



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

**Título del documento: Los límites de un imaginario: el caso de Virus y su choque con el rock argentino (1981-1986)**

**Autores (en el caso de tesistas y directores):**

**María Florencia Ozper**

**Juan Ignacio Provéndola, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2020**

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](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



## **Facultad de Ciencias Sociales Ciencias de la Comunicación Social**



### **TESINA – CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**TÍTULO: Los límites de un imaginario: el caso de Virus y su choque con el rock argentino (1981-1986)**

**Tutor: Juan Ignacio Provéndola**  
**Alumna: María Florencia Ozper**  
**Mail de contacto: mfo@hotmail.es**

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Descripción de la situación problemática</b>	<b>4</b>
<b>Preguntas de investigación y propósito</b>	<b>5</b>
<b>Marco Teórico</b>	<b>6</b>
<b>Metodología</b>	<b>9</b>
<b>Estado del arte</b>	<b>10</b>
<b>1) Los ataques a Virus: naranjazos, colegas enojadas y plumas feroces</b>	<b>12</b>
<b>1 a) Agresiones del público</b>	<b>12</b>
<b>Prima Rock</b>	<b>12</b>
<b>Recital en Obras (20 de febrero De 1982)</b>	<b>20</b>
<b>Rock in Bali</b>	<b>20</b>
<b>1 b) Agresiones de músicos</b>	<b>21</b>
<b>a) Luca Prodan</b>	<b>21</b>
<b>b) Pil Trafa</b>	<b>25</b>
<b>c) Claudio Gabis</b>	<b>26</b>
<b>d) León Gieco</b>	<b>28</b>
<b>e) Alejandro Lerner</b>	<b>28</b>
<b>f) Luis Alberto Spinetta</b>	<b>28</b>
<b>1 d) El rol de la prensa</b>	<b>33</b>
<b>1981 1985</b>	<b>33</b>
<b>Gloria Guerrero</b>	<b>33</b>
<b>Sibila Camps</b>	<b>38</b>
<b>1985 – 1988</b>	<b>44</b>

<b>2) Serú Girán y Charly García: un caso testigo del rechazo del imaginario del rock argentino hacia los nuevos géneros musicales de los 80</b>	<b>49</b>
<b>Introducción</b>	<b>50</b>
<b>B1) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a un nuevo género musical</b>	<b>40</b>
<b>B 2) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a una nueva estética</b>	<b>54</b>
<b>B 3) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a la Nueva Ola de los 60</b>	<b>60</b>
<b>B 4) Serú Girán y el rechazo al baile: el rock no se baila</b>	<b>63</b>
<b>C) El canto de cisne de Serú Girán y el viraje de Charly García como solista: la aceptación de la new wave y sus cambios musicales, estéticos e ideológicos</b>	<b>71</b>
<b>3) Las estrategias de la alegría de Virus: una resistencia corporal y musical</b>	<b>81</b>
<b>3 A) La resistencia en las letras de Virus: el rol de Roberto Jacoby</b>	<b>81</b>
<b>3 B) La desaparición de Jorge Moura</b>	
<b>3 C) Las estrategias de la alegría: ¿Una táctica que excedía a Virus?</b>	<b>101</b>
<b>3 D) El rechazo a tocar en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana</b>	<b>101</b>
<b>4) Ataques a otros músicos: las frutas no eran solo para Virus</b>	<b>111</b>
<b>5) Música, sexo y humor: otras rupturas de Virus frente al imaginario del rock</b>	<b>122</b>
<b>5 A) Música</b>	<b>122</b>
<b>5 B) Humor y sexo</b>	<b>124</b>
<b>6) Un imaginario social y rockero: entendiendo la problemática de Virus desde Castoriadis</b>	<b>127</b>
<b>La adopción de las significaciones sociales y el proceso de desarrollo psíquico</b>	<b>130</b>
<b>La clausura de las sociedades y de los individuos</b>	<b>132</b>
<b>La posibilidad de cambiar el imaginario social</b>	<b>133</b>
<b>Las raíces psíquicas del odio</b>	<b>134</b>
<b>El imaginario social del rock argentino de fines de los 70 y principios de los 80</b>	<b>135</b>
<b>El choque entre Virus y el imaginario del rock</b>	<b>145</b>
<b>Notas al pie</b>	<b>166</b>
<b>Bibliografía consultada</b>	<b>182</b>
<b>Discografía consultada</b>	<b>187</b>

