporta en imágenes: el cine, la tv, los medios gráficos, productos importados, etc. Incluso, durante la época, en el canal 11 existió un programa que invitaba a viajar al público mediante historias sobre distintos personajes y paisajes de otros países.⁶³

La grasa también se puede entender desde lo kitsch. En *Apolíticos e integrados* Umberto Eco plantea lo siguiente: “es Kitsch aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido

⁶³ Varela, Mirta op. cit.

por un gran número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (Eco, 1984: 118). Para Serú Girán la grasa es el disfrute vulgar, sin ningún tipo de cuestionamiento por parte de esas capas medias y altas, quienes asumen que la cultura de imágenes –sus magazines sobre chismes y estilos de vida y sus programa ATP- son el reflejo de la cultura y sociedad argentina, aunque sea la imitación de otra cultura igual de degradada. La frivolidad opaca la realidad circundante.

Al reverso de tapa y contratapa nos encontramos con las letras de las canciones y una serie de dibujos en blanco y negro como representación de los títulos. Hay que señalar el contraste de colores entre el exterior e interior de tapa y contratapa, mientras que los colores de tapa y contratapa son estridentes, típico del periodismo amarillista, el interior es lo opuesto. El blanco y negro parece simular a una radiografía, es el negativo de la grasa.



Si se miran de forma aislada, se observa que “La grasa de las capitales” está representado por una porción de pizza que se come a un hombre; “San Francisco y el Lobo” por un lobo hambriento; “Perro andaluz” por la cabeza de un perro al revés con un ojo emparchado; “Frecuencia Modulada” por un cráneo con forma de radio; “Viernes 3AM” por un tipo con lentes y revólver sobre su sien; “Noche de perros” por un ojo y una lagrima; “Los sobrevivientes” por un zapato tirado en la calle; “Paranoia y Soledad” por una tv con una persona chiquita en el medio de la nada; y “Canción de Hollywood” por la figura de la muerte sobre el Rockefeller. No obstante, si las leemos en conjunto, los dibujos (al igual que las canciones) versan sobre los opuestos complementarios

Eros-Thanatos: tanto el lobo hambriento, el perro con el ojo emparchado, el tipo con el revólver, la lagrima, el zapato en la acera y la figura de la muerte tienen que ver con “la tendencia agresiva (...) disposición instintiva, innata y autónoma del ser humano; *que* (...) constituye el mayor obstáculo con que tropieza la cultura” (Freud, 1992:63). Es decir, el enunciatario del disco choca con la grasa, con la radio a punto de transformarse en cráneo, con la televisión, con Hollywood, con el centro Rockefeller. Se choca contra una cultura degradada y degradante que intenta contener y, en el caso de la dictadura, velar los actos de agresividad hacia el propio cuerpo y hacia los demás.

Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical

En este segundo disco, las canciones no tienen una complejidad orquestal como en el álbum anterior y hay un predominio del jazz rock. Al igual que Pujol en su análisis del disco *Sargent Pepper's Lonely Club* de The Beatles, en *La Grasa de las Capitales* no podemos pensar la letra sin la música ya que la apuesta del disco está en el mensaje que se quiere dar, es decir, “la música dice aquello que las palabras no pueden decir” (Pujol, 2007: 73). Así mediante música y letra se plasma la crítica hacia dos instituciones en particular, los medios y la Iglesia; así como también, vemos que hay una crítica a las actitudes de la sociedad: “la insensibilidad (Frecuencia Modulada), las relaciones perversas (Perro Andaluz), las ilusiones imposibles (“Canción de Hollywood” y *a ello hay que agregarle “La grasa de las capitales”*⁶⁴) y los temas más frecuentados de la soledad y la incomunicación (“Paranoia y Soledad”, de Aznar, asimismo “Noche de perros” y “Viernes 3 AM”)” (Pujol, 2013:125).

La elección de las temáticas abordadas en las canciones se puede entender desde la disputa entre la banda y los medios como industria del entretenimiento. Pero, a la vez, si tenemos en cuenta el período histórico en el que se inscribe el disco y la elección de otras conductas a criticar, ya versa sobre cómo se incorporan actitudes, percepciones y significados. Todas las instituciones “tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo” (Williams, 1997:140). De esta forma, Serú Girán hace extensiva la crítica a toda la sociedad, la cual lleva adelante sus prácticas en un período en el que todas las instituciones, en mayor o menor medida, serán funcionales a los altos mandos militares y a los socios civiles.

⁶⁴ Las bastardillas son de mi autoría.

El disco abre con la canción que le da nombre, “La grasa de las capitales”. El tema comienza planteando un interrogante “¿Qué importan ya tus ideales?”; aquí la palabra “ideales” se alarga y se acentúa, lo que permite observar que la elección del sustantivo no es inocente. En cuanto al vocablo en sí mismo, se lo puede entender como una forma de concebir la realidad circundante. Luego traslada esa pregunta al ámbito musical “¿qué importa tu canción?” haciendo hincapié en el “tu”, en el otro en tanto que sujeto de acción. A estas dos preguntas le sigue un verso en clave afirmativo “la grasa de las capitales/cubre tu corazón”, así el enunciador plantea de qué vale tener cierta concepción del mundo si la grasa invade cada recoveco. La grasa es una metáfora sobre la doxa degradante que promueve los primeros atisbos de esa “década del yo” de la que habla Eduardo Berti: “valores individualistas como el culto del cuerpo, el hedonismo consumista y la sacralización de la elegancia” (Berti, 2012:47). La canción continúa con los siguientes versos:

*¿Por qué tenes que llorar?
Es que hay otro en tu lugar que dice:
"¡Vamos, vamos! -la fama-,
la oportunidad está aquí",
lo mismo me pasó a mí, lo tienes
¡todo, todo! y no hay nada.*

“¿Por qué tenes que llorar?” como enunciado interroga desde la insensibilidad, desde un Eros que cancela toda posibilidad de sufrimiento. Es que en Argentina de 1979 todo es una fiesta o al menos esa es la imagen que se materializa desde las distintas instituciones. Y después de la interrogación, la proposición de encajar mediante una letra y música animosa que dice “¡Vamos, vamos! –la fama/ la oportunidad está aquí” acentuado mediante una referencia testimonial “lo mismo me pasó a mí” como dotando a la oportunidad de fama un estatus de real. Por último, encontramos la antítesis del final “lo tienes ¡todo, todo! y no hay nada” que da cuenta de que ese doble “todo” equivale a nada, porque el primer “todo” expresado cubre al segundo “todo” que se encuentra vacío.

Luego nos encontramos con la primera oposición a nivel texto y la primera crítica a la institución religión:

*A buscar el pan y el vino
ya fui muchas veces
a sembrar ese camino
que nunca florece.
¡No transes más!*

En estos versos se observa un cuestionamiento a la religión en tanto ideología, es decir, a una de sus tantas prácticas y a la metáfora de la siembra⁶⁵. A su vez, en tanto que sistema de representaciones que exaltan los valores de pureza y pecado, se puede deducir que se opone a ese sistema de representaciones que la cultura de la grasa trata de reemplazar. Entonces, el enunciador da cuenta de que se trata de sustituir un sistema por otro, porque la práctica de comulgar (“buscar el pan y el vino”) ya no sirve y no sirve porque vivir bajo las palabras del evangelio (“sembrar ese camino”) es igual de falso que las chicas re-vista o la tv gastadora. No “florece”, no conduce a nada. El cuestionamiento a la religión no es algo propio de la banda, pero sí podemos observar un mecanismo similar al que plantea Díaz cuando habla sobre la crítica que le hace el rock a la religión: “cuestiona la fantasía en cuanto enmascaramiento, en cuanto ocultamiento de la realidad” (Díaz, 2005: 140).

Mientras que en esta primera parte de la canción la tonalidad es menor y la voz es “normal”, en la parte que se produce la mayor crítica la tonalidad es mayor y es acompañada por una música pseudo-disco y una voz distorsionada que simula ser la de un conductor de tv:

*Con la cantina, con la cantora
con la T.V. gastadora
con esas chicas bien decoradas
con esas viejas todas quemadas
gente re-vista, gente careta
la grasa inmunda cual fugazzetta!*

⁶⁵ La metáfora de la siembra se utiliza comúnmente para expresar el acto de divulgar las palabras del Evangelio. Dicha metáfora está asociada a la Parábola del Sembrador que se encuentra en el Evangelio sinóptico de Marcos (Marcos 4:1-9 y Marcos 4:14-20).

En estos versos podemos ver implícitos la opuestos actitudinales consumir/aceptar lo falso vs cuestionar/lo real. En cuanto al verso “gente re-vista, gente careta”, la palabra “re-vista” connota de dos maneras: a las revistas que promueven esa cultura (grasa) decadente y, por otro lado, alude a la acción de ver, pero con una connotación negativa porque el “re”, en cuanto a sufijo, denota repetición o negación del significado del radical, en este caso de la palabra “vista”. Y es justamente esa gente careta, falsa (las “chicas bien decoradas”, las “viejas todas quemadas”) la que vemos replicada en demasía mediante los distintos medios, en oposición a ello podemos pensar que hay gente no vista.

Posterior a dicho pasaje, la canción vuelve a una tonalidad menor y la voz vuelve a ser normal (no falsa) para decir “¡No se banca más!/ ¡La grasa de las capitales no se banca más!” y luego musicalmente los artistas despliegan el virtuosismo instrumental típico de la banda que incluye un fragmento a medio tempo de “Tango en segunda” (perteneciente al disco *Instituciones...* de Siu Generis). No obstante, la grasa parece persistir ya que, nuevamente, aparece a los tres minutos y 46 segundos de la canción con la misma música disco y la voz distorsionada diciendo “Don’t stop dancing”. Por último, casi al final de la canción cuando se repite “la grasa de las capitales no se banca más” en el medio de la frase y al final incluye un coro que tararea a modo de sarcasmo, emulando a las canciones pop.

Podemos concluir, por tanto, que hay una multiplicidad de voces: la voz gruesa y distorsionada de la tv; los coros que repiten “don’t stop dancing” como si fuera algo impuesto y “autoritario” y la voz de Charly, la principal, junto a los coros que reafirman y acentúan lo que canta aquella voz principal que dice “no transes más” o que “la grasa de las capitales no se bancan más”.

Otro tema que da cuenta de la insensibilidad y de los medios de comunicación es “Frecuencia Modulada”, pero en este caso la letra cuestiona la música que pasan en la radio. La canción se puede dividir en dos partes: las primeras tres estrofas corresponden a una mirada crítica proyectada al exterior, mientras que la última interpela desde la crítica a mirar hacia el interior. El enunciador da cuenta de la desdicha con respecto a lo musical a partir de la segunda estrofa:

Hoy que estás en penumbra

la radio suena en algún lugar

*Tanta música absurda
es mejor que comencés a hablar*

Si en la música que escuchas ya no hay vida.

si la letra ya no tiene inspiración.

Si aunque aumentes el volumen ya no hay fuerza

Son los tiempos que están huecos de emoción.

Mediante estas estrofas se evidencia un clima de época en el que predomina la incomunicación y el silencio así como estar sujeto a un aparato (“hoy que estás en penumbra/ la radio suena en algún lugar”). Pero, a su vez, ese aparato le da espacio a mensajes sin sentido, como la música disco (“tanta música absurda”). Esa música absurda no solo no tiene sentido, sino que además en ella “ya no hay vida”, “ya no tiene inspiración” y “ya no tiene fuerza”, por ende, esta “hueco de emoción” como todo el contexto. Al respecto plantea Sergio Pujol: “La disco (...) no permitía la formación de un sujeto colectivo de espíritu crítico” (Pujol, 2013: 90).

La letra culmina con una proposición para aquellos que se dejaron ganar por la grasa:

*Hoy que estás en la nada,
cierra tus sentidos y te das
una larga mirada.
¡Algo dentro tuyo va a sonar!*

Tanto el segundo y cuarto verso parecen tener una conexión con la letra de “La grasa de las capitales”, “cierra tus sentidos” es como “no transes más” así como “algo dentro tuyo va a sonar” nos remite al único órgano del cuerpo humano que emite sonido, el corazón que fue cubierto por la grasa (“la grasa de las capitales/cubre tu corazón”). Por último, el enunciado “y te das una larga mirada” funciona como una interpelación desde el cuestionamiento y tienen que ver con esa mirada al interior de cada uno. Este verso está vinculado a lo que Mara Favoretto denomina “alegoría óptica” ya que la visión es importante al momento de formar nuestras concepciones del mundo:

“El cuerpo y los sentidos colaboran con el pensamiento de modo que la función visual no se limita a la percepción de la retina sino que los procesos de conceptualización pueden transformar el sentido de los datos que se perciben (...)” (Favoretto, 2014:135)

Nuevamente, lo que trata en la canción es de qué forma se construye la individualidad en un período en el que se exagera la estandarización o se exalta la individualidad desde un sentido negativo. Y eso porque, tal como plantean Adorno y Horkheimer, los productos de la industria cultura (en este caso la música disco) atrofian la imaginación⁶⁶ y comunican desde el vacío disfrazado de contenido.

Para completar la triada “crítica a los medios” tenemos la canción con la que cierra el disco, “Canción de Hollywood que, también, es una alegoría óptica. A diferencia del tema que abre el álbum, no hay sonidos extra musicales que funcionen para connotar sarcasmo, sino que la propia melodía tiene dicho carácter burlón. Mediante una tonalidad mayor y sin sobresaltos en el tempo, el tema es una crítica hacia la industria del cine y la televisión, los dos medios mediante los cuales se exhiben películas, especialmente a aquellas películas producidas por Hollywood.

La canción comienza sin ningún tipo de introducción, la voz de García entra junto al sonido de una guitarra acústica y un bajo fretless y canta:

Es el fin

de una comedia americana.

Un jardín, dos que se aman,

música para violín.

Luz de gas, el cielo es tan azul pintado,

la ciudad un decorado: vidrio, cartón y aserrín.

⁶⁶ “La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada”. (Adorno y Horkheimer, 1998:171).

El gesto musical emula lo que dice el primer verso, es la finalización de una película. Por eso cuando dice “música para violín” comienza a sonar un metrollón que simula el sonido de un violín y, en consecuencia, el cierre de la escena romántica. La música no es un mero accesorio, más bien es lo que permite teatralizar la letra y en conjunto connotan la falsa alegría y solemnidad que transmiten ese tipo de producciones.

Y así como el enunciador ya nos comunicó sobre la “gente re-vista” o de la “música absurda”, ahora nos plantea:

*Quién querrá tu corazón de marquesina,
tu vejez, estrella en ruinas, rubia paseando en Rolls Royce.
Es el fin,
del infinito en cinerama
es el fin,
de este programa,
tiempo de meditación.*

Aparece otra vez esa mirada que cuestiona el exterior así como también propone una mirada al interior para dar cuenta hasta qué punto las imágenes del cine no coinciden con la realidad. Sin embargo, también se puede pensar al cine como un reflejo de las sociedades ya que la grasa de las capitales inunda todo. Es en este doble sentido que Mara Favoretto plantea lo siguiente:

“El cine es un espejo (...) porque presenta una estructura de imágenes dentro de esa pantalla, de ese espejo/reflejo. Si bien las representaciones cinematográficas pueden ser variadamente más o menos realistas, o más o menos naturalistas, también pueden poseer algo de fantástico y fantasmagórico (...)” (Favoretto, 2014:139).

Por otro lado, en la última frase “tiempo de meditación” se haya otro detalle teatral, la instrumentalización baja y la voz alarga las palabras para crear esa “pausa” entre verso y verso (o como sucede en la televisión, entre película y publicidad). Y a continuación suena otra vez el estribillo: *Ya sé, dirán, es ilusión/es como el primer amor/ Hollywood está*

desierto, tengo que volver al sol. Aquí el enunciador plantea de forma directa que las películas lo único que transmiten son ilusiones, representaciones de una realidad imposible: “Ya sé, dirán, es ilusión”. Observo, nuevamente, en otra letra un gesto platónico asociado a la alegoría de la caverna dada, en este caso, por la contraposición entre el primer y último verso del estribillo “tengo que volver al sol”. Ese “volver al sol” recuerda a ese momento de la alegoría en que uno de los hombres se libera de las cadenas y logra salir de la caverna encontrándose con otra realidad, distinta al de las sombras, al de las “ilusiones”.