## Introducción

### Descripción de la situación problemática:

A principios de la década de los 80, se registró una fuerte tensión en el campo del rock argentino. La aparición de una banda llamada **Virus** (formada en La Plata en 1981), sus discos y sus recitales suscitaron reacciones negativas por parte del público del rock, la crítica especializada, músicos y demás agentes del campo. Nos interesa analizar los comportamientos de los agentes, atendiendo por un lado a los comportamientos simbólicos direccionados por la banda para discutir el capital ya consagrado en este campo, y enfocando por otro el rechazo de los agentes que defendían sus posiciones preferenciales, atadas a la conservación de este capital.

Desde el lado de la crítica, se escribieron artículos que cuestionaban a la música y sobre todo a las letras de las canciones por considerarlas “hedonistas”, “pasatistas”, “frívolas”. También denunciaban una supuesta falta de contenido en la propuesta de la banda. Se demostrará a lo largo del trabajo a través del análisis de las letras cuál era el fin y el contenido humano y político de ellas, en relación a la época de las mismas. Desde el público, se registraron reacciones adversas que incluso llegaron a desbarrancar en la violencia física (abucheos o casos en donde la gente tiraba objetos contundentes al escenario y los integrantes de la banda). En cuanto a los otros músicos pertenecientes al mismo campo, formularon declaraciones menospreciando al grupo (un caso manifiesto fue el del líder de la banda Sumo, Luca Prodan). Los ataques elaborados por estos agentes solían incluir discriminaciones contra la homosexualidad de algunos de los integrantes de Virus. Sin embargo, en los últimos años se puede ver una valorización del trabajo de Virus dentro del mismo campo del rock, por la cual se ha revertido las críticas anteriores haciendo que la opinión de los agentes sea totalmente antagónica al rechazo de los 80: la música de Virus es considerada “novedosa y revolucionaria” para su tiempo y se describe a las letras como inteligentes y con un fuerte grado de contenido político. El trabajo presente se propone investigar siguiendo la teoría de Castoriadis si el imaginario social del rock nacional de principios de los 80 y sus significaciones sociales eran incapaces de asignarle un sentido al significado emergente de Virus, y esto solo fue posible cuando se alteró este magma de significaciones imaginarias sociales.

Por un lado, se intentará reconstruir el imaginario social imperante en el rock nacional, teniendo en cuenta que la música imperante en esa época estaba relacionada a géneros complejos como el rock progresivo o el jazz rock (Serú Girán o Spinetta Jade) con dos características a destacar: existía una fuerte tristeza en las letras y en la música, y una manera de presenciar los espectáculos caracterizada por su poco movimiento y falta de baile. La aversión al baile será analizada teniendo en cuenta disposiciones previas del campo, que datan de los comienzos del rock argentino (el enfrentamiento entre bandas como Manal y grupos como El Club del Clan): pero dado que los campos son relativamente autónomos, se analizará cómo influyó el campo político económico y social en una sociedad gobernada por una dictadura militar.

Por otro lado, se analizarán cuáles son las novedades introducidas por Virus: las letras, en las que colaboró el sociólogo y militante Roberto Jacoby; la manera de vestirse; el baile en los recitales; y la música influenciada por la New Wave y la electrónica. Se tendrá en cuenta el choque con con el imaginario del rock nacional pero también se prestará atención a sus aspectos políticos: Jacoby varias veces sostuvo que Virus era un proyecto en el que se buscaba aplicar las llamadas “estrategias de la alegría”. Éstas devolverían a través del baile el movimiento y el estado de ánimo a los cuerpos paralizados (inmovilizados por el accionar de la dictadura) para convertirlos en cuerpos activos. como forma de contraadiestramiento de los habitus a travesados por el terror de la dictadura También se subrayará la resistencia de Virus a tocar en un festival a favor de la guerra de Malvinas. Como propósitos que quizás excedan el trabajo pero que pueden ser interesantes para al menos ser analizados brevemente, incluimos la comparación con propuestas musicales parecidas (los Twist, por ejemplo).