Hasta el final la banda sigue con la teatralización, con la burla; al concluir la canción el bajo fretless toca unos acordes de “On Broadway” referida a la Quinta Avenida neoyorkina, cuna de las obras teatrales de mayor prestigio del país norteamericano. Es la eterna repetición, como toda producción de la industria cultural.

A este tipo de películas comerciales, Serú Girán le opone otro tipo de film: “Perro andaluz”. El título es una clara referencia al cortometraje ícono del cine surrealista, *El Perro Andaluz* (1929) de Luís Buñel y Salvador Dalí. Tanto en la película como en la canción se cuenta una historia de amor desquiciada, es decir, una historia que no produce tranquilidad para el que ama o la amada. La canción a nivel musical es bastante lineal, tiene una tonalidad mayor y el tempo es medio, aunque hay que destacar que los arreglos de algunos instrumentos de la canción connotan la obsesión enfermiza de ese amor; en cuanto a la letra, se evidencian dos momentos. En el primero se plantea la situación:

Hablamos al pasar

acerca de alguien que conozco bien.

Me dejo atravesar

soy como un túnel donde corre el tren,

te hacés mi amiga

si estás conmigo.

Pero cuando estás con otro me deshacés.

En esta parte también encuentro otra referencia de tipo literario cuando dice “soy como un túnel donde corre el tren”, a *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, que cuenta una historia similar al corto. La alusión a dicha obra no es descabellada si se tiene en cuenta que Sábato estuvo influenciado por el movimiento surrealista. Además, el túnel como metáfora permite pensar en el opuesto luz-oscuridad (en el libro se da mediante la ambivalencia psicológica del personaje principal), en cuanto a la canción, el dejarse “atravesar” es pasar de algo concreto (luz) a la ilusión (oscuridad). Los versos que le siguen también plantean esa distorsión, pero mediante la acción de ese amor que adquiere forma de amiga y, por otro lado, forma de objeto de deseo. La ilusión transforma la percepción y, en consecuencia, aquello que el enunciador considera que es se transforma en un verosímil orquestado por la acción de otro, esto se observa en el uso del verbo “hacer”: “te haces mi amiga” y “me deshacés”.

En los tres casos, la canción de Serú Girán, el film y el libro los enunciadores son hombres enamorados que no logran satisfacer sus deseos, llegando incluso a matar a su amada como en el caso del personaje de Sábato. Y es justamente esto lo que lo diferencia de ese tipo de Eros de las “comedias americanas” en el que triunfa al final “un jardín, dos que se aman”, acá en “Perro andaluz” el espejo refleja el thanatos o “la experiencia de comprobar cómo la maldad de éste (*del otro*) nos amarga y dificulta la vida” (Freud, 1992:54). Por eso no siempre las historias de amor terminan bien:

*Soy un tonto en seguirte
como un perro andaluz.
Pero mi amor se acabará
alguno de estos días
alguna de estas noches.*

Este segundo momento también permite pensar, por primera vez, en una metáfora que recorre de manera implícita el disco: la figura del perro-lobo. Asocio dicha figura con dos acciones, la acción de devorar y la acción de obedecer, ambos verbos tienen una connotación negativa. A la vez, son complementarios si los pensamos en términos de sociabilidad ya que es mediante estos que se lleva a cabo el consumo de manera automática y se aceptan las actitudes degradantes con el fin de encajar. En esta canción, por ejemplo, la figura del perro está relacionada con la obediencia, al amor como lealtad. El enunciador

se reconoce como “un tonto” por seguir a su amada, no obstante aclara que su amor “acabará alguno de estos días”, es decir, esa obediencia desmedida, hacia la figura del otro, se acabará. A nivel musical, en los últimos versos la instrumentalización baja por unos instantes como connotando el fin y luego vuelve a subir, al mismo tiempo la línea del bajo da la ilusión de movimiento como desquiciado.

La canción en la que confluyen los dos tipos de accionar (devorar-obedecer) es en “San Francisco y el lobo”. El tema se lleva a cabo desde la intertextualidad⁶⁷, a saber, se hace alusión a una de las tantas fabulas en torno a la figura de San Francisco de Asís, en este caso, aquella que cuenta la domesticación de un lobo que atormentaba al pueblo de Gubbio. “San Francisco y el lobo” forma parte de lo Favoretto denomina alegoría esópica que permite *presentar diferentes interpretaciones posibles* (Favoretto, 2014:106). Por ese motivo, consideramos que en la canción confluyen dos relatos opuestos, el del buen salvaje y el leviatán en una clara crítica a la sociedad y, por la referencia antes expuesta, a la religión católica.

La ejecución de la canción se da mediante una guitarra acústica en tonalidad menor y tempo lento, junto con el canto de Lebón en tono melancólico, se busca connotar la tristeza del relato del lobo acerca de la domesticación y su posterior pasaje al estado de salvaje. El primer guiño a la separación entre el hombre salvaje y el hombre civilizado lo podemos ver manifestado mediante dos actos que abren y cierran la canción:

Buenas noches.

El lobo comenzó a hablar.

(...)

El bosque escuchará

aullidos de tempestad.

Volveré a ser feroz

Un rayo en la oscuridad.

⁶⁷ Genette define el término intertextualidad de la siguiente manera: “una relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette: 1989, 10).

El enunciado “El lobo comenzó a hablar” da cuenta de la adquisición del lenguaje como primer hecho que separa al salvaje del hombre civilizado; incluso, la forma en que se anuncia pone la acción principal en el verbo comenzar y no en el verbo hablar, como si comenzar a hablar fuera lo inusual. No obstante, al finalizar la canción, una vez que el lobo se aleja, “el bosque escuchará aullidos de tempestad”, se produce una especie de regresión a su estado salvaje. Al respecto dice Rousseau: “el primer lenguaje del hombre, el lenguaje universal, más enérgico, el único del que hubo necesidad antes de que fuese necesario persuadir a hombres reunidos, fue el grito de la naturaleza. (...) Solo era arrancado por una especie de instinto en las ocasiones apremiantes (...)” (Rousseau, 2010:47).

En oposición al grito y a la voz que adquiere el lobo, está la voz del hombre:

Tu voz me hizo ver

Tu luz me alejo del mal

Lo que plantea el narrador (el lobo) es justamente el proceso de domesticación mediante la palabra o a lo que se llamó “evangelización”. Pero el lobo nos plantea dicha voz como un beneficio para sí mismo y ello ya nos pone en un plano que nos recuerda a Hobbes: “haber recibido beneficios de uno a quien reconocemos como superior, inclina a amarle, porque la obligación no engendra degradación (...)” (Hobbes, 1982:86). Incluso si seguimos la línea de la canción el ahora lobo domesticado sigue percibiendo otros beneficios como sonrisas y amor:

Los niños sonreían al mirarme,

el amor me hacía llorar.

Pero un día el hombre

mal me empezó a tratar,

abrieron heridas que no cerrarán jamás.

En el pasaje de un trato amable a un trato negativo el hombre civilizado se muestra más salvaje que el propio salvaje, “abrieron heridas que no cerrarán jamás”. Acá la domesticación se percibe como sumisión y a la violencia como mecanismo para reprimir los instintos y llevar adelante la consumación de la agresividad innata. Al respecto dice

Freud: “Debido a esta primordial hostilidad entre los hombres, la sociedad civilizada se ve constantemente al borde de la desintegración” (Freud, 1992:53). En el contexto que analizamos –la dictadura- esto también se podría pensar como el paso de una sociedad unida a una sociedad más individualista, en el que el otro (salvaje) es objeto del maltrato por su diferencia.

Entonces ante tanto maltrato, el lobo mediante su nueva forma de expresar (el habla) se despide, “estoy aquí por última vez, verán”, pero antes realiza un cuestionamiento al Padre:

Padre, ¿volveré a ser feroz?

Mi garra será mortal.

¿Volveré a dar temor?

El miedo será mi hogar

Ante estas líneas podemos concluir que el lobo vuelve a su estado salvaje degradado por el salvajismo del hombre civilizado. En cada una de sus afirmaciones el lobo también da entender que en su obediencia aprendió (“incorporó” en términos de Williams) lo negativo del ser humano ya que, no sólo retorna a ese estado de naturaleza, lo hace desde la venganza: “mi garra será mortal”, “volveré a ser feroz”. Justamente, el planteo que hace Hobbes en el Leviatán se sustenta en que el “hombre es un lobo para el hombre”, el hombre representa siempre para otro un potencial peligro. Por eso, bajo la excusa del ordenamiento social, la retórica de la dictadura planteaba como tarea el saneamiento de la Patria en torno a la subversión (el lobo feroz).

Para continuar con la lista de canciones que critican a una institución pero ya desde la temática existencialista, “Los sobrevivientes” es un tema con referencias a la Iglesia Católica y a existir en la ciudad durante la época de represión. De hecho, el predominio tanto del piano como del bajo moog, el tempo medio-rápido, la tonalidad mayor y los distintos elementos de temática religiosa simulan ese carácter vivo y virtuoso de las composiciones litúrgicas. Junto a la letra y la forma de cantar de García connotan la solemnidad de todo ritual, aunque el rito aquí no es con carácter celebrador, más bien es llevar adelante la mera existencia.

El título del tema es la primera instancia de interpelación por parte del enunciador (la banda) ya que, teniendo en cuenta el contexto discursivo, el enunciado “los sobrevivientes” tiene una determinada significación ideológica que comparten el enunciador y los enunciatarios a los que se dirigen dichas palabras. Ello se debe a que ningún enunciado es individual, los distintos acentos que lo atraviesan es producto de un colectivo, “el centro organizador de cada enunciado, de cada expresión no se encuentra adentro, sino afuera: en el medio social que rodea todo individuo” (Voloshinov, 1976:130). En consecuencia el planteo con el que abre la canción, y que se va a extender hasta la última estrofa, distingue entre un nosotros (los sobrevivientes) y un ellos (los que reprimen y los que comparten dicha visión) a través del uso de los verbos en plural: “estamos”, “cansados”, “tendremos”, “somos” y “vibramos”. Los primeros tres versos nos marcan un estado de situación mediante una alegoría óptica y el tópico rockero de la ciudad⁶⁸ como escenario negativo:

*Estamos ciegos de ver
cansados de tanto andar
estamos hartos de huir
en la ciudad.*

El primer enunciado es una metáfora que nos dice que hay un exceso en el acto de ver, así como también hay un exceso de andar y de huir por parte del “nosotros”. Pero este exceso de la visión es en sentido positivo porque implica que ve lo que “ellos” no ven. Por otro lado, el huir y el andar, aunque tienen una valoración negativa, en este caso da cuenta de que dichos actos son los que le da al nosotros la categoría de sobrevivientes. Ante este panorama, la ciudad se convierte en el escenario de la tristeza, de la persecución y la soledad, así como también implica que *el sobreviviente se ha quedado sin referencia utópica alguna, pero huye en la ciudad* (Díaz, 2005: 103). Ante dicho escenario, el enunciador plantea un conflicto de identidad debido a la carencia de “raíz” y de “hogar”; ambos términos son sinónimos para reafirmar la situación de no-lugar:

*Nunca tendremos raíz
nunca tendremos hogar
y sin embargo, ya ves,*

⁶⁸ Díaz, Claudio. Pp. 100-104

somos de acá.

El enunciado afirmativo final “ya ves, somos de acá” nos indica que aún siendo diferentes también son parte de la identidad nacional más allá de la intolerancia. Muy distinto a lo que planteaba el mito del “ser nacional”: “para el régimen, la homogeneidad de los miembros de la gran familia del Estado debía ser lograda a través de la unificación ideológica de la identidad y esencia argentinas” (Favoretto, 2014: 71). Asimismo podemos pensar en otro mito que traza la igualdad entre los hombres, a saber, la religión cuando dice que “ante los ojos de dios somos todos iguales”, nuevamente la homogenización oculta las diferencias. Pero si la intolerancia y la invisibilidad persisten, ese “nosotros” del que habla la canción se ve obligado a sostener la exclusión.

A continuación sigue una estrofa en el que las palabras parecen agolparse por la cadencia de la voz al pronunciarlas, el gesto es acompañado por la aparición del rasgueo de una guitarra y percusión:

Vibramos como las campanas

como iglesias que se acercan desde el sur

como vestidos negros que se quieren desvestir.

Yo siempre te he llevado

bajo mi bufanda azul

por las calles como Cristo a la cruz.

En los primeros tres versos observo mediante los vocablos “vibramos” “campanas”, “vestidos negros” e “iglesias” una reformulación del binarismo no ver, no hablar, no sentir vs consumir, aceptar lo falso, encajar. En este caso, no ver, no hablar, no sentir se opone a ver, hablar, sentir. Así, tanto “iglesia” como “vestidos negros” hacen alusión al silencio (no hablar, no sentir) en oposición a “campanas” que representan sonido (hablar, sentir). A este último término el enunciador le plantea una acción “vibrar”, por asociación lo podemos asumir como una metáfora del latir del corazón, en el contexto de la dictadura puede significar que aún cuando se trate de silenciar el latido de un corazón, en algún lugar queda resonando.

Por último, en los tres versos finales se pasa a un enunciador subjetivo y García vuelve a repetir el uso de un color: el azul. Anteriormente aparecía en la canción de Eiti-leda junto al verso “no ves mi capa azul”, allí la “capa azul” hace referencia a la vestimenta típica de los príncipes en los cuentos de hadas. Aquí, no hay elemento fantástico, y se concluye que la “bufanda azul” connota de dos maneras: en primera instancia, la frialdad del cotidiano o indiferencia y, en segundo lugar, si tenemos en cuenta que la bufanda es una prenda que cubre garganta y parte del pecho, el verso “yo siempre te he llevado bajo mi bufanda azul” puede connotar que en el interior del enunciador algo se enfrió al punto de resultar un estigma: “por las calles como Cristo a la cruz”. La repetición de este último verso junto el pasaje a un sonido mucho más rock a través del predominio de la guitarra eléctrica, confirma el peso de dicha estigma: el estigma de ser un sobreviviente.

En contraposición a la figura del sobreviviente, en el disco encontramos letras que hablan del thanatos. Al respecto dice Freud: “deduje que además del instinto que tiende a conservar la sustancia viva y a condensarla en unidades cada vez mayores, debía existir otro, antagónico a aquél, que tendiese a disolver estas unidades y a retornarlas al estado más primitivo inorgánico. De modo que además del Eros había un instinto de muerte (...)” (Freud, 1992:60). Tanto en “Viernes 3 AM” como “Noche de perros” y “Paranoia y soledad” habla de un enunciador que manifiesta la autodestrucción.

De las tres canciones, “Paranoia y soledad” es la que connota mayor lamento. En gran parte instrumental, el tema tiene una introducción en piano que dura hasta los 40 segundos, luego se acoplan de a poco el resto de los instrumentos (guitarra, bajo fretless y por último batería) generando un clima de tensión que baja y sube en un tempo lento y tonalidad menor. El piano es el instrumento que genera la mayor tensión: a los dos minutos y 53 segundos baja súbitamente dando paso a la voz de Aznar y a las campanas tubulares; incluso, se escucha como se abre el micrófono:

Cuánto tiempo más

de paranoia y soledad.

Despertar aquí

es como morir

con la propia destrucción.

*¿Y qué es lo que hay que hacer
para evitar enloquecer?
No pensar que se es
o que se ha sido
y no volverlo a pensar jamás.*

La forma en que se introducen la voz en tono depresivo y las campanas, parece simular una especie de teatro a la italiana cuando en el centro de la escena quedaba un personaje e interpelaba a la audiencia a través del soliloquio⁶⁹. La letra se enuncia en dos etapas, cada una separada por el lamento de Aznar. En la primera parte se recupera a la dictadura como marco contextual de una forma similar al que lo hacen en “La grasa de las capitales”, es decir, cuando el enunciador interroga “cuánto tiempo de más de paranoia y soledad” está expresando de forma paroxística que ya “no se banca más” el estado (de paranoia y soledad) del mundo exterior. De hecho, Freud plantea que una de las causas de mayor sufrimiento del hombre es lo externo a él: “el mundo exterior, capaz de encarnizarse en nosotros con fuerzas destructoras omnipotentes e impecables” (Freud, 1992:20).