### **Preguntas de investigación y/o propósito**

-¿Cuál era el sentido común y las significaciones imaginarias sociales que organizaban el campo del rock nacional en los 80 en las que se inscribe la banda y su propuesta? ¿Qué significaciones imaginarias lo mantienen unido? ¿Cuál es el sentido de lo comercial y lo político al interior de en ese juego, para quienes ocupan posiciones dominadas y dominantes?

-¿Que mantiene unido al campo en ese momento, cuál es su “nomos” y que organiza los principios de visión y división de lo que es y no es rock en ese momento? De qué modo se organizó el campo de la música durante la dictadura militar?

-¿Porque la irrupción de Virus y su “estrategia de la alegría” fue rechazada más que aceptada por otros músicos, por la crítica y por el público del rock en el momento histórico de su aparición?

-¿Cuáles son las justificaciones de la conciencia para no adherir a la estrategia de la alegría? ¿Explican del todo un rechazo que es más afectivo y entonces inconsciente o prreflexivo?

- ¿Puede pensarse que las disposiciones corporales constituidas en tiempos anteriores tienden a perdurar más allá de las condiciones que las originaron, y que el pasado interiorizado, (el de la dictadura y el miedo) es efectivo y operante en los ochenta y organiza las maneras de sentir, percibir y pensar de quienes participan en ese campo?

- ¿Porque fue imposible, dentro del horizonte de lo posible para los agentes del campo, la propuesta de Virus? ¿Qué impensados puso en juego, qué sentidos se vuelven imposibles de presentificar allí que no pueden más que rechazarse?

- ¿Qué sentidos requirieron de cierta elaboración por parte de los individuos y los agentes de ese campo, y en diversos órdenes: en las prácticas, en las representaciones y los afectos para que en la actualidad la banda se consagre positivamente? ¿Se requirió un cambio de disposiciones por parte de

los agentes así como modificaciones en el campo del rock para aceptarlos hoy como banda de culto? ¿Cuáles fueron las significaciones que actuaron para que se produzca esta aceptación?

### **Marco teórico:**

Uno de los objetivos de esta investigación es indagar cómo funcionaba el movimiento del rock nacional de los 80, con sus particularidades, creencias y principios y cómo se inscribe en el mismo, la novedosa y particular banda “**Virus**”. Debemos destacar previamente que el terreno del rock nacional, clasificado como movimiento joven, se vio sacudido, golpeado y censurado por el golpe militar del 24 de marzo de 1976, donde pasó automáticamente a ser considerado como un movimiento “sospechoso”. Muchos de los pioneros del rock argentino se vieron obligados a emigrar al exterior; se inicia así en 1977 un nuevo período histórico que coincide con los peores años de la dictadura militar y como consecuencia, con la desaparición de muchos grupos importantes pertenecientes a este campo. En los años 80 predominaban el rock progresivo o el jazz rock (Serú Girán y Spinetta Jade), géneros que tenían dos características particulares en la Argentina: abundaba en sus letras y en su música una profunda tristeza y sus espectáculos no poseían baile o movimiento asociado a la música

Sin embargo, un nuevo movimiento dentro del mismo campo se estaba gestando. El proceso político vivido dejó como consecuencia el nacimiento de la canción contestataria. El gobierno de facto había silenciado sentimientos que no iban a tardar mucho en salir a la luz. En 1981 llega al rock argentino con “Wadu-wadu” una propuesta que buscaba romper con la derrota y el inmovilismo de la dictadura. La novedad operaba en órdenes diversos; musicalmente con el new-wave, el rescate de las melodías pop y una nueva energía en el rock and roll; en cuanto a lo estético, los músicos tenían un estilo particular, un look distinto, pelo corto y ropa de color. Estas particularidades generaron más rechazos que adhesiones en el público del momento. Un caso concreto fue el episodio del “festival Rock In Bali”, en el cual Sumo tocaba previamente a Virus y Luca Prodan (cantante de “Sumo”) los anunció como “la banda de los putitos”. Lejos de importarle a “Virus” las acusaciones que los tildaban de “frívolos”, “vacíos” e “indiferentes”, Federico Moura con su creencia positiva sorprendía en la puesta en vivo. Se movía con lentitud, sonreía enigmático con sus pasos de baile imperceptibles e insertaba de esta forma al “puto” en la escena del rock argentino.