La segunda parte de la letra inicia con otra pregunta que se traza desde la generalidad de la condición humana, “¿Y qué es lo que hay que hacer para evitar enloquecer?” Se puede considerar al enunciado como un eslabón más de una cadena de interrogantes que se vienen dando a lo largo del disco, pero también se lo puede considerar como un eslabón más de todas las preguntas acerca de la locura humana que se han hecho a lo largo de la historia. Todo hablante, dice Bajtín, “cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con las cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente)” (Bajtín, 1999:258). A ello el enunciador responde mediante una pérdida de corte filosófico “No pensar que se es o que se ha sido/ y no volverlo a pensar jamás”. Se cancela el Eros, ya no hay pregunta por el ser en el contexto en el que “la grasa de las capitales cubre tu corazón”.

⁶⁹ Entiendo como tal un discurso ininterrumpido que transmite pensamientos o emociones; el cual está dirigido a un oyente no presente en el texto, sino en un contexto social que escapa al propio texto.

El enunciador también se lamenta en “Noche de perros”. La canción es la última en la que se presenta la figura del perro-lobo, esta vez haciendo referencia al acto de devorar. La explicitación de un estado de pérdida implica rendición, ¿ante qué? Por el mensaje que busca transmitir el disco, esa rendición puede ser ante esa cultura degradante: “ya te veo entre los autos pidiendo perdón”. Por otro lado, desde el sentido común, la frase “noche de perros” connota que se trata de una mala noche.

El tempo lento y la suma progresiva de los instrumentos a la melodía generan el clima denso que busca connotar la letra. Así, a nivel texto, la intención discursiva es la misma que en las otras canciones ya que “en las esferas de creación sólo es posible un grado muy relativo de agotamiento del sentido” (Bajtín, 1999: 266). El tema comienza y termina manifestando una oposición:

Y esta oscuridad

esta noche de perros.

Y esta soledad

que pronto te va a matar.

(...)

No estás solo si es que sabes

que muy solo estás.

No estás ciego si no ves donde no hay nada.

Por un lado, el enunciador plantea a la oscuridad (el no ver) como la causa del estado de soledad, ya que a partir de esto se desencadenan una serie de acciones que llevan al aislamiento: “Te has perdido entre las calles/ que solías andar” o “es muy tarde ya/ y estoy cansado de llorar”. De esta forma, la canción es una metáfora sobre la incomunicación en oposición a determinado tipo de comunicación. Por otro lado, hacia el final el enunciador dice que evidenciar la nada no es estar ciego, más bien es un ver más allá como sucedía en el caso de “Los sobrevivientes”.

A modo de cierre, decidí finalizar con el análisis de “Viernes 3 AM”. Los motivos de dicha decisión son varios: el primero está relacionado con lo que representa la canción

dentro del contexto histórico en el que se inscribe como discurso, a saber, el tema está dentro de la lista de canciones censuradas en el período de la dictadura⁷⁰ y es la única canción de toda la discografía que fue censurada. La mención de este hecho confirma que hacia Serú Girán no hubo una persecución –a un nivel comparable con el caso de otros artistas que debieron exiliarse o que fueron torturados y desaparecidos- y que, a pesar de que hay varios temas que sí hablan sobre la dictadura, “Viernes 3 AM” estaba dentro de la lista negra por tratar la temática del suicidio. Con cierto sarcasmo Pujol plantea lo siguiente: “Un acto desesperado y anticristiano, acto sorprendente: moría alguien que parecía estar disfrutando del mundo argentino en su versión 79” (Pujol, 2013:126).

En segundo lugar, considerando la canción junto con el primer tema que abre el disco, “La grasa de las capitales”, entre uno y otro se evidencia el pasaje del eros al thanatos a nivel musical. La primera diferencia se da en la elección de la tonalidad, escrita en una tonalidad menor, la melodía de “Viernes 3 AM” connota tristeza lo cual sirve para acentuar lo que quiere transmitir la letra: soledad, depresión, suicidio. Asimismo, la melodía roza el tango moderno a lo Astor Piazzola por su compas 3-3-2, la elección del ritmo es una clara alusión a la cotidianidad de la city porteña. La canción inicia con una intertextualidad, una situación que recupera al film hollywoodense, “Fiebre de sábado por la noche”:

La fiebre de un sábado azul

y en un domingo sin tristezas.

Esquivas a tu corazón

y destrozas tu cabeza

y en tu voz, sólo un pálido adiós

y el reloj en tu puño marcó las tres.

Estos primeros versos funcionan como un preludio para lo que se asemeja una poesía narrativa sobre el suicidio, aquí el enunciador se transforma en un narrador extradiegético y explica por qué ese personaje “esquiva a su corazón y destroza su cabeza”. Entonces, el enunciador detalla una serie de cambios que realizó este personaje para encajar: cambió su individualidad, es decir, “de tiempo y de amor, y de música y de ideas” así como también

⁷⁰ La lista de canciones censuradas por COMFER, disponible en: <http://bucket.glanacion.com/common/anexos/Informes/95/44195.pdf>

cambió “de sexo y de Dios, de color y de fronteras”. Se esboza el triunfo en la modificación de los ideales del que habla “La grasa de las capitales” y luego su consecuencia:

*Y llevas el caño a tu sien,
apretando bien las muelas
y cierras los ojos y ves
todo el mar en primavera
¡Bang, bang, bang!*

El detalle que se destaca a lo largo de la melodía es el uso de un recurso extra musical para darle fuerza a la letra, el uso del sonido del reloj (tic-tac) que comienza cuando dice “y el reloj en tu puño marcó las tres” que se extiende hasta otra onomatopeya: el “bang bang bang”. Vistas en conjunto, es decir, desde que empieza el sonido tic-tac hasta la onomatopeya bang-bang-bang empieza la cuenta regresiva del personaje o el pasaje de eros (el reloj como aquello que organiza la vida) a thanatos (el bang-bang-bang o arma como aquello que satisface ese deseo de destrucción que hay en todos los individuos). También, el uso de la onomatopeya bang-bang-bang connota lo absurdo de la situación, es decir, al suplantar el sonido por la palabra se le imprime una significancia ideológica: “la palabra aparece siempre llena de un contenido” (Voloshinov, 1976:101). Además de esos recursos, la canción tiene en algunos de estos versos ciertos detalles de entonación como, por ejemplo, cuando dice “un sensual abandono vendrá y el fin”, las últimas dos palabras “se van” cantada de forma alargada y a coro remarcan el hecho de que la gente en esa argentina del ´79 se va.

Conclusiones preliminares

En este segundo disco podemos ver que Serú Girán lleva a cabo un álbum conceptual, entre sus distintas canciones hay una unidad temática así como también hay una unidad a nivel musical. La banda abandona en este disco el sonido sinfónico y apuesta por experimentar con ciertos elementos extra musicales y las une con melodías pop. Asimismo se observa una “*correspondencia entre significancia musical y significancia gráfica*: las tapas o portados se convierten en epítomes del contenido musical” (Pujol, 2007:107-108).

Por otro lado, el disco permitió utilizar otros recursos textuales vistos a lo largo de la carrera y considerarlo como se explicó anteriormente como una unidad artística en el que nuevamente música y letra construye un enunciado total. Los enunciados de este disco interrogan, parodian y teatralizan a otros enunciados y mediante ellos comparten con sus interlocutores un universo de sentido ya que el enunciado es sociológico.

¡Qué desconcertantes son
todos estos cambios! ¡Nunca
puede una estar segura de lo que
va a ser al minuto siguiente!
(Alicia en el país de las maravillas)⁷¹

Capítulo III: *Bicicletas* (1980)

En 1980 Serú Girán entra al estudio para grabar y editar su tercer disco de estudio: *Bicicletas*. Por un lado, en lo que concierne a lo visual, nuevamente nos encontramos con una portada que tiene como protagonista a los músicos y un concepto artístico en estrecha relación con las canciones. En cuanto a lo musical, no hay una unidad en el uso del género como en *La grasa de las capitales*, más bien es como *Serú Girán*. Así, por ejemplo, la apertura del disco es en clave de suite y el cierre al estilo funk y rock. No obstante, la mayoría de las letras exponen una crítica, como en *La grasa...*, hacia ciertos aspectos de la realidad (tanto del país como del campo de la música). En cuanto a nivel contextual, 1980 es el último año de la primera junta militar así como también es el inicio de una nueva década en la historia. Los datos no son menores ya que si planteamos que Serú Girán actúa en contexto, a lo largo de las canciones vemos plasmada esa inquietud por la cuestión de la temporalidad.

Juego del lenguaje visual

Al igual que el primer disco de la banda, *Bicicletas* tiene tanto tapa y contratapa más un sobre contendor. En su contenido literal la tapa es la imagen de la banda vestidos todos de traje detrás de una mesa repleta de frutas y vino con el nombre del disco y de la banda en letras sans serif. En cuanto a la contratapa, la imagen es de muchas bicicletas antiguas estacionadas en una calle de ciudad. La fotografía no ocupa la totalidad del estuche y está acompañada de los títulos de las canciones en letras serif. Por último, el sobre interior contiene tanto de un lado y del otro las letras de las canciones y el dibujo de una bicicleta ascendiendo por las nubes perseguido por cerdos y liebres; el dibujo en acuarelas se repite en ambos lados, pero mientras que de un lado es blanco y negro, del otro es de color.

⁷¹ Lewis, Carroll. *Alicia en el país de las maravillas*. Terramar Ediciones. La Plata. 2007. Pp. 79



La tapa de Bicicletas parece, en vez de una fotografía, un cuadro de naturaleza muerta – género pictórico propio del siglo XVII desarrollado en los Países Bajos- desde la composición hasta los colores de la imagen. En dicho periodo histórico, la reproducción de la naturaleza (de objetos o personas) se llevaba a cabo con un fin alegórico, mediante estos cuadros los holandeses se oponían al arte de las naciones católicas. Asimismo, permitía la experimentación sobre cuestiones que les preocupaban a los artistas⁷² y mostraban la naturaleza de lo humano, como los retratos de Rembrandt en el que se observan a “los seres humanos, con todas sus trágicas flaquezas y todos sus sentimientos” (Gombrich, 2011:275).

En caso de la imagen de la tapa del disco, lo primero a analizar son las posturas de los músicos: los cuatro miran para abajo en sentidos opuestos connotando malestar o angustia. Todos están vestidos de blanco y negro, algunos un poco desaliñados (Charly y Moro); tanto por la ropa como por sus posturas se puede plantear que están de luto. También la ropa es una clara alusión a la vestimenta de “Los jóvenes de ayer”, siempre de camisa, corbata y pantalón de vestir, así como también la postura parece remitir al gesto de “llorar el pasado”. En cuanto a la naturaleza muerta desplegada en la mesa nos encontramos con distintas clases de frutas maduras en tonos amarillos, copas y jarras de vidrios con vino tanto blanco como rojo, una bicicleta pequeña de alambre y plástico y un rosa marchita. Justamente la composición de color resalta del fondo opaco y tenue en el que se encuentra la banda. El bodegón de la tapa connota el paso del tiempo mediante

⁷² “La naturaleza reflejada por el arte siempre transmite el espíritu propio del artista, sus predilecciones, sus gustos y, por tanto, sus emociones” (Gombrich, 2011. Pp. 413-433).

ciertos objetos como la copa casi vacía cercana a la rosa marchita, así como algunos trozos de fruta comida y el vino sin consumir connotan un porvenir. Que la bicicleta esté en este plano nos plantea el leitmotiv del disco, sobre el presente en el que se despliegan pasado y futuro.⁷³

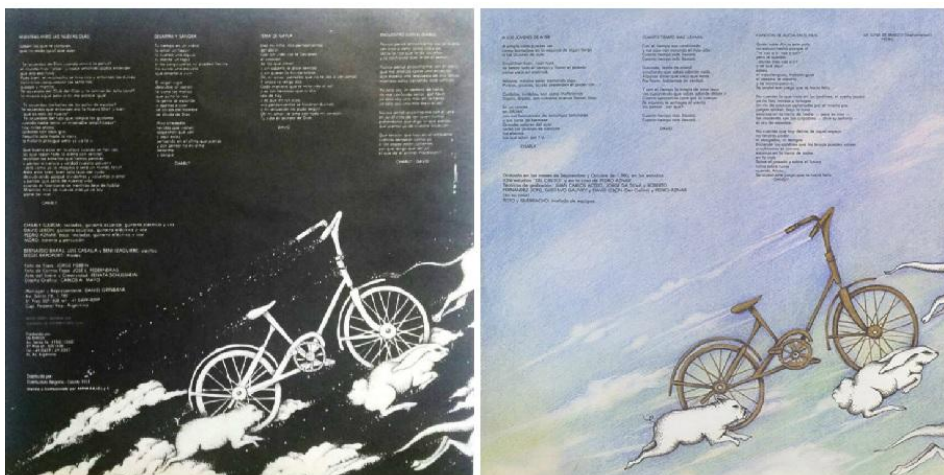
En cuanto a la contratapa, la imagen de las bicicletas es una clara alusión al nombre del disco, pero así mismo por el contexto y por el contenido del álbum la imagen planteada puede disparar para distintos tipos de significado. En primer lugar, por el tipo de bicicletas retratadas (complementado por el estilo de letra utilizado en los títulos) está en relación con el pasado del que habla “Los jóvenes de ayer” como “Mirando las viejas olas”. En segundo lugar, el hecho de que las bicicletas en la imagen estén paradas connota quietud en oposición a la función real del objeto, pensado de esta manera habla de un clima de época: “el miedo empezaba a ceder, a ser reemplazado por una sensación de quietud, de cosa establecida, solidificada” (Pujol, 2013:151). Por último, y considerando nuevamente el contexto del disco, se puede plantear que el nombre del disco y la abundancia de bicicletas inglesas pudiera estar relacionado con el tema de la bicicleta económica implementado por Martínez de Hoz -aunque “José Mercado” está en *Peperina*, inicialmente iba a estar en este disco-. En este sentido dice Sergio Pujol,

“(…) el equipo económico se aprestó a profundizar la apertura con un dólar y un Estado cada vez más endeudado y encogido. Aquel fue el primer verano (1979) de “plata dulce”, de turismo masivo al exterior y bancarota de la industria nacional” (Pujol, 2013:117).

En tercera instancia nos encontramos un sobre interior con el dibujo de una bicicleta dorada que asciende a través de las nubes, perseguido por liebres y cerdos. El dibujo está hecho en lápiz y está pintado en acuarelas y colores pasteles, a diferencia de la contratapa del sobre que es todo en blanco y negro. Por el estilo del dibujo lo podemos relacionar con aquellos que aparecen en cualquier libro infantil como el de *Alicia en país de las maravillas*, así como también por el conejo corriendo que aparece junto a la bicicleta. A diferencia de las otras bicicletas que aparecen tanto en tapa como en contratapa, la del sobre es una bicicleta que asciende, que parece moverse y, teniendo en

⁷³ “El pasado y el futuro no existen más que demasiado en el mundo, existen en presente, y lo que le falta al ser para ser temporal es el no-ser del en-otra-parte, del antaño y del mañana” en *Fenomenología de la Percepción*. Merleau-Ponty, Maurice. Planeta Agostini, España. 1994. Pp. 420

cuenta que el dibujo está situado junto con las letras de las canciones, podemos considerar que esa es el tipo de bicicleta al que aspira la banda: el movimiento para adelante connota cambio, progresión.



Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical

Bicicletas es el primer disco de la banda producido bajo SG Discos –los dos anteriores habían sido editados bajo el sello Sazam Records-, la discográfica fundada por los propios músicos. Las ocho canciones fueron escritas tanto por Charly García como por David Lebón e incluye un tema instrumental compuesto por Pedro Aznar. A diferencia de los otros dos discos se puede notar que hay una oscilación más acentuada en las canciones en lo que respecta a las tonalidades y el tempo se caracterizan por ser de medio a rápido. Tanto las tonalidades y el tempo le dan al disco la sensación de movimiento, al igual que el cambio de ritmos que hay en el disco entre tema y tema.

Por otro lado, la lectura de las distintas letras se realizará en conjunto. Cuando hable sobre la crítica a la música y los medios lo haré pensando en el movimiento que va desde “Los jóvenes de ayer” a “Mientras miro las nuevas olas”; cuando hable de la personificación de la ironía lo haré tomando en consideración tanto a “Canción de Alicia en el país” como “Encuentro con el diablo” y, por último, cuando de temática existencialista se trate entonces veré en conjunto las canciones “Cuánto tiempo más llevaré”, “Desarma y sangra” y “Canción de Nayla”.

Si en *La grasa de las capitales* la crítica era hacia el sistema de medios y a la industria cultural (Hollywood, la música disco, etc.), en *Bicicletas* la mirada crítica se dirige a la

música nacional: el tango y la música que estaba surgiendo. Las canciones que hacen referencia a ello son “Los jóvenes de ayer” y “Mientras miro las nuevas olas” que vistas en conjunto representan, con respecto al enunciador, en el primer caso la tradición en lo referido a lo musical y en el segundo caso a lo emergente musicalmente.

En “Los jóvenes de ayer” se plantea mediante letra y música una oposición práctica a lo tradicional, más específicamente al tango. Decimos que es una oposición en sentido práctico porque la ejecución de la canción está en clave de suite⁷⁴, es decir, podemos dar cuenta de que es la “unión de varias danzas de distinto carácter y ritmo que le dan a la composición un carácter dramático”. Las distintas partes están fácilmente delimitadas: hasta el minuto y 49 segundos de la canción predomina una cuota de clasicismo y la tonalidad es mayor, a partir del minuto y 50 segundos el ritmo es tanguero para extenderse hasta los tres minutos y 8 segundos momento en que la canción fusiona ambos ritmos. Recién a los cuatro minutos y medio de la canción se abre paso a la guitarra acústica para introducir las primeras estrofas de la canción:

*A simple vista puedes ver
como borrachos en la esquina de algún tango
a los jóvenes de ayer.
Empilchan bien, usan tupé
se besan todo el tiempo y lloran el pasado
como vieja en matinée.*

En estos primeros versos el enunciador hace una descripción de “los jóvenes de ayer”: son “como borrachos”, “empilchan bien, usan tupé”. Pero quizás el enunciado con mayor carga simbólica sea “lloran el pasado” ya que la palabra “pasado” nos remite a tradición. En el contexto analizado también lo podemos pensar como una tradición selectiva, es decir, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo” (Williams, 1997:137). El “ser nacional” al que apuntaba la dictadura se basaba en una cultura de valores tradicionalista: *se protegerá y difundirá todo aquello que realmente contribuya al patrimonio cultural y se estimulará el desarrollo de todas las manifestaciones vinculadas*

⁷⁴ Ver Suite. Disponible en *El diccionario enciclopédico de la música*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 1468- 1471.

a nuestra tradición.⁷⁵ Dentro de esos valores y elementos que hacían a nuestra cultura el tango, como expresión musical surgida en el país, tenía un lugar privilegiado junto con el folclore. Asimismo la descripción puede estar dirigida a aquella parte de la sociedad que se identificaba con ese género o con esa concepción patrioter de la tradición.

Pero si nos remitimos solo al ámbito musical, avanzado en la letra nos encontramos con otro enunciado que da cuenta de la disputa entre rockeros y tangueros: “Míralos, míralos, están tramando algo/ Picaros, picaros, quizás pretenden el poder”. A partir de este enunciado el enunciador está evidenciando una disputa dentro del ámbito musical entre una tradición (el tango) y el rock en tanto que formación⁷⁶; al respecto plantea Claudio Díaz,

“En el caso del rock es evidente que, en tanto formación de carácter artístico, está en contradicción con la tradición dominante en el campo específico de la música (y no sólo de la música masiva)” (Díaz, 2005:41).

Es en este sentido en el que la música que acompaña la letra de la canción es un pastiche de los géneros clásico y tango, para culminar con una guitarra rockera que se opone y se alza como nuevo o como formación. El rock es algo distinto a los “nuevos Dorian Grey”, es decir, *el rock distorsionaba el sonido, no sin antes aumentar su volumen* (Pujol, 2013:53). Pero al mismo tiempo que arremete contra el tango, también la letra da cuenta de que hay un sistema que mantiene esta tradición vigente:

*En un remise en SADAIC con sus bronceados de domingos familiares
y sus caras de kermesse.
Grandes valores del ayer,
serán los jóvenes de siempre
los eternos
los que salen por T.V.*

Entonces por un lado está al SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) y la televisión con programas como *Grandes valores de hoy y siempre* que en la

⁷⁵ En *Documentos básicos y bases políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional*. Buenos Aires, 1980, p. 53

⁷⁶ Ver concepto de formación de R. Williams en “Tradiciones, Instituciones y formaciones”.

letra aparece reconstruido por partes en los distintos versos de esta última estrofa así como también “Grandes valores del ayer” es una sátira del nombre de dicho programa. Asimismo, es en esta estrofa donde los vocablos sobre temporalidad juegan un rol importante ya que se quiere dar cuenta de una permanencia y quietud en lo cultural mediante “valores del ayer”, “jóvenes de siempre” y “los eternos”.

El virtuosismo junto con la letra de la canción funciona como una crítica a los tangueros y, al mismo tiempo, como un gesto discursivo en torno a la legitimación del rock nacional. El virtuosismo puesto en juego hay que entenderlo desde el rock como género en el que convergen elementos residuales, es decir, la elección de elementos de otros géneros ya consolidados son configurativos del mismo. Teniendo en cuenta dicho dato y el contexto de producción de Serú Girán (las bandas del período hacen jazz rock o rock sinfónico, en el que saber hacer música tiene que ver con cómo se fusionan los géneros) el pastiche de los géneros clásicos y tango que se lleva a cabo en la canción se plantea como virtuoso porque el rock se manifiesta mediante ese criterio, lo cual no quiere decir que el tango sea o no lo sea, pero sí el rock del período busca distinguirse de otras músicas desde ahí.

Otra canción que retoma la misma dinámica es “Mientras miro las nuevas olas”, en este caso, se hace una sátira de esa música que se emitía por el Club del Clan como al nuevo género que se perfilaba en el rock a nivel mundial, la New Wave. Pero mientras “Los jóvenes de ayer” habla puntualmente de una generación que perdura en el tiempo, “Mientras miro las nuevas olas” es una especie de historización de la música que comienza con un enunciador en presente y que enuncia un cambio mediante un supuesto reclamo: *Saben los que te conocen/ que no estás igual que ayer*. Entonces empieza a enumerar una serie de transgresiones en tiempo pasado: Elvis, el Club del Clan, de los bailes y del chico que rompía guitarras,

*Te acuerdas de Elvis, cuando movió la pelvis
el mundo hizo plop y nadie entonces podía entender
qué era esa furia.*

*Pues bien, el muchacho se hizo rico y entonces
las dulces canciones conquistaron las señoritas*

a papá y mamita.

¿Te acuerdas del Club del Clan y las sonrisas de Jolly Land?

La música sigue pero a mí me parece igual.

En las distintas estrofas se observa un movimiento de acciones que habla sobre el pasado y sobre el presente en tono irónico. En el primer caso se trata sobre quien se considera el rey del rock and roll, Elvis, que en su momento era objeto de ataques por parte de los adultos que lo consideraban demasiado sexual para sus hijas (*Te acuerdas de Elvis, cuando movió la pelvis/ el mundo hizo plop*). Pero en el momento en que es aceptado, entonces, pierde el carácter de “lo nuevo”. También en esta estrofa podemos observar que hay chistes lingüísticos, el primero es la onomatopeya “plop” que hace alusión al estallido (del rock) y el segundo caso es el diminutivo “mamita”, afijo que en este caso es empleado para connotar burla.

El segundo ejemplo del movimiento pasado-presente se vincula directamente con el primer caso ya que el Club del Clan estuvo influenciado por el fenómeno Elvis y, a su vez, dicho programa junto con otros se caracterizaba por promover ciertos valores a la juventud, al que se entendía como target comercial. Al respecto dice Miguel Grinberg:

Este tipo de “traducción” consistía en capitalizar las deformaciones fomentadas por la industria de la banalidad (discos y revistas) creando un modelo de incultura (...). Sacaba a la juventud argentina de su ámbito natural y hacía que fuese primordial (in) conocer los hits (...). (Miguel Grinberg, 2014:42)

Al igual que la música disco –género al cual se critica en *La Grasa de las capitales*-, la música de “la nueva ola” (Palito Ortega, Violeta Rivas, Jolly Land, etc.) se caracterizaba por estar desprovista de un contenido que no fuera más que mensajes positivos-pasivos. A partir de este tipo de mensajes, las primeras revistas y primeros libros sobre rock dentro del país van a definir los límites para separarse respecto de esa nueva ola o aquello que representa el mundo de los adultos (sistema a oponerse). No obstante, estos textos buscan establecer los mecanismos de legitimación desde el interior de la formación del rock; es así que Alabarces y Varela plantean que los libros *¡Agárrate!* de Juan Carlos Kreimer y

Cómo vino la mano de Miguel Grinberg sacralizan al rock de ese momento: "no se asume un lugar de teorizador, de ajenidad, de distancia crítica (...). El rock de la primera década, va a ser lo que Kreimer y fundamentalmente Grinberg dicen que fue" (Alabarces y Varela, 1988:46-49)

Pero continuando con la línea del tiempo que registra la letra, nos encontramos con otras manifestaciones de “rebeldía”:

*Te acuerdas del baile, de los palos de escoba
te acuerdas que entonces era la nueva ola y bien
¿qué es esto de nuevo?*

*Te acuerdas del chico que rompía las guitarras
cuando nadie tenía un miserable amplificador,
hay miles ahora.*

Corbata con saco gris, flequillo sólo hasta la nariz.

La historia prosigue, pero amigos yo ya la vi.

Lo importante del primer verso es el enunciado final “hay miles ahora”, dando cuenta el hecho de que romper un amplificador ya no es transgresor, que el amplificador como todo fetiche es fácil de reemplazar. Por último, la estrofa con la que concluye la parte de glam rock a nivel musical, es la que le da inicio al rock nacional, la aparición de The Beatles. “Corbata con saco gris, flequillo solo hasta la nariz” es la descripción de la vestimenta de los primeros Beatles hasta *Rubber Soul*, estilo que luego fue copiado por los primeros grupos que se formaban en el país o Los Shakers de Uruguay.

No obstante, los enunciados que indican la posición del enunciador son: “La música sigue pero a mí me parece igual”, “¿qué es esto de nuevo?” y “La historia prosigue, pero amigos yo ya la vi”. Hasta esta parte de la canción, el tempo rápido y la tonalidad en escala mayor le dan ese carácter de reminiscencia idealizada, así como también en el final de cada estrofa suenan sintetizadores y una batería al estilo glam rock (luego el sonido del sintetizador queda de base). Entonces, música y letra connotan el nexo que existe entre

ambos mundos, es decir, entre Club del Clan (y lo que representaba) y la New Wave. Por otra parte, el enunciador *se auto-considera un adelantado a su época* y desde esa posición cuestiona y, a la vez, realiza un movimiento enunciativo que va de lo particular a lo general: primero es la música la que sigue, luego es la historia la que prosigue con una característica que las asemeja, ambas se repiten. Tanto la música como la historia son como las ruedas de las bicicletas, giran sobre el mismo eje y, por ese motivo, el enunciador se percibe como adelantado porque es capaz de vislumbrar ese mecanismo. Y si pensamos a la repetición en relación a quienes interpela, podemos situarnos en el plano de la industria cultural: “El principio del sistema impone presentar (*al consumidor*) todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas necesidades en forma tal que en ellas se experimente a sí mismo solo como un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998:186).

A partir de ahí surge la interrogación “¿qué es esto de nuevo?”, dando cuenta de que lo nuevo no es posible como denominación, así como también se emplea nuevamente el recurso de sugerir otro significado, “de-nuevo” viene a reforzar la idea que planteamos anteriormente, el hecho de la repetición como algo negativo. Si se lo piensa en términos contextuales, de a poco en la música a nivel internacional y nacional se iba instalando la “New Wave” que semánticamente se parecía a lo planteado por el rock de los 50s y la nueva ola: “la idea de que no hay que tomarse las cosas tan en serio (...). Suele decirse que la música posterior al punk es *fresca* y *divertida* porque recupera aquel *ethos* adolescente de los primeros discos de los Beatles” (Pujol, 2007:138).

Luego de esos versos, empieza una segunda parte en la canción marcada por el paso de un tempo rápido a medio y el cambio de estilo dentro del género, se pasa del rock más pop al jazz rock. Igualmente, el enunciador cambia y pasa a enunciar en primera persona y en términos futuros. El sentido, por tanto, cambia:

*Quiero estar en la playa cuando se han ido
los que tapan toda la arena con celofán.
Recordar las estrellas que hemos perdido
y pensar a suerte y verdad nuestro porvenir.
¿Será cómo yo lo imagino o será un mundo feliz?*

La estrofa puede pensarse en consonancia a lo planteado en la canción de “La grasa de las capitales” ya que “la arena con celofán” es un enunciado que está relacionado con la distorsión de una realidad. La plasticidad del celofán no permite que los sentidos se manifiesten, a saber, la transparencia del plástico da una ilusión de que estamos ante la presencia de lo real, pero es esa misma transparencia la que modifica el sentido del mismo y, por ende, se transforma en algo falso. En el contexto en el que se enmarca la canción lo podemos pensar tanto en términos culturales como en términos políticos, “los que tapan” puede referirse tanto a los distintos sectores que reivindicaban “las nuevas olas” (películas, música, moda, etc.).

Y continúa diciendo “Recordar las estrellas que hemos perdido/ y pensar a suerte y verdad nuestro porvenir” versos que podemos entender como irónicos, “las estrellas que hemos perdido” puede referirse justamente a todos los artistas surgidos del Club del Clan así como también a “Los jóvenes de ayer”. Pero si tenemos en cuenta el paso del tiempo, los versos también pueden dirigirse al interior del campo del rock, “el rockero está condenado a formar parte de la industria de la nostalgia, dejando su lugar a otro rockero más joven” (Pujol, 2007:42). Entonces, el enunciador plantea dos posibilidades mediante la interrogación: “¿será como yo lo imagino o será un mundo feliz?” Esta última frase tiene un sentido distópico a lo Aldous Huxley, justamente el autor tiene un libro que se llama *Un mundo feliz*, en el que plantea una sociedad del futuro en la que rige las castas y el condicionamiento psicológico mediante fármacos para tornar a la gente pasiva y “feliz”. Debemos pensar a partir de ello que el mundo que plantea el enunciador de la canción es distinto a dicho relato.

La canción culmina con un presente que se proyecta a un futuro hipotético y a un pasado que pareciera resumirse en una acción pasiva:

*Y pensar qué sería de nuestras vidas
cuando el fabricante de mentiras deje de hablar.
Mientras miro las nuevas olas,
yo ya soy parte del mar.
Te acuerdas de Jolly Land y las sonrisas del Club del Clan.*

En los primeros versos, la interrogación a futuro, nos remite a la canción “Fabricante de mentiras” (registrada en *Nito Mestre y los Desconocidos de Siempre I*) en la que justamente se habla sobre el caso de un hombre que enamora a una adolescente. En el marco de la canción el fabricante de mentiras puede pensarse tanto como los falsos “ídolos” musicales o en un sentido más general puede referirse a Videla que, ya para el momento en que se edita el disco, estaba a meses de dejar de presidir la Junta Militar. En ambos casos, la distorsión que generaron *sus mentiras pueden trae dolor* (1975). Entonces, el diagnóstico final con carácter pesimista y realista: “Mientras miro las nuevas olas/ yo ya soy parte del mar”. La afirmación es una resignación sarcástica al estilo orwelliano, en la que finalmente el personaje principal acepta que $2+2=5$, en este caso, ser parte del mar y por eso el enunciado final es un retorno al ciclo.