Virus rompía con lo convencional y cantaba versos sobre amor y atracción corporal con un objeto de deseo masculino implícito. En las letras no se hablaba solo de amor, sino también del cuerpo. Hablar del cuerpo requiere observar los modos de hacer las cosas y los sentidos que se ponen allí en juego, en sus bailes, en sus vestimentas, en las formas de deseo que se ponen en juego respecto del cuerpo. Aparece entonces una irrupción propuesta por Virus de despertar al cuerpo como “superficie del placer” (todo un nuevo universo de técnicas corporales que viene a despertar a esos cuerpos adormecidos y paralizados por el miedo y la censura ejercida durante la dictadura militar). Comienzan a darse una serie de sustituciones; la disciplina por la diversión y lo prohibido por el placer. Las letras de Virus lejos de ser “vacías y frías” tenían una fuerte carga política y humana. El objetivo de las mismas tenía como trasfondo “la estrategia de la alegría” (intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música). La misma consiste en “desencadenar los cuerpos aterrorizados” de los jóvenes para que dejen de ser cuerpos paralizados y puedan

convertirse en cuerpos activos, vivos, capaces de generar movimientos guiados por el juego o por el deseo (formas íntimas de la libertad).

Dicho esto, es pertinente la teoría de Castoriadis para identificar un imaginario social instituyente y predominante dentro del rock argentino, y describir sus características. Este imaginario del rock es inseparable del imaginario social en su conjunto. Había distintas significaciones del rock y en ellas estaban los discos, recitales, tipo de música y letra, manera de bailar y moverse en el escenario y distintas significaciones. Estas significaciones se encontraban en distintos órdenes: pensamientos, los comportamientos, los sentimientos, las representaciones y otras formas sociales. Pero todas se constituían en base al imaginario social, el cual les daba forma e impedía un sentido de clausura para bloquear el ingreso de significaciones sociales ajenas. El trabajo permitirá ver si las significaciones de Virus (letras, tipo de música, baile y comportamiento en el escenario, sexualidad de los integrantes de la banda) no podían ser comprendidas en el rock nacional debido a que no podían ser interpretadas por un imaginario al que desafiaban, debido a que tenían un carácter instituyente o por lo menos tensionasen lo instituido.

Sin olvidar que “el magma de las significaciones sociales es infinitito”, se describirá primero el imaginario del rock argentino de fines de los 70 y principios de los 80 atendiendo a las letras, el tipo de música, la manera de comportarse en el escenario y vivenciar la música, disposiciones del campo (aquí integraremos lo dicho anteriormente al hablar de la utilización teórica de los conceptos de Bourdieu) y otras significaciones que consideramos que hayan sido subvertidas o cuestionadas por Virus. Luego se estudiará la propuesta de Virus, enfocándose en cómo el grupo resignificó las letras, la música, el baile, el comportamiento de los músicos y el público en los recitales y en los intentos de revertir las disposiciones del campo del rock.

## **Metodología**

Para concretar este trabajo realizaremos:

- a) Análisis de un corpus integrado por las letras de las canciones de Virus y contraste con el contexto histórico-social. Análisis de las características de la música de Virus
- b) Análisis de la música y letras del rock imperante en el comienzo de Virus
- c) Entrevistas a [Roberto Jacoby](#) (Letrista de “Virus”, Artista plástico, Sociólogo y militante durante la época de la dictadura) y Patricia Pietrafesa (una de las fundadoras del punk en argentina, activista del rock, periodista, guitarrista)
- d) Conceptos e informaciones tomados de libros, notas periodísticas y ensayos publicados en internet. Especial énfasis en notas periodísticas contemporáneas al desarrollo de la carrera de Virus
- e) Material audiovisual subido a portales como Youtube, con énfasis en las filmaciones de recitales.