En lo que respecta a las canciones de temática existencialista, la canción “Cuánto tiempo más llevará” es en cuanto a mensaje igual que Alicia, pero con un tono optimista y sin ser descriptivo, justamente la tonalidad mayor y el tempo rápido junto con la repetición del enunciado principal que le da nombre a la canción funciona para darle a la interrogación mayor fuerza. La premisa que subyace es el de “despertarse” o de dejar de creer en una realidad distorsionada:

Con el tiempo vas cambiando

y tus ojos van mirando más allá.

Cuánto tiempo más llevará

cuánto tiempo más llevará.

Ilusiones, letras de cristal

simulando que sabes a dónde estás.

(...)

El enunciador interpela al enunciatario mediante un nosotros inclusivo: “Con el tiempo vas cambiando/ y tus ojos van mirando más allá”, es un movimiento que va desde lo subjetivo hacia el exterior, la propia experiencia como forma de interpelación y para dar cuenta de que hay algo más allá de lo que se percibe como normal (hay que “mirar más allá”). Y continua: “Ilusiones, letras de cristal/ simulando que sabes a dónde estás”, en el

primer verso se plantea la fragilidad de los mensajes y en el segundo nuevamente habla de una falsa percepción sobre “dónde estás” que puede referirse tanto al espacio como a la temporalidad. Finalmente la canción culmina con los siguientes versos, antes de que se repita varias veces el verso principal:

Cuánta ignorancia

corre por tu cuerpo hoy.

Ni siquiera te entregás al viento, sin pensar por qué.

Sin metáfora alguna, el verso da cuenta de la falta de conocimiento o de cualquier tipo de pensamiento cuando dice “Cuánta ignorancia corre por tu cuerpo hoy”. El sentido se completa cuando dice “ni siquiera te entregas al viento, sin pensar por qué” ya que hace alusión a la alienación, a la quietud sin cuestionamiento. Por ese motivo, el verso que da título a la canción se repite varias veces como sinónimo de “No se banca más” o “Se acabo ese juego que te hacía feliz”, pero esta vez la repetición es una insistencia que proyecta al futuro.

A diferencia del anterior, el “Tema de Nayla” tiene una tonalidad menor que le da a la canción un carácter de melancolía. También, la elección del ritmo de jazz rock le da esa cuota intimista para acompañar a una letra que habla sobre el accidente que sufrió la hija de Lebón mientras grababan el disco. El “Tema de Nayla” significa en el disco en cuanto a la temática de su letra que versa sobre la vida y la muerte. Consideramos que significa dentro del conjunto de manera contextual: la vida y la muerte era, para 1980, algo que comenzaba a visibilizarse y al que había que darle sentido: “Sin querer le diste sentido/ y sin saberlo lo hiciste brotar”.

La última de las canciones con esta temática es “Desarma y sangra”, en el que abundan las metáforas para describir nuevamente el contexto histórico del enunciador. La letra se puede dividir en tres partes, no así en cuanto a lo musical que damos cuenta que estructuralmente hay dos partes: una primera parte inicia con “Tu tiempo es un vidrio” y culmina con “se olvida del hombre, se olvida de Dios”, la segunda parte comprende los últimos versos más una parte instrumental. Por otra parte, “Desarma y Sangra” es una canción compuesta y ejecutada casi en su totalidad por Charly García (exceptuando el arreglo de cuerdas hecho por Pedro Aznar con el sintetizador). Tanto el arreglo de cuerdas como la composición clasicista en piano junto con las referencias tales como “El ángel

vigía”, “Dios” o “alma” nos permite pensar en que nuevamente se retoma esa melodía para hacer una crítica a la Iglesia. La tonalidad que va de mayor a menor también contribuye a generar ese carácter solemne al que elude el tema.

Defino como primera parte de la letra, la siguiente:

Tu tiempo es un vidrio
tu amor un fakir, mi cuerpo una aguja
tu mente un tapiz.
Si las sanguijuelas no pueden herirte
no existe una escuela que enseñe a vivir.
(...)

Podemos observar un primer gesto binario en las metáforas con las que inicia esta primera parte, es decir, la separación entre cuerpo y mente: “mi cuerpo una aguja/ tu mente un tapiz”. No obstante, dice “no existe una escuela que enseñe a vivir” que puede ser una alusión a que no hay una sola concepción/ visión de cómo hay que vivir, ergo la fragilidad de la vida (“tu tiempo es un vidrio”) puede ser consecuencia de un amor así como también de algo externo, como se verá en la segunda parte:

El ángel vigía descubre al ladrón
le corta las manos,
le quita la voz,
la gente se esconde
o apenas existe,
se olvida del hombre, se olvida de Dios.

El primer verso es el que ancla el sentido para el resto de las líneas, justamente “el ángel vigía” como metáfora de la censura nos hace pensar en un tópico ya abordado a través de otras canciones: el encubrimiento por parte de la Iglesia. La figura espiritual como autoridad, como aquella que descubre (“descubre al ladrón”) y hace justicia, como aquel “rey de espadas” en Canción de Alicia en el país, puede mediante su métodos (“le corta las manos/ le quita la voz”) llevar a esa fragilidad del principio: “la gente se esconde/ o apenas existe/ se olvida del hombre, se olvida de Dios”. También esta segunda parte es

significativa porque muestra un estado de situación así como también da cuenta de un estado conductual similar al “no te metas”, el de pensar al otro como otredad y el individualismo. Finalmente la canción culmina con los siguientes versos:

*Miro alrededor,
heridas que vienen, sospechas que van
y aquí estoy
pensando en el alma que piensa
y por pensar no es alma,
desarma y sangra.*

Tal como plantea Favoretto, en estos últimos versos se puede notar un ida y vuelta entre *conceptos religiosos e intelectuales*.⁷⁷ El enunciador se cuestiona de forma cartesiana acerca del “alma”, justamente la duda versa sobre algo inmaterial, intangible y por tanto el pensamiento lógico cancela toda alma, solo hay un cuerpo que sufre. Y esto último nos lleva a considerar que “desarmar” implica sangrar, pero también un volver a armar a posteriori una concepción del mundo, un sistema de valores distinto al anterior y más en un contexto como 1980, en el que los cimientos de la sociedad estaba destruidos por las políticas económicas, políticas y el terrorismo de Estado perpetrado por la primer Junta Militar.

Por último abordaré las canciones que personifican la ironía y la crítica al contexto: “Canción de Alicia en el país” y “Encuentro con el diablo”. Como se estableció al principio de este trabajo, ambos temas se consideran en retrospectiva como emblemas de la época y como un “himno de resistencia”⁷⁸. En este análisis no comulgamos con dicha idea porque la resistencia es un mito constitutivo del rock y, además, porque Serú Girán no fue resistente, sólo actuaba en contexto y, en ocasiones, establecía sus opiniones acerca de él como en estas dos canciones.

“Canción de Alicia en el país” es la descripción alegórica de la Argentina durante la última dictadura militar, a través del uso de la figura Alicia y de otros personajes del libro de Lewis Carroll y lo lúdico de la melodía que acentúa la ironía, el enunciador realiza un

⁷⁷ Favoretto, Mara. Charly en el país de las alegorías. Gourmet Musical, Buenos Aires. 2014. p. 109

⁷⁸ Díaz, Claudio. 2005.

*relato comentativo*⁷⁹ de la realidad social. Pero su expresividad no sólo debe entenderse por el objeto de su discurso, sino más bien como dice Bajtín: “la expresividad de nuestro enunciado se determina no únicamente (a veces no tanto) por el objeto y sentido del enunciado sino también por los enunciados ajenos emitidos acerca del tema, por los enunciados que contestamos, con los que polemizamos (...)” (Bajtín, 1999: 282).

La canción se divide en dos partes que se distinguen melódicamente: una primera parte en la que hay una definición melódica (la canción está escrita en La mayor) y una segunda parte que arranca con los versos “No cuentes lo que viste en los jardines...” y se extiende hasta “estamos en la tierra de todos/ en la vida/ querida Alicia” en la que la melodía se torna modal, es decir, “no hay tendencias claras hacia una nota ni se crea tensión”.⁸⁰ En el inicio de la canción la voz de García es más aguda y uniforme, junto con la tonalidad mayor de la melodía connotan lo absurdo de la situación:

Quién sabe Alicia este país

no estuvo hecho porque sí.

Te vas a ir, vas a salir

pero te quedas,

¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí, sabes

el trabalenguas trabalenguas

el asesino te asesina

y es mucho para ti.

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

Lo primero de lo que da cuenta el enunciador es la mirada naturalizada: “Quién sabe Alicia este país/ no estuvo hecho porque sí” así como también la naturalización de la

⁷⁹ Aunque Gianfranco Bettetini habla sobre la temporalidad del texto cinematográfico, las consideraciones las hace mediante la teoría literaria, por eso he decidido utilizar su planteo para analizar el texto canción. Sobre el relato-comentativo dice: “el narrador relata *como* si comentase. No pretende provocar en el oyente o en el lector una actitud de laxa contemplación del mundo narrado, sino que desea involucrarlo emotivamente como si el mundo del relato entrase en el alocutor o, mejor aún, como si el locutor entrase proyectivamente en ese mundo” (Bettetini, 1984:185-186)

⁸⁰ Ver Armonía modal. Disponible en: http://enciclopedia.us.es/index.php/Armon%C3%ADa_modal

situación de no salida e indefensión cuando dice “¿dónde más vas a ir?” Luego emplea elementos del libro, en este caso, los juegos a los que se los desproveen de su sentido infantil, para otorgarles un valor negativo. Entonces mediante el uso del calambur –figura retórica de dicción- el enunciador plantea que “el trabalenguas trabalenguas”, es decir, el juego de palabras nos hace pensar que al trabalenguas o discurso cancela la libertad de expresión o la acota al máximo, “traba-lenguas”. El enunciado que le sigue, “el asesino te asesina” es un juego de palabras más directo, el uso de la hipérbole completa la idea de silencio manifestado en la línea anterior, pero en este caso la afirmación da cuenta de la falta al derecho a la vida. Al finalizar la segunda estrofa, no obstante, hay un indicio de que se va a efectuar un cambio en la melodía ya que al pronunciar el último verso García sube un poco el tono.

A su vez, este último verso, “Se acabó ese juego que te hacía feliz” está en relación con el verso que abre la parte en la que cambia la melodía, “No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabo”. Tanto la palabra juego como sueño son sinónimos y metáforas de la realidad de la época en que -y teniendo en cuenta que Alicia en el libro de Carroll concibe como real y no como sueño lo que está sucediendo⁸¹- el trabalenguas y el asesino que asesina eran parte del cotidiano. Pero el acento está puesto en “se acabó” que funciona como cancelación del juego o el sueño, entendidos como realidad silenciada o distorsionada. Ahora la realidad se mostrará sin velos mediante la mirada crítica del enunciador. La canción, hasta ese punto, era una mera introducción, a continuación se hace una descripción de lo naturalizado:

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.

Ya no hay morsas ni tortugas

Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie

juegan cricket bajo la luna

Estamos en la tierra de nadie, pero es mía

Los inocentes son los culpables, dice su señoría,

el Rey de espadas.

⁸¹ “¡Dios mio! ¡qué cosas más raras están pasando hoy! Y pensar que tan sólo ayer todo sucedía como de costumbre” en Alicia en el país de las maravillas. Carroll, Louis. Ediciones Terramar, La Plata. 2007. p.

*No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.*

*Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.*

*Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.*

Las dos estrofas abren con la anáfora “No cuentes lo que...” seguidas de dos verbos, en el primer caso referido a la visión (viste) y en el segundo caso referido al verbo impersonal que denota presencia o existencia de algo (hay) derivado de “haber” que en su pronunciación se puede confundir con la expresión “a ver”. La melodía modal y el tono de voz de García in crescendo a lo largo de estos dos versos mantienen al enunciatario en suspenso, es decir, lo involucran emocionalmente y, a su vez, por el contexto del enunciado, la voz se torna “autoritaria”. Por otro lado, estos dos versos organizan el sentido en esta parte de la canción.

Luego se da una suerte de historización de cómo se llegó a la dictadura, en este punto el sonido del bombo como del bajo parecen simular un corazón latiendo con miedo: “Ya no hay morsas ni tortugas” en alusión a los apodos de los políticos Onganía e Illía considerados como tibios, el primero por parte de los propios militares y el segundo por parte de Onganía y el resto de los azules que perpetraron el golpe de estado de 1966. También en la segunda estrofa nos encontramos con el apodo con el que se conocía a López Rega, el brujo, que sí había sido parte del terrorismo de estado (“nublando el camino”).

En cuanto al verso “Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie/ juegan cricket bajo la luna” proviene tanto de Carroll como de *Genesis*. El cricket⁸² es el juego que llevan a cabo Alicia y la Reina, también la imagen del cricket más decapitados es la tapa del disco *Nursery Cryme* de Genesis que Charly admite como inspiración⁸³. La primera parte es una metáfora que se puede dividir en dos partes, “un río de cabezas aplastadas” nos permite pensar en la represión perpetrada hacia los desaparecidos, mientras que “el mismo pie” da entender imposición y autoritarismo.

La idea se refuerza con los versos que le siguen: “Estamos en la tierra de nadie, pero es mía/ Los inocentes son los culpables, dice su señoría/ el Rey de espadas”, tanto el primer como el segundo versos son una antítesis que hace uso de un nosotros inclusivo (sujeto de la enunciación, enunciador y enunciatario) para marcar una separación de las actores de la dictadura y para plantear que Argentina, aunque transformada en tierra de nadie, era de todos los ciudadanos y no solo de un sector. Por otra parte “el Rey de espadas” es por antonomasia Videla ya que la espada, en este caso, en cuanto sinécdoque remite al Ejército, la fuerza de la que era comandante. Tanto en el libro como en la canción el Rey juzga y condena porque sí, por eso en la estrofa siguiente dice “no tendrás poder, ni abogados ni testigos”. Tal como plantea Favoretto: “El ciudadano común (representado por la figura de Alicia) no tenía a quien recurrir. La seguridad personal solo estaba del lado del escondite, la ignorancia o el incógnito” (Favoretto, 2014: 111).

El final de la segunda estrofa completa la idea expresada en la primera cuando dice “Estamos en la tierra de todos, en la vida”, haciendo hincapié en vida (Charly acentúa la palabra haciendo un silencio notorio y alargando la a del final) como dando a entender que aún hay vida en esa tierra que es de todos. Entonces sigue “sobre el pasado y sobre el futuro, querida Alicia” cuyo planteo tiene que ver con que tanto el pasado como el futuro son construcciones en conjunto. La canción culmina como comenzó, pero con la diferencia de que se acopla un coro a la voz de García, además, el último verso “se acabo ese juego que te hacía feliz” se pronuncia en progresión, palabra por palabra hasta

⁸² Aquí vale hacer una aclaración: aunque entendemos que al juego al que se alude es el cricket, Charly opta por utilizar la palabra cricket (quizás por su sonoridad) que es un juego distinto al cricket al que se hace alusión. El críquet (del inglés cricket) es un deporte de bate y pelota, en el que se enfrentan dos equipos de once jugadores cada uno.

⁸³ Martín Scannapieco. (15 marzo 2013). Serú Girán - Especial en Elepé - Disco Bicicleta [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=PN_-S3KvrNU

completar el enunciado lo cual modifica la entonación expresiva⁸⁴ del enunciado. Esos primeros versos ahora expresan reprobación hacia el orden imperante.

Luego de esta canción, le sigue la pieza instrumental compuesta por Pedro Aznar, “Luna de marzo”, que también tiene una melodía modal. El tempo de la canción pareciera estar suspendido, es una melodía que sube pero que nunca baja en la que se van incorporando de a pocos los instrumentos. Incluso, la canción no resuelve nunca, termina con una progresión en forma de *faid-in*. En el disco, la canción funciona como un puente entre el lado A y B del disco, aunque por su proximidad a “Canción de Alicia en el país” y la forma de la composición, la música connota oscuridad, misterio y hasta delirio.