## Estado del arte

El licenciado en letras Diego Suárez analizó el primer disco de la banda en “*Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino*” (2007; Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora). Su enfoque parte desde una perspectiva que enlaza el análisis discursivo de la semiótica con el análisis auditivo de la música. El texto es relevante para reconstruir las diferencias entre la música de Virus y el rock consagrado en 1981, a causa de que compara la placa debut con otros álbumes del mismo año.

La licenciada en artes Lisa Di Cione estudió la relación entre el rock y la última dictadura militar en *Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria* (2016, *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*.) En base a documentos de época, la investigadora sostiene que debe someterse a revisión la visión predominante en la academia sobre el rol del rock como espacio de resistencia. El “rock nacional” habría tenido una posición más ambigua de la que se le otorga en los estudios clásicos. El texto posee una larga descripción de los ataques sufridos por Virus en su concierto dado en Prima Rock, en la cual se rescata una cadena nacional del dictador Roberto Eduardo Viola referida a dicho festival.

Las sociólogas Daniela Lucena y Gisela Laboureau han estudiado prácticas artísticas de fines de los 70 y principios de los 80 que consideran como resistencias culturales a la dictadura militar, enmarcadas dentro del concepto de “estrategias de alegría” acuñado por Roberto Jacoby. En *Guaridas Underground Para Dionisios: Prácticas Estético – Políticas durante la última dictadura militar y los años 80* (2013; *Revista Arte y Sociedad, Revista Investigación*), las autoras listan algunas de estas prácticas e incluyen dentro de ellas a Virus y a la tienda de ropa Limbo, creada por Federico Moura. En *El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura militar* (2014; *Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2*), proporcionan un análisis de la vestimenta usada por los músicos de La Plata y la ropa vendida en Limbo, entendiéndolas como estéticas contrapuestas a los cuerpos formateados por la dictadura y la “contracultura” hippie

Los licenciados en comunicación social Federico Rodríguez Lemos y Cristian Secul Giusti aportaron un análisis discursivo de algunas de las letras del álbum *Locura* (1985), en el marco de una tesina centrada en las líricas del rock argentino contemporáneo al comienzo del “alfonsinismo” (Agosto de 2011. *Si tienes voz, tienes palabras. Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática”* (1983- 1986). Tesis de grado de la licenciatura en comunicación social de la Universidad de La Plata, dirigida por Susana Souilla)

La licenciada en ciencias de la educación Valeria Garrote realizó una extensa disertación sobre la aplicación de la estrategia de la alegría en colectivos artísticos argentinos y españoles ( Octubre de 2013; *La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la dictadura y post – dictadura en España y Argentina (1973- 1989)*; disponible en <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/41771/>) Si bien la investigación amplía el horizonte del concepto acuñado por Jacoby, dedica muy poco espacio al estudio de la propuesta política de Virus. No obstante, este trabajo permite comprender las vías de transformación de los imaginarios que pueden encontrarse en otros ámbitos.

Finalmente, se debe subrayar la importancia de dos libros que no pertenecen al ámbito académico pero aportan una gran cantidad de información imprescindible. *Virus. Una generación* (1994, Editorial Sudamericana) es una biografía de la banda escrita por los periodistas Daniel Riera y Fernando Sánchez y representa un material de lectura obligatoria para cualquier análisis sobre la obra de Virus. Es el libro más extenso que se ha escrito hasta el día de hoy sobre los creadores de *Wadu Wadu* y posee una fuerte rigurosidad, basada en entrevistas personales y documentación de la época. Por otro lado, el tecladista Marcelo Moura ha escrito *Virus por Marcelo Moura* (2014, editorial Planeta), libro donde recoge sus experiencias personales con el grupo. Su importancia reside en que alberga testimonios de primera mano, elaborados por un integrante de la agrupación.