Para finalizar el análisis de este disco, opté por cerrar con la última canción, “Encuentro con el diablo”. En primera instancia porque sobre la canción no sólo recae el mito de la resistencia, sino que hay un mito constitutivo de la banda relacionada con este tema, a saber, que la banda escribió la canción luego de una reunión convocada por los militares. No obstante, dicho encuentro no se efectuó hasta el año siguiente, en 1981, incluso David Lebón lo desmintió años después⁸⁵. En consecuencia, coincido con lo que dice Pujol al respecto: “el tema de la cita con el diablo tenía más que ver con una vieja leyenda del blues –oportunamente recuperada por el rock- que con supuestas conversaciones entre militares y figuras del ambiente (...)” (Pujol, 2013:164).

Así a través de la figura del diablo se problematiza la figura de autoridad. Dentro del rock, la figura del diablo es atravesada por acentos similares ya sea por la temática de las letras así como también por los géneros y estilos musicales mediante los cuales se abordan; quizás por ese motivo Serú Girán decidió encarar la canción de manera genérica. Para dicho planteo podemos basarnos en los postulados de Bajtín acerca del aspecto expresivo del enunciado: “El género discursivo no es una forma lingüística, sino una forma típica de enunciado; como tal, el género incluye una expresividad determinada propia del género dado. Dentro del género, la palabra adquiere cierta expresividad típica” (Bajtín, 1999:277). En cuanto a lo musical, la melodía es similar al de “Sweet Home Alabama” de Lynyrd

⁸⁴ “La entonación expresiva es un rasgo constitutivo del enunciado. No existe dentro del sistema de la lengua, es decir, fuera del enunciado. Tanto la palabra como la oración como unidades de la lengua carecen de entonación expresiva... Si una palabra aislada se pronuncia con una entonación expresiva, ya no se trata de una palabra sino de un enunciado concluso realizado en una sola palabra (no hay razón alguna para extenderla hasta una oración)” (Bajtín, 1999:275).

⁸⁵ Martín Scannapieco. (15 marzo 2013). Serú Girán - Especial en Elepé - Disco Bicicleta [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=PN_-S3KvrNU

Skynyrd (1974), la mezcla de blues y funk funcionan como un entorno para connotar el calor de un encuentro con el diablo.

Al igual que “Canción de Alicia en el país”, la canción presenta una situación mediante un relato comentativo interrumpido por un estribillo que se repite dos veces a lo largo de la canción:

*Nunca pensé encontrarme con el diablo
tan vivo y sano como vos y yo
Tenía la risa que le dan los años
y la confianza que le da el temor.*

*Nunca pensé encontrarme con el sabio
que me analiza como una ecuación
que espera una respuesta de mis labios
mientras estoy cantando esta canción.*

(...)

*Nunca pensé encontrarme con el jefe
en su oficina de tan buen humor,
pidiéndome que diga lo que pienso
qué pienso yo de nuestra situación*

Las estrofas comienzan con versos que se repiten en forma de anáfora y en las que el uso de apelativos como “sabio” y “jefe” ayudan a minimizar la figura de autoridad de forma irónica o a igualar todos esos roles con lo diabólico: “Nunca pensé encontrarme con el diablo/ el sabio/ el jefe”. El uso de la primera persona se plantea en este caso para marcar la exclusión con respecto a la figura que encarna la autoridad y al mismo tiempo para marcar un nosotros inclusivo (“tan vivo y sano como vos y yo”). También el uso de la primera persona es para dar cuenta de un diálogo desequilibrado ya que las preguntas son por parte del personaje, mientras que el enunciador solo se limita a una descripción del “diablo” a través de características humanizadoras: “tan vivo y sano como vos y yo/ tenía

la risa que le dan los años/ y la confianza que le da el temor”, “que me analiza” o “en su oficina de tan buen humor”.

En esta personificación de la ironía el trato con el diablo es dialógico, es decir, ya no se formula como pacto o negociación, y así desde un lugar de poder, el diablo interroga sobre el pensamiento del enunciador. Pero más allá de que él pregunta, en este “diálogo” es sólo el enunciador el que contesta: “me analiza como una ecuación/ que espera una respuesta de mis labios” o “pidiéndome que diga lo que pienso/ qué pienso yo de nuestra situación”. No hay por tanto una activa comprensión-respuesta que se espera en todo diálogo, incluso las palabras “nuestra situación” connota una separación tajante entre un nosotros y un ellos así como también da a entender que es el nosotros el que está en cuestionamiento y no la situación del total. A esto le sigue el estribillo que se repite dos veces:

Yo solo soy un pedazo de tierra,

no me confunda señor por favor.

Yo solo soy uno más en la Tierra

Yo solo soy uno más bajo el Sol.

El primer verso es el que tiene mayor fuerza ya que a partir de ello se repiten en forma de anáfora el resto de los versos, además la segunda vez que se repite lo hace con un coro para darle mayor importancia al verso que le antecede en esta segunda parte, “qué pienso yo de nuestra situación”. “Yo solo soy un pedazo de tierra” es una metáfora que puede significar que es uno más del montón que puede desaparecer, que tiene una ideología diferente (“no me confunda señor, por favor”), así como también puede significar que no tiene identidad como un NN. En cuanto al último verso, “yo sólo soy uno más bajo el sol”, la palabra sol adquiere distintos sentidos, por un lado, estar bajo el sol puede ser una metáfora para decir que es uno más que está bajo la lupa (de la censura) y, por otro lado, a nivel semántico estar bajo el sol se relaciona con quemarse y, por ende, remite a infierno. Antes de la tercera repetición del estribillo, hay una última estrofa distinta a las demás:

¡Qué tensión que hay en el ambiente!

¿Cuántos pensarán como yo?

Si las papas están calientes,

¿por qué tengo que ser yo

el que dé el primer mordiscón?

En esta parte el riff principal se pierde y el punteo de la guitarra se tensa connotando esa “tensión del ambiente”. Los versos que le siguen parecen un atisbo de pregunta del enunciador hacia el diablo, en este caso una frase del sentido común “papas calientes” marca una posición valorativa por parte del enunciador sobre la situación. Y luego la interrogación, en el que se emplea otra metáfora para expresar desacuerdo y separarse del conflicto: “¿por qué tengo que ser yo el que dé el primer mordiscón?”.

Conclusiones preliminares

En “Bicicletas” la banda puntualiza la crítica en varios temas, pero con la diferencia de que lo hace de forma más explícita. Así nos encontramos con dos canciones que cuestionan claramente a la dictadura, asimismo se manifiesta también de forma directa una posición con respecto a lo que sucede en el interior del campo de la música. En este disco, entonces, ya hay una total definición del estilo de los enunciados, enunciados en los que música y letra hacen a su totalidad aunque, a veces, uno adquiera mayor protagonismo que el otro. En lo que compete al análisis del álbum, entenderlo como un álbum conceptual permitió rastrear aquellos ejes que lo atraviesan.

“(…) El mensaje es darle fuerza a la gente.

El mensaje es lo que está sucediendo.

Es como lo de ‘el medio es el mensaje’, ¿no?”

(Charly García, 1981)⁸⁶

Capítulo IV: *Peperina* (1981)

En 1981 la banda graba *Peperina*, el último disco de Seru Girán⁸⁷ enmarcado en el período de la dictadura militar y lo presenta en septiembre de ese año en el Estadio Obras. Con once canciones, es el álbum más largo de la banda, y también es el que más composiciones instrumentales tiene (tres en total). El indicio de que este sería el último disco se puede remitir a un año antes: en agosto de 1980 la banda tocó en el Río Monterrey Jazz Festival, allí Aznar logró alcanzarle a Pat Metheny un demo en cassette, gracias al cual lo convocaron para incorporarse a *Pat Metheny Group*. Aunque no puedo aseverar que dicho dato sea la única razón que llevó a la banda a disolverse, así como tampoco qué motivos internos existieron para tal final, era de público conocimiento que Aznar abandonaba Seru Girán. Por otra parte, a nivel histórico, en marzo de 1981 asume Roberto Viola como presidente de la Segunda Junta Militar, éste último era considerado de la línea blanda de los militares por su postura más “aperturista”⁸⁸.

Juego del lenguaje visual

Al igual que en el primer disco, el estuche de *Peperina* no muestra a la banda en la portada. En su contenido literal, la tapa tiene como protagonista a una niña de pelo largo con vestido azul, que come un guiso de legumbres y bebe té o café en un espacio muy acotado: a su costado podemos ver una cama y detrás de ellas elementos propios de un cocina como un cucharón, unas ollas y una escoba. La contratapa, en cambio, muestra un paisaje de árboles amarillos y en el medio una casa pequeña de tamaño pequeño debajo de un gran árbol frondoso y de hojas verdes. En el interior del empaque, en una de las solapas encontramos las letras de las canciones junto con una producción de la

⁸⁶Pintos, V. (16, julio, 2000). La generación del 80. *El expreso imaginario*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-07/00-07-16/nota1.htm#111>

⁸⁷ *Peperina* es el último disco en estudio de la banda editado durante la dictadura, no obstante, en 1982 lanzaron el álbum recopilatorio *No llores por mí, Argentina*.

⁸⁸ “No es que la represión fuera a desaparecer de un día para otro, ni que la dictadura se “ablandara” definitivamente, pero habría en los meses siguientes a la designación de Viola algunas señales de moderación –y quizá también de debilidad en términos políticos– de un régimen que veía resquebrajarse, entre otras cosas, sus proyectos de disciplina social”. (Pujol, 2013: 174)

banda y en la otra parte una imagen con el rostro de cada uno de los músicos, todas las fotos son en blanco y negro.



Al igual que *Seru Girán* -en el que la ventana del vagón mostraba las vías de la contratapa-, el recorrido de lectura que se debe hacer es asociativo ya que el espacio en que come la niña puede ser el interior de la vivienda. La estructura del lugar así como los objetos que se encuentran en escena connotan la austeridad circundante de la contratapa. Además lo único que se muestra de la casa es un cuadrado negro que parece una ventana cerrada como la que se muestra atrás de la nena.

Por otro lado, por la condición en la que se encuentra la pequeña, la podemos asociar al personaje de la canción *Peperina*. Varios son los indicios: el lugar en el que se encuentra la casa remite al campo (“por ver el campo se olvidó del hombre”), el interior precario de la vivienda parece remitir al verso que dice “y dentro de su cuento ella era Cenicienta” y, por último, el amarillo de la vegetación remite a la paja (“ella adora mostrar la paja de la cara ajena”) lo cual explica también la mirada a cámara de la niña.

La nena hace dos acciones: mira hacia arriba mientras sostiene una cuchara (come o estaba comiendo). Pero la cuchara no es como los demás utensilios que se muestran en la imagen, parece de plata, lo cual connota a nivel gráfico la contradicción que se detalla en la letra sobre el personaje. Y luego el rostro. Más allá de la descripción detallada de lo que hay en tapa y contratapa, lo que destaca es la manera en que mira la nena.

Aunque no estamos en presencia de una imagen en primer plano, es un ejemplo de lo que Gilles Deleuze denomina serie intensiva⁸⁹: en la cara de la pequeña no hay grandes movimientos, pero podemos interrogar “¿qué sentís?” a partir de esos ojos que se proyectan hacia cámara, que parecen salirse del contorno de su rostro y manifestar incomodidad de ser observada (analizada).

Juego del lenguaje y juego del lenguaje musical

Para el año 1981 se evidenciaban los signos de debilidad del Proceso de Reorganización Nacional en los aspectos sociales, políticos y económicos: el crecimiento de la deuda externa no permitía la recomposición económica y se vieron los primeros reclamos luego de tantos años sin ningún tipo de movimiento político. Por otro lado, muchos artistas que estaban exiliados volvieron al país.

En este contexto se enmarca el último disco de Seru Girán en el que algunas canciones dan cuenta de cierto optimismo en torno al futuro, aunque también hay temas en los que se hacen ciertas críticas a nivel macro y micro. La mayoría de las canciones son de Charly García, con participación de David Lebón en alguna de ellas así como hay temas de su propia autoría, por último, la canción que cierra el álbum es de Pedro Aznar.

Como ya se explicitó anteriormente, en este disco analizaré de forma detallada algunas canciones, a saber, “Peperina”, “Esperando a nacer”, “José Mercado” y “Cinema Vérite”. Considero que estos temas nuclea las temáticas centrales del álbum y, por ende, las demás canciones se verán en relación a ellas. En el caso de “Peperina” y “José Mercado”, los personajes encarnan la crítica hacia el periodismo y la economía, y en lo que respecta a “Cinema Vérite” nuevamente a la industria cinematográfica mediante dos acciones distintas “ver” y “escuchar” y, en consecuencia, cómo representan las relaciones sociales. Por último, “Esperando a nacer” se pone en juego una cuestión más existencialista a partir del verbo “nacer”.

⁸⁹ Según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas? Unas veces el rostro está pensando en algo, se fija sobre un objeto, y tal es el sentido de la admiración o del asombro que el wonder inglés ha conversado. En tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante, que eleva a sí todas las partes. Otras veces, en cambio, experimenta o siente algo, y entonces vale por la serie intensiva que sus partes atraviesan sucesivamente hasta un paroxismo, obteniendo cada parte una serie de independencia momentánea. (Deleuze, 1983:133)

El álbum abre con la canción que le da título, “Peperina”. La canción está compuesta como respuesta a las críticas por parte de Patricia Perea, corresponsal de la revista *Expreso Imaginario* en Córdoba⁹⁰, aunque no era la primera vez que la banda recibía comentarios negativos por parte de la revista con respecto a una presentación⁹¹. Por ese motivo, también considero que la canción es una crítica al periodismo en torno al rock.

El tema, al igual que en “Canción de Alicia en el país” y “Encuentro con el diablo”, utiliza el relato-comentado y el tempo de la música ayuda a acentuar dicha estrategia ya que se da de lento a rápido. La apertura se da sin preámbulos, la introducción en piano (cuya composición se asemeja al vals “Je te veux” de Erik Satie) junto a la letra connotan el carácter jovial al que se asocian los cuentos de hadas. Asimismo la entonación de García se da suave en estos primeros versos,

Quiero contarles una buena historia
la de una chica que vivió la euforia
de ser parte del rock
tomando té de peperina.
Típicamente mente pueblerina,
no tenía huevos para la oficina
subterráneo lugar de rutinaria ideología.
Romántica entonaba los poemas más brillantes
susurrando al oído de mi representante:
te amo, te odio, dame más.

La letra comienza de forma irónica, el verso “Quiero contarles una buena historia” simula ese momento de apertura de un cuento. Los versos que le siguen retoman la oposición ciudad-campo que se planteaba en las letras de las bandas de los principios

⁹⁰ “Sólo para los más cercanos a Serú Girán, Peperina era la corresponsal de *Expreso Imaginario* en Córdoba. Se llamaba Patricia Perea y su crónica del recital brindado por el grupo el 16 de noviembre del 80 en el Municipal de Córdoba había sido muy crítica”. (Pujol, 2013: 191).

⁹¹ Ver análisis de “La grasa de las capitales” dentro de este mismo trabajo.

del rock⁹²: “Típicamente mente pueblerina/ no tenía huevos para la oficina/subterráneo lugar de rutinaria ideología”. Aquí las últimas dos frases deben leerse como un cuestionamiento al contexto, principalmente a la censura, ya que en el momento en que se pronuncia la palabra huevos suena un “bip” que produce una ruptura en la escucha. En el disco *Seru Girán* la banda manifestó su crítica en torno a la censura a través de la invención de vocablos, pero mientras que, en ese caso, se daba sólo a nivel texto, el “bip” ahora incide sobre el total de la canción. El gesto extra musical se puede pensar en relación al encuentro que mantuvo García y Lebón, y otros músicos, con Ricardo Olivera, un “operador vinculado al ambiente militar” según Pujol. Sobre este encuentro diría García: “(...) yo le dije que tiene que cortarla con la censura (...) porque si no nadie va a poder escribir nada y que estamos cagando nuestra cultura”⁹³.