## **1. Los ataques a Virus: naranjazos, colegas enojadas y plumas feroces**

La música y los recitales de Virus fueron duramente criticados por los integrantes del campo del rock argentino. La crítica no se limitó a artículos demoleedores de la prensa especializada, sino que llegó a la misma violencia física. Se consignarán los casos más representativos de estas agresiones.

### **1 a) Agresiones del público**

#### **a) Prima Rock**

El 20 y el 21 de septiembre de 1981 se realizó en el partido bonaerense de Ezeiza un festival llamado Prima Rock. Participaron algunos los rockeros más conocidos del momento: Nito Mestre (nacido en 1952), Litto Nebbia (nacido en 1948); los grupos Pedro y Pablo (1968- 1972, reunido entre 1974- 1982), Dulce 16 (1979- 1983) y Spinetta Jade (1980- 1985). El evento fue parte de un proceso por el cual el rock pudo empezar a realizar festivales masivos. “*A partir del debut de Serú Girán en el Festival para la Genética Humana (1978) y el regreso de Almendra (1979) se inicia un período en el cual confluyen intereses disímiles y aparentemente antagónicos entre productores, empresarios, músicos, funcionarios de gobierno, audiencias y medios de comunicación que alcanzaría su máxima expresión con la edición de Prima Rock (1981) y culminaría, al año siguiente, con el Festival de la Solidaridad Latinoamericana (1982) y la reedición del legendario Barrock IV*” (Di Cione;2016; p.4)



En general, los periodistas especializados describen al Prima Rock como una reacción al gobierno militar. “*Había provocado un soplo de aire en un medio asfixiado por la persecuta*”, sostiene un periodista de Página 12 (Fabregat; 2003)). Esta visión imperante en la historiografía del rock soslaya la recepción violenta que sufrieron los integrantes de Virus. El público les tiró botellas y naranjas durante todo el recital. Es destacable la actitud irónica del cantante Federico Moura, quien hizo “jueguitos con las naranjas” y le gritó a la gente: “*Levantamo´el culo del piso y bailemos un poco. ¡Muestrén cómo hacen temblequear sus piernuchas!*”(Thiago Arriola; 2015)

La revista Pan Caliente describía los sucesos de esta manera:

*“ La presencia de Virus es agresiva. Federico Moura, el cantante, tiene cierto aire Bowie. La música que realizan es ágil, rockera. El grupo se mueve en escena y la imagen de Federico es provocativa.*

*Las naranjas vuelven a buscar el destino de los músicos. Federico juega con ellas. Trata de responder juguetonamente, engancho varias de taquito. La gente los rechaza. Por momentos bajan el pulgar, luego lo suben. No seremos más de mil pero la energía es fuerte.*

*El cantante de Virus parece contagiarse de la energía. ‘A ver si levantan esos culos y bailan un poquito’. Las naranjas no le molestan, más bien parecen divertirlo.’* (Revista Pan Caliente; 1981)

Posteriormente, Federico recordaría el incidente en un reportaje: “*En otros festivales he visto cosas peores; por ejemplo en el primero que fuimos, Prima Rock, allá en 1982.*” (Cantarock; 1987). En otra ocasión, dijo: “*Esa necesidad de protestar que por un lado es muy saludable. La misma gente que en un tema te bajaba el pulgar, al tema siguiente lo levantaba. O sea, que no me podían herir porque veía que era como una actitud de protestar. Están ellos participando como público para protestar, estén quienes estén arriba del escenario*”. (Ingaldi; s.f) **El público tomaba a Virus como un objeto sublimatorio de su agresividad contenida.**

Julio Moura dijo: *“Tocamos 15 temas ese día y cuando bajamos me puse a llorar. Federico se acercó y me dijo: ¿no viste que además de tirarnos naranjas bailaban? Fue la síntesis de lo que significó Wadu Wadu, un desafío y una atracción a la vez”* (Espósito; noviembre de 2011)