Por otro lado, la unión de dicho gesto con el verso que le sigue permite pensar tanto a la censura como al personaje de la canción desde el mismo plano: el de la rutina, la inexistencia de cambio. La censura no permite la innovación y la mente pueblerina, asociada a la tradición así como al campo, tampoco, y así se diferencia de aquellas connotaciones sobre el campo que hay en las canciones del primer y segundo ciclo del rock. El campo ya no es libertad ni espontaneidad.

Luego de esta primer parte, el tempo se acelera un poco y se acoplan a la voz de García los otros instrumentos y un coro a lo beatle. Y continúa:

*Mirando al campo se olvidó del hombre
mirando al rico se vistió de pobre
para poder saber lo que chusmeaban las vecinas.
En su cabeza lleva una bandera,
ella no quiere ser como cualquiera
ella adora mostrar la paja de la cara ajena.
Y dentro de su cuento ella era cenicienta,*

⁹² Sobre esta cuestión, ver “En esta pálida ciudad, pibe”, en *Revolución mi amor: el rock nacional 1965-1976*. Alabarces, P. Varela, M. 1988. Pp. 9-20

⁹³ Pintos, V. (16, julio, 2000). La generación del 80. *El expreso imaginario*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-07/00-07-16/nota1.htm#111>

su príncipe era un hippie de los años sesenta

(...).

En estos versos se muestra al personaje desde la falsedad, lo cual remite a “Las grasas de las capitales”, pero acá el personaje no sólo busca encajar, sino que se considera capaz de juzgar a los demás: “ella no quiere ser como cualquiera/ ella adora mostrar la paja ajena”. Esta última frase se puede hacer extensiva a todo el periodismo de rock que, a través de la crítica (de discos y de recitales), se erigen como actores con criterio para establecer “la calidad” de los productos musicales. Pero, “la exigencia de ‘calidad’ que desarrolla la crítica de rock en su estrategia de legitimación, no coincide con los criterios de calidad dominante en el campo musical” (Díaz, 2005: 56). De hecho, es la industria discográfica la que impone las condiciones⁹⁴.

Luego el enunciador retoma la ironía mediante la intertextualidad, en este caso, la figura de cenicienta. El arquetipo de heroína con vida trágica acentúa la dualidad de los versos anteriores (“mirando al rico se vistió de pobre”) y, a la vez, es una forma de plantear el absurdo de esa idea hippie de pureza e inocencia y que pretender ser hippie mediante la carencia de recursos económicos es otra manera de esnobismo. Entonces, se vuelve a repetir el verso “te amo, te odio, dame más”, pero en esta ocasión el conjunto se divide: el “te amo” sale por un canal auditivo y el “te odio” por otro para connotar a nivel musical la dualidad expresada a nivel texto. El enunciado concluye con “dame más”, que atraviesa ambos oídos y ya no resulta inocente. De esta forma se cierra la segunda parte de la canción, a continuación cambia la melodía (el tempo es rápido), se torna rockera y la voz también se endurece:

Trabaja en los recitales,

vive escribiendo postales

duerme con los visitantes

y juega con los locales

su cuerpo tiene pegada grasa de las capitales.

⁹⁴ “En definitiva, dice Simon Frith, <<el trabajo del escritor de rock está controlado por la industria discográfica: sus noticias, entrevistas y acceso a las estrellas las proporciona ella>>” (Berti, 2012: 65)

En estos últimos versos la crítica está dirigida a Perea, no sólo por su labor como periodista sino por la supuesta relación que mantenía con Daniel Grinbank. Justamente en los versos “duerme con los visitantes/ y juega con los locales” se da cuenta de esa relación amor-odio (o de intereses entrelazados)⁹⁵ que existe en el campo del rock entre periodistas, productores y músicos. Así sucede una conexión explícita con el segundo disco de la banda, *Peperina* es otra más de aquellos que consumen y buscan encajar mediante “la falsedad”. Es una más de las que mantienen al status quo.

El otro personaje dentro del disco es “José Mercado”; originalmente la canción era parte de *Bicicletas*, incluso el nombre de dicho álbum podría estar conectado con el tema. El personaje es una alusión al Ministro de Economía José Martínez de Hoz, que estuvo a cargo del ministerio durante la primera junta militar. Tanto la letra como la música se enuncian de forma paroxística: la canción es sólo ironía y eso se debe a la relación entre la letra y los sonidos extra-musicales que anclan la crítica que subyace en cada uno de los versos. Ergo, y tal como se plantea a lo largo del trabajo, no se puede comprender el significado total de “José Mercado” si se separa música y letra.

La introducción del tema establece una relación con “Autos, jets, aviones y barcos” - canción del primer álbum de la banda- a través del candombe que suena en los primeros treinta segundos. La conexión se puede pensar en términos históricos, mientras que la canción del primer álbum se inscribe dentro del contexto denominado “plata dulce”, “José Mercado” lo hace en un momento en que la economía mostraba las consecuencias negativas de las políticas implementadas por Martínez de Hoz: “el humor de los argentinos pasó del fastidios del 80 a la bronca del 81. Los sonidos de la plata dulce se acallaron, y con ellos toda una cultura del viaje y el consumo” (Pujol, 2013:173). Entonces, el candombe o el bullicio de esa época de falsa abundancia se apaga en forma de fade out y se produce la apertura de un sonido electrónico, como si se prendiera un aparato. A partir de ahí se mantiene la melodía; el tempo medio y la variedad de sintetizadores connotan densidad y, a la vez, suenan como la banda sonora de una película de terror ‘clase Z’. Como preámbulo de los versos, de fondo a la música, se escucha el ruido de monedas que se callan cuando entra la voz:

⁹⁵ “En la prensa musical también intervienen los denominados *intereses entrelazados* tan comunes en otras esferas de la industria del disco. (...) Ya fuera del nivel empresarial, muchos periodistas de rock se han desempeñado a la vez como ‘jefes de prensa’ de grupos y solistas, ocupando el lugar de encargados de conseguir elogios y elogiar al mismo tiempo”. (Berti, 2012: 65-66)

José Mercado compra todo importado

T.V a colores, síndrome de Miami.

Alfombras persas y muñequitas de goma

olor a Francia y los digitales.

Hering, Chanel, Disco Show.

El primer verso es una crítica a la apertura de las importaciones llevada a cabo por el ministro de economía y a lo que pasaba con esa apertura; el resto es una enumeración de productos de distintos lugares de procedencia. “Después de casi medio siglo de un proceso de industrialización, el país sufrió un shock de desindustrialización. Así, en el septenio 1975-1983, el sector industrial bajó casi el 15% su productor global, y cerca del 25% en términos de producto por habitante” (Barrios-Hopenhayn, 2004:36)⁹⁶ Así algunas palabras junto a la música y a la forma de pronunciar del enunciador funcionan como metonimia para objetos que estaban de moda en la época, por ejemplo, cuando dice “los digitales” alarga la última sílaba para exagerar la intencionalidad apelativa de los mensajes publicitarios. En el verso del final, cuya estructura luego se repite dos veces, la voz se modifica para cada uno de los vocablos a la vez que es impostada. Así cada uno de estos productos se acentúa desde la parodia de forma negativa. En los versos que siguen, el enunciador describe un poco más a José Mercado a través de su accionar:

José Mercado para ahorrar el pasaje

se fue en un charter del gurú Maharaji.

Volvió con cosas para la oficina

y ni noticias de la luz divina.

Panam, Hong Kong, Disneyworld.

⁹⁶ El sector industrial “se encontraba físicamente empequeñecido, financieramente quebrantado y con una brecha tecnológica ensanchada no sólo por la declinación de la demanda interna y de la producción manufacturera, sino también por el shock de protección negativa que significó la apertura comercial con fuerte sobrevaluación de peso y altos costos financieros, instaurada y mantenida por la dictadura militar” (Barrios-Hopenhayn, 2004:37).

En estas líneas se da cuenta no sólo de que el personaje es tramposo y codicioso, sino que se da una asimilación entre oficina y espiritualidad enmarcado dentro de un contexto posmoderno. Durante los años 80s algunas creencias orientales se masificaron y sufrieron una re-acentuación negativa, el hecho de que aparezca el nombre del gurú Maharaj Ji es intencional ya que el gurú fue criticado por su ostentación. De esta forma, podemos ver que “José Mercado” también representa una crítica a la posmodernidad, más específicamente a la caída de los metarrelatos y su reemplazo por el culto al hedonismo y a la subjetividad, también presente en *La grasa de las capitales*. En relación a esta cuestión, Berti retoma las palabras de Patrice Ballon y dice: “Ballon no se sorprende ante el nuevo auge del liberalismo ya que es la traducción económica y política del individualismo” (Berti, 2012:47). De ese modo, cuando el enunciador dice “Volvió con cosas para la oficina/ y ni noticias de la luz divina”, el sonido extra-musical al final de “luz divina” connota la ironía de ambas situaciones.

Esta segunda estrofa termina de la misma forma que la anterior, cuando suena la palabra “Panam” el sonido de un avión atraviesa un oído a otro, al pronunciar “Hong Kong” y “Disney World” imposta la voz en alusión a los países que hace referencia. La elección de los países está relacionada al consumo masivo y al tipo de importación que llegaban al país y que llevaron al decrecimiento de la industria nacional. En este sentido, cabe recordar el spot publicitario en el que se planteaba que los consumidores se beneficiaban con la llegada de los productos importados ya que de esa forma podían optar por varias opciones y que dicha competencia era beneficiosa para la industria nacional⁹⁷. Asimismo se puede mencionar la reforma de las entidades financieras (Ley 21.526) que incentivó a la bicicleta financiera producto del auge especulativo.

El personaje adquiere voz en el verso que le sigue a continuación: “Pide rebaja antes de ver el prospecto”. El absurdo de su accionar se connota mediante una voz chillona la cual resulta molesta para el oído. Finalmente, ya concluyendo la canción, nos enteramos de que el personaje es licenciado en economía y que su *modus operandi* es comprar porquerías: “José es licenciado en economía/ pasa la vida comprando porquerías”. La voz del enunciador se endurece con las últimas dos palabras para remarcar el juicio de valor con respecto a todo lo que se planteó anteriormente. Pero la ironía continua

⁹⁷ Tin Tin Ando. (5 Julio 2013). Propaganda de la dictadura militar argentina: Silla [archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=nZ_DqGEE1U

mediante una interpelación, el enunciador chista como si fuera a contar un secreto, y dice “yo también”, luego ríe de forma chillona. El gesto sarcástico es una reafirmación de la frase anterior. La canción termina con el sonido de los sintetizadores connotando el fallo de “la maquina” que se prendió al inicio y se interrumpe con el ruido de algo rompiéndose o estallando: es el fin de ese sistema.

Otro tema que se cuestiona, nuevamente, es la industria del cine. “Cinema Vérite” es una crítica a las representaciones sociales que se muestran en pantalla y, más en detalle, se percibe un planteo sobre la cuestión de género. Y es en esta cuestión que relacionamos la canción con “Salir de la melancolía”. La canción inicia con la descripción de una situación que el enunciador es capaz de observar:

Anteojos negros de carey
auriculares en la sien
no me escucha, no me ve
y yo puedo observar tranquilo.
La playa como un ajedrez
el tipo del Mercedes Benz
que está tirado ahí nomás
tiene una sola cosa en mente
solo una chica tonta más bajo el sol
como una propaganda de bronceador.

La entonación de García y el tempo lento de la melodía connotan cierta solemnidad, pero, a la vez, en alguno de los versos la métrica no concuerda con la melodía lo cual corta la armonía. Por un lado, la descripción nos presenta a un tipo de hombre y de mujer: “el tipo del Mercedes Benz” y “una chica tonta más bajo el sol”, ambos hacen alusión al consumo y lo no real. Son una falsa imagen o una mera fantasía en términos aristotélico: las sensaciones son siempre verdaderas; las imágenes, en cambio, resultan en su mayor parte falsas” (Capelletti, 1980:117). En relación a ello se manifiesta una

oposición a partir de los sentidos, mientras que los otros no ven ni escuchan, el enunciador observa la situación con la razón, es decir, puede hacer un análisis: “no me escucha, no me ve/ y yo puedo observar tranquilo/ La playa como un ajedrez”. Pero, no sólo se puede pensar al ajedrez como una metáfora de la lógica o la razón, sino que se puede interpretar como una crítica al orden como algo orquestado. Dentro de esta dinámica, el protagonista es el hombre, él es quien acciona:

El sabe como impresionar, caminando como Tarzán

el es Eva y ella Adán

y yo estoy en cualquier planeta.

Presiento que algo va a pasar

las plumas del pavo real

oscurecen hasta el sol

y él se siente rey de la selva.

En principio las distintas actitudes que tiene el hombre están asociadas a lo varonil mediante la figura de Tarzán o “el rey de la selva”. No obstante, en el segundo verso hay un intercambio de roles en las figuras bíblicas de Adán y Eva: en este paraíso creado por García “el es Eva y ella Adán”. Esta lectura se contrapone al ideal de familia imperante en la época así como también a las percepciones en torno al hombre y a la mujer que existían hasta el momento, es decir, el hombre adquiere rasgos femeninos. A continuación se pone en juego la alegoría óptica expresada en discos anteriores:

Y yo estoy con la máquina de mirar

justo en el paraíso para filmar.

Yo puedo compaginar

la inocencia con la piel

yo puedo compaginar

Yo nací para mirar

lo que pocos quieren ver

yo nací para mirar.

¡Mirá!

El enunciador se plantea como un observador imparcial, como una especie de sociólogo que registra una realidad que otros nos pueden ver: “Yo nací para mirar”. El sentido de la vista es considerado como un el sentido capaz de emitir un juicio moral sobre el orden establecido. De hecho, “se nos dice que la vista es el sentido más *objetivo* y, por ello, se convierte en el sentido más *ético*: la acuidad visual exalta la nitidez y la precisión, la claridad y la distintividad, todas cualidades morales” (Parret, 1995:81). A la vez, y considerando la referencia bíblica anterior y que le sigue a continuación, estamos ante la presencia de un nuevo relato sobre hombre y mujer, en el que las cámaras son las encargadas de registrar a estos nuevos Adán y Eva, García su creador, su compaginador. Entonces interpela a los enunciatarios mediante “¡Mirá!”, lo cual lleva a proyectar la mirada hacia la escena que narrará a continuación, logrando así lo que Aristóteles denominó sinestesia⁹⁸:

Ahora él le ofrece una manzana,

ahora le insiste de probar,

ahora estimula sus membranas por la hot line.

En escenarios solitarios

la gente se habla un poco más

y hasta dos pobres millonarios se pueden encontrar.

En esta parte el tono de voz cambia y se torna contemplativo, la instrumentalización connota dramatismo y, a su vez, el juego de acciones que se dice en la letra se completa con la forma en que se escucha la música: por una canal auditivo sale “ahora él le ofrece

⁹⁸ Los sentidos especiales –la vista, el oído, el tacto, el gusto y el olfato- pueden formar un solo sentido cuando las sensaciones de varios sentidos se encuentran sobre un mismo objeto, es decir el conglomerado de varios sensibles como “la bilis percibida como amarga y amarilla”. Pero existe también el otro caso más enigmático de verdadera sinestesia, cuando se transpone una cualidad sensible de un registro sensorial al otro. El ejemplo del propio Aristóteles es el del *sonido agudo*, donde “agudo” está transpuesto del campo táctil (el cuchillo agudo) al campo sonoro. (Parret, 1995:85)

una manzana”, por el otro, se escucha “ahora le insiste de probar”. De esta forma se completa el relato de los nuevos Adán y Eva, en este entorno posmoderno la “hot line” y los “escenarios solitarios” son el ámbito para el Eros que impera. El tema culmina con la parte final de la canción “Put the blame on Mame” que canta Rita Hayworth en Gilda.