Un documental cinematográfico sobre el festival ocultó estos hechos de violencia para retratar a la convocatoria como un encuentro de “paz y amor”. *“En el film de Osvaldo Andechaga, titulado “Prima Rock. Solo tratamos de vivir”, se hace hincapié en la potencialidad de la música, entendida como un lenguaje universal y aparentemente desprovisto de contenidos ideologizantes, para unir a la gente y consolidar un proyecto colectivo. Ante la pregunta de los entrevistadores sobre la capacidad de la música para juntar a la gente, Nito Mestre responde: “Sí [la música] es uno de los motivos para juntar a la gente, pero hay motivos también importantes para juntar a la gente como llevar adelante el país y no solamente juntarse para hacer música”. A su turno, Luis Alberto Spinetta sostiene: “Absolutamente, la música es un lenguaje que une a las almas y une a la gente como en el evento de esta noche”. Un joven entrevistado reflexiona: “No sé si une a la gente la música. Creo que hay otras cosas que unen a la gente como el amor por ejemplo. La música hecha con amor une ¿ves?”. (Testimonios registrados en el documental de Osvaldo Andechaga y Mauricio Belek Prima Rock. Solo tratamos de vivir, 1982). El documental de Andechaga, podría considerarse la “versión oficial” de un evento devenido “versión oculta” en el presente, gracias a la intervención y control de las elites dominantes. Marcelo Fernández Bitar (1988) refiere al documental, realizado con el apoyo de los organizadores del festival, del siguiente modo: “Prima Rock fue grabado para un disco que jamás llegó a editarse, y el festival se filmó siguiendo un argumento pueril que ignoró por completo lo que pasó entre el público (principal protagonista de los festivales, especialmente éste porque la intolerancia hacia grupos que no gustaban tanto se reflejó en naranjazos y “proyectiles” varios al escenario)”. (Fernández Bitar 1987: s/d). (Di Cione; 2016; pp 7- 8)*



Cabe agregar que el documental también ocultó los ataques que recibieron el grupo de new wave Punch (1976 – 1982) y la cantante María Rosa Yorio (nacida en 1954):

*“Fue uno de los momentos más tensos del festival y ocurrió durante la actuación de María Rosa Yorio. A pesar de la buena voluntad de María y sus músicos, y de la bonanza de sus temas, a la gente se le ocurrió que era un buen blanco para probar puntería. Estos pequeños héroes anónimos le tiraron de todo: frutas, botellas, piedras, basuras de toda clase. María resistió hasta donde pudo, pero recibió varios proyectiles en el rostro. Presa de la histeria, dejó de cantar y preguntó por qué esa violencia, y si después podíamos quejarnos de que no nos dejaran hacer música en paz. Las respuestas son demasiado obvias” (Pelo; septiembre de 1981)*

*"Pese a las banderas que enarbolaban unos hippies y pseudo- hippies en medio de la audiencia, no todo fue Paz y Amor. Por momentos fue todo lo contrario. Hablo de una parte de los presentes, claro. Lo que al principio empezó siendo una bromita (naranjazo acá, otro más allá) terminó siendo, en algunos momentos, una verdadera batalla campal, donde los músicos tiraban su propuesta y los oyentes tiraban lo que venga. Ocurrió con Cantilo y Punch. Miguel, impertérrito a la agresión barata, se la bancó y siguió con su show. Lo hizo cantando y esquivando, piedrazos, botellazos de envase descartable, fruta podrida, y otras delicias al mejor estilo Locche. Al final dio vueltas a todos - los respetuosos y los desubicados- con un enérgico cierre de set. Con 'La jungla tropical' y 'La gente del futuro', los Punch se ganaron el aplauso. María Rosa, mal les pese a algunos, hizo su presentación correctamente, en las medidas de sus posibilidades. Y los que no la querían, en vez de irse tomar sol a otro lado, también tiraron de todo al escenario. La Yorio estuvo mil puntos cuando paró su último tema por un piedrazo que se estrelló en su coco y apuntó: 'Después nos quejamos si nos meten en cana, si nos tratan mal y nos marginan... Miren cómo han dejado el escenario...' Tampoco Virus, una vital invitación a la concientización que 'los tiempos están cambiando' fueron entendidos. Pese a que mostraron su potente y renovador sonido, tuvieron que andar esquivando proyectiles.*

*Todo esto nos indignó en forma total, porque de esa forma, nunca podremos que el rock no es ninguna cosa rara. Con esos inadaptados nunca podremos probar que el rock es, simplemente, un movimiento cultural.*



*Tuvo razón Spinetta cuando dijo que 'ninguno que haya hecho algo así merece integrar una sociedad que pretende ser evolucionada'. Tratar de encontrar una explicación a este bochorno llevaría muchas páginas de comentarios. Pero hay algo que terminantemente verdadero. Esto pasó porque hay una total falta de madurez para vivir en libertad. ¿De quién es la culpa? Ese ya es otro tema (Pintos; octubre de 1981). Pintos*

**propone que el rock es algo que está afuera de las relaciones sociales al extrañarse por la**

**presencia de “inadaptados” en él: es un “movimiento cultural” autónomo, que podía escapar en su visión al clima de violencia e intolerancia de la dictadura.**

Las mismas personas que tiraban naranjas a Virus poseían una ideología pacifista y “contra cultural”, entroncada con el movimiento “hippie” y expresada tanto por los músicos reconocidos como por la prensa especializada y el documental de Andechaga. La revista Pan Caliente recogió testimonios de algunos de los agresores de Virus, que evidencian esta contradicción entre la “paz y el amor” predicadas y la violencia ejercida:

*“Un grupo sosteniendo la bandera de la paz, inicia la retirada. Cantan, agitan la bandera simulando indiferencia a lo que acontece en el escenario.*

*Nos acercamos a ellos. Pelo largo, aspecto tranquilo.*

*-Mirá, lo que dijo este chanta de Virus no tuvo nada que ver porque acá lo que se necesita es paz. No lo que dicen ellos: que está bien tirar cosas. Nosotros queremos demostrar que no queremos eso. Venimos a escuchar buena música y a divertirnos, pero no a escuchar a estos tarados...*

*Otro del grupito redondea:*

*-Aparte el mismo nombre del concierto lo dice, loco: ‘Recital del amor’ (sic) nada que ver*

*-¿Y este recital, cómo lo ven?*

*- O sea, genial, muy buena intención. Nosotros esperábamos tal vez un poco más, pero en el fondo está muy bien porque están algunos de los mejores grupos que tenemos.*

*-¿Y este anti- Virus, cómo se explica?*

*-Que lo que queremos nosotros es paz. Ellos lo que quieren es que nosotros no agarremos y nos matemos entre nosotros. No tiene nada que ver. Nosotros lo que queremos es vivir todos juntos en paz y que nos querramos todos (revista Pan Caliente; 1981)*

Las personas entrevistadas utilizan pelo largo y agitan como símbolo la bandera de la paz, características propias del movimiento hippie. Acusan a Virus de instar a la violencia, y en base a eso justifican las agresiones que vierten sobre la banda.

Un mensaje transmitido en cadena nacional por el presidente de facto Roberto Viola (cuyo mandato duró entre el 29 de marzo y el 11 de diciembre de 1981) apeló a distintos valores de la “contra cultura” hippie, evidenciando la posibilidad de puntos de negociación. (Di Cione; 2016; pp 5- 7)

*“Tengo la convicción de que quienes dentro de pocas horas poblarán las calles y caminos, parques y jardines, pertenecen a nuestra mejor Argentina, a la que le va a ganar batalla al desaliento [...] Son el país nuevo, la Argentina joven, formada en la contribución de todas las razas del mundo.*

*Una nación que, a pesar de sus coyunturales deficiencias y desventuras tiene un organismo sano y robusto, lleno de vida y de potencia para corregir y mejorar su propia condición [...] toda tensión, todo exceso, toda violencia son efímeros. (“Mensaje de Viola a la juventud”. La Nación, 21 de septiembre de 1981, p1, col. 2)”.*

*“Conocen la necesidad del crecimiento material, pero se enorgullecen de respetar el profundo equilibrio de la naturaleza y la honda necesidad de preservar la medida de lo humano. (“Mensaje de Viola a la juventud”. La Nación, 21 de septiembre de 1981, p. 11, col. 1)”.*

*“Gustan del debate y de la libre expresión, aspirando a una política sin prejuicios, más clara y transparente, que centre su discusión en los problemas