Ese detalle sonoro también conecta a “Cinema Vérite” con “Salir de la melancolía” ya que ésta comienza con una escena de la película en la que la protagonista de Gilda discute con un hombre al que le dice “ya todos saben que al poderoso Johnny esta vez le engañaron”. Las partes seleccionadas representan momentos en el que el personaje de Hayworth lleva a cabo ciertas libertades sexuales y se las juzga como inmoralmamente incorrectas. La figura del hombre, entonces, se acentúa en ambas canciones como conservador y también controlador:

Sueña que vos sos como quiere él

y así todo lo va a perder.

Miente y se equivoca cada vez que abre la boca

y hace todo para mostrar que fiel

para colocarte en la cárcel de su ser.

Ante este tipo de hombre, ante las chicas “re-vistas” que se broncean bajo el sol, ante las Peperina, García propone un ideal de mujer que se caracteriza por ser autentica, sin ningún condicionamiento: “ella debe ser como quiere ser”. Además, la mujer es vista como sujeto y no como objeto, es el camino para cambiar de mentalidad, para romper con el mandato cultural en torno a la masculinidad⁹⁹: “Rompe las cadenas que atan a la eterna de ser hombre y de poseer/ es un paso grande en la ruta de crecer”. “En toda la obra de Charly los roles de género son fluidos y elásticos, libres de convenciones sociales” (Favoretto, 2014:70).

Para cerrar el análisis del último disco de Serú Girán dentro del período que nos ocupa, opté por la canción que condesa a mi criterio sentido total del disco, “Esperando a

⁹⁹ “Muchos hombres se encuentran aún prisioneros de sus mandatos culturales y esto condiciona gran parte de sus elecciones de vida. Son, en ese sentido, más género que sujeto. Revisar el ejercicio de su soberanía de género no significa ceder poder a las mujeres o subordinarse a ellas. Fundamentalmente, significa ganar libertades. Aquellas que el género aprisiona” (Fernandez, 2009:49)

nacer”. La canción en clave de blues versa en su letra sobre una cuestión filosófica relacionada con un estado del ser, no sólo sobre una concepción del hombre sino también sobre la situación. El acento está puesto en el verbo “nacer” ya que plantea un grado cero del hombre o un comenzar: “Tengo el alma en un desierto/ todo el mundo puede ser un camino para crecer”.

Si anteriormente se planteaba una crítica al Eros posmoderno, en “Esperando a nacer” al igual que en “En la vereda del sol” y “Parado en medio de la vida”, la banda piensa a su historia desde un presente que aún no ha sucedido: “despertar a un mundo dormido”. De esta forma, en vez de esgrimir enunciados en formas de interrogación, en todas las canciones el enunciador plantea mediante la afirmación las preguntas sobre “¿hacia donde vamos?” o “¿qué somos?”. Si consideramos el año en que se inscribe este disco¹⁰⁰ así como la propia biografía de Serú Girán, las afirmaciones son la búsqueda de un sentido con respecto a una totalidad configurativa del presente. Como plantea Nicolás Casullo: “cada tiempo se constituye esencialmente en relación a cómo piensa la criatura el tiempo, cómo concientiza el valor del presente, el valor de pasado y el valor del futuro (...)” (Casullo, 2006:219).

El tempo lento en “Esperando a nacer” junto con la letra connota cierto dramatismo propio del blues, ya que lo que se busca es hacer hincapié en la emotividad del mensaje. Hacia el final de la canción nos encontramos con la estrofa que connota la mayor melancolía con respecto a ese pasado-presente sobre el que se reflexiona:

*Te imaginas el lamento
de la gente y su manual, de las cosas que nunca fueron
y el olor de los jazmines viejos
y la angustia sensación de que el tiempo se echó a perder.
Soy un solitario transmitiendo un mensaje
escribiendo frases para poder creer.*

¹⁰⁰ “El 81 fue un año de preguntas. Por primera vez desde el golpe, las preguntas empezaban a direccionarse en otro sentido. Ya no provenían de las mesas de torturas ni las comisarias; ya no eran preguntas de un cazador a su presa. Ahora la gente se animaba a preguntar (...)” (Pujol, 2013:191).

Esperando nacer...

En los primeros dos versos el enunciador se pregunta sobre la forma tradicional o estructurada de concebir la realidad de otro u otros: “te imaginas el lamento, de la gente y su manual”. Y es esta manera la que ha llevado a que el tiempo, entendido desde el presente histórico del enunciador y los enunciatarios, se pierda sin posibilidades de restituir los errores. En términos más explícitos, para esa época ya no hay oportunidad de revertir lo acontecido y actuado durante la dictadura y es precisamente eso lo que molesta al enunciador: “la angustia sensación de que el tiempo se echó a perder”. Sin embargo, ante ello el enunciador metáfora sobre el despertar o como se expresa en “En la vereda del sol”, “nacer, dar media vuelta al cordón”.

Entonces la canción termina con un enunciado que puede resumir la actividad de la banda a lo largo de estos años y cómo se perciben a sí mismo, “soy un solitario transmitiendo un mensaje”. El verbo transmitir, a su vez, implica que hay otro que recibe ese mensaje, en este caso, un llamado a la acción en tono optimista sobre presente a acontecer. Así se establece una relación a nivel mensaje con el enunciador, de igualdad o semejanza en el caso de “Parado en medio de la vida” ya que “alma, sus ojos, sus manos son igual a mí”. Estas canciones, entonces, dan cuenta de una cambio de época, de qué se debe hacer en torno al futuro, incluso las tonalidades mayores en cada uno de los temas connotan lo positivo de los enunciados. “A las etapas del miedo y el retraimiento, les sucedió un período de cierta ansiedad discursiva: había que *decir cosas*, de todos los modos posibles (...)” (Pujol, 2013:199)

Conclusiones preliminares

En este último disco, Serú Girán pone en juego recursos y temáticas que construyó a lo largo de sus años de producción. En el álbum hay enunciados que critican y parodian, hay enunciados que interpelan a un nosotros en contraposición a un ellos y, cada uno de ellos, significan en tanto que música y letra se leen en conjunto. Por otro lado, “Peperina” es el disco que cierra una etapa dentro de la carrera de cada uno de los músicos, asimismo se lo puede concebir como un álbum que habla una época de transición en la sociedad, pero que guarda vestigios de un pasado que sigue actuando en el presente.

Conclusiones finales

A lo largo de esta tesina se ha analizado la discografía de Serú Girán partiendo de la proposición de que la canción es un enunciado que comunica en tanto se tenga en consideración música y letra a la vez. A partir de esa premisa, la investigación tuvo como objetivos observar qué significados se ponían en juego y de qué forma la obra de un artista significa el período histórico en el que se inscribe su producción. De esa forma, podemos aseverar que desde el primer disco de Serú Girán los enunciados hablan tanto del mundo externo e interno del enunciador: hay canciones que hablan de los sentimientos, otras hablan de las actitudes de hombres y mujeres o de la situación política y económica del país durante la última dictadura militar.

Para analizar el corpus se tuvo en cuenta desde el inicio el disco como unidad ya que, como lo expresa en su trabajo Madoery, permite buscar “aquellas características que identifican al disco y que aparecen como distintivas en relación a otros del propio autor, como de otros artistas” (Madoery, 2008:1). Se abordó, entonces, las particularidades de cada disco para ver qué aportes hacen a la discografía y, a su vez, qué relaciones se establecen entre los cuatro álbumes. De este modo, se comprobó que los discos de Serú Girán dialogan desde la estética de sus portadas y contraportadas como la composición de las canciones. Mientras que las tapas de *Serú Girán* y *Peperina* se leen en forma asociativa, a saber, en relación con el contenido de las canciones, *La grasa de las capitales* y *Bicicletas* tienen a los músicos en tapa y su lectura se realiza teniendo en cuenta la imitación (de la revista y del bodegón). Por otro lado, en las composiciones también se observaron distintos tipos de conexiones, mientras que el primer disco introduce una forma de componer, el último es una condensación de los primeros tres; el segundo disco se presenta como un gran intertexto (con otros discos de García y de Serú Girán así como con películas, libros u otros textos). Entonces, analizar un disco como unidad obliga a trabajar el álbum a nivel inter e intra porque el propio artista utiliza estrategias discursivas que adquieren sentido si se considera las conexiones que establece con otros discos u otras formas discursivas.

Si bien las canciones son la creación de uno o varios autores -en Serú Girán escriben García, Lebón y Aznar-, estos enunciados no se elaboran de manera anárquica, sino que el género rock desde su constitución ofrece una serie de recursos que permiten identificarlos como pertenecientes al género. La cuestión reside en cómo utiliza un

músico o una banda dicho repertorio. Así se constató que, en un período en el que saber hacer música impera en los cánones de la época¹⁰¹, Serú Girán hace uso de la buena técnica instrumental para, por ejemplo, reforzar lo que dice la letra o la intención de la misma mediante cambios de estilos o géneros dentro de una canción. Como muestra se pueden citar los casos de “La grasa de las capitales” o “José Mercado”, canciones en las cuales los sonidos extra-musicales y la música refuerzan la intención satírica de la letra o los temas como “Canción de Alicia en el País” o “Noche de perros” en los cuales la música connota el clima denso del que habla en la letra.

Por otro lado, dejar de lado los mitos constitutivos del rock, problematizarlos de alguna forma, sirvió para encontrar otros significados en las canciones de la banda sin limitarse a buscar aquellos que se relacionan directamente con la dictadura. Ello se debe a que el contexto no determina la obra de un artista, aunque sí es determinante como marco de producción: en la discografía de Serú Girán no todo es dictadura, aunque esa es su realidad histórica. Por citar un caso en el primer disco la banda hace uso de algunos tópicos de la narrativa rockera, tanto para hablar sobre la subjetividad del enunciador como del contexto.

Por último, debido a que el presente trabajo se circunscribió a un determinado contexto histórico, el quinto disco de la banda, *Serú '92*, no se analizó. Por ese motivo, y considerando que se buscó comprender la discografía de Serú Girán como una totalidad, en un posterior análisis habría que preguntarse de qué manera ese disco completa o complementa a los discos analizados. ¿Qué sentidos produce en relación a su contexto (la década de 1990)? ¿Qué rasgos comparte con sus antecesores? ¿A qué responde la vuelta de Serú Girán en un momento distinto al de la última dictadura militar?

¹⁰¹ “Lo que ha ingresado al universo del rock es el virtuosismo, o al menos una cierta idea de virtuosismo, de un saber hacer música. Y un deseo manifiesto de que el rock sea arte, un verdadero art-rock. Estas nuevas ideas dominan aquí y allá. Un aire de seriedad trascendente se extiende por toda la cultura rock” (Pujol, 2007, 103).

Bibliografía

Adell Pitarch, J. (1997). “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 3 (artículo 1)

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). “La industria cultural: Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Editorial Trotta

Alabarces, P. y Varela, M. (1988). *Revolución, mi amor: el rock nacional 1965-1976*, Buenos Aires, Biblos.

Alabarces, P. (2008). “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 12 (artículo 7).

Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R. (1984). “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60”, en *Revista Punto de vista*, N° 22, pp. 27-30.

Bajtin, M. (1999). “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Barrios, A. y Hopenhayn B. (2004). *Las malas herencias*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1971). *Elementos de la semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor.

Barthes, R. (1972). “Retórica de la imagen”, en *La semiología (Communications N°4)*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (2014). *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca.

Berti, E. (2012). *Rockología. Documentos de los ‘80*, Buenos Aires, Galerna.

Bettetini, G. (1984). “La temporalidad del texto”, en *Tiempo de la expresión cinematográfica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Blaustein, E. y Zubieta, M. (2006). *Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el proceso*, Buenos Aires, Calihue.

Borelli, M. (2011). “Voces y silencios: La prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”, en *Revista Perspectivas de la comunicación*, Vol. 4, N° 1, 2011.

Capelletti, A. (1980). “La teoría aristotélica de la fantasía”, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XVIII (48), pp. 115-123

Castagna, G. (1992). “La generación del 60: Paradojas de un mito”, en Wolf, Sergio (compilador), *Cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Buena Letra, pp. 243-263.

Casullo, N. (2006). “Historia, tiempo y sujeto: antiguas y nuevas imágenes”, en *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba.

Colombo, F. (1997) “El periodismo fotográfico”, en *Últimas noticias sobre el periodismo*. Barcelona, Anagrama

Delgado, J. (2015). “No se banca más: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”, en *Revista Afuera*, Año 10 no. 15.

Deleuze, G. (1984). “La imagen-afección: rostro y primer plano”, en *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós.

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

Favoretto, M. (2014). *Charly García en el país de las alegorías: un viaje por las letras de Charly García*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

Favoretto, M. y Wilson, T. “Los ángeles de Charly: entre el ser nacional ideal del Proceso de Reorganización Nacional y el *ser real* del rock nacional argentino”, en *Per Musi- Revista Académica de Música*, Belo Horizonte, N° 30, 2014, p.53-63.

Félix Didier, P. (2003). Introducción y La crítica. En: Martín Peña, Fernando (comp.), *60-90 Generaciones, cine argentino independiente* (pp. 7-21 y 328-335). Buenos Aires: Museo Latinoamericano de Buenos Aires-Colección Constantini /Instituto Torcuato Di Tella/Revista Film.

Fernández, A. (2009). *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Fernández Bitar, M. (1993). *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal.

Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Freud, S. (1992). *El malestar en la cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial S.A.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Gilbert, A. (2015). “Alicia en el país inconsciente de las Alicia”, en *Revista Afuera*, Año 10 no. 15

Grinberg, M. (2014). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

Gombrich, E. (2011). “El espejo de la naturaleza” en *La Historia del arte*, Editorial Phaidon, Pp. 413-433

Gonzalez, J. (2009). “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, en *Revista del Instituto de Investigación musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIII - Nº 23, pp. 195-210.

Guerrero, G. (2010). *Estadio Obras, el templo del rock: Elogio de la sed*. Buenos Aires, Sudamericana.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*, Barcelona, Editorial Paidós Ibérica.

Hobbes, T. (1982). *El Leviatán*. Colombia, Editorial Skla.

Madoery, D. (2008) “Analizando *Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*. El análisis del disco como unidad”. Presentado en el VIII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Lima, Perú.

Manzano, V. (2010). “Ha llegado la nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina 1955-1966”, en Cosse, Isabella, Felitti, Karina y Manzano, Valeria (eds): *Los 60's de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 19-60.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*, España, Planeta Agosti.

Mestman, M. (2001). “La exhibición del cine militante”. Presentado en Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid.

Ochoa, A. M. (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 6 (artículo 10).

O'Donnell, G. (1997). “Capítulo 2: Tensiones en el Estado Burocrático Autoritario y la cuestión de la democracia”, en *Contrapuntos: ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, Paidós.

Parret, H. (1995). “Ver y escuchar: Estesias, Sinestesias”, en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.

Portantiero, J. (1977) “Economía y política en la crisis argentina”, 1958-1973, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 39 (2), pp. 531- pp. 565.

Pujol, S. A. (2007). *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones.

Pujol, S. A. (2013). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Booket.

Rousseau, J. (2010). *El origen de la desigualdad entre los hombres*, Buenos Aires, Ediciones Libertador.

Salerno, D. (2012). “Haciendo cosas raras para gente normal. Un revisión de la noción de género en la música popular”, en *Avatares de la comunicación y la cultura* N° 3, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Secretaria de Derechos Humanos. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (2006). *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba.

Varela, M. “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura”, en *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*. Disponible en: http://www.camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf

Varela, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegad del hombre a la luna (1951-1969)*, Buenos Aires, Edsaha.

Vila, P. (1985) Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil, en Jelin, E. (comp.). *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires: CEAL.

Vila, P. (1987). “¿Rock nacional o música de fusión?”, en *Revista Punto de vista*, Año X – N° 30, julio-octubre.

Voloshinov, V. (1976). Primera parte: Capítulo 1 y 2; Segunda Parte: Capítulo 1, 2 y 3, en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Umberto, E. (1984). *Apocalípticos e integrados*, España, Editorial Lumen.

Williams, R. (1997). “Dominante, Residual y Emergente”, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, en *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península-Biblos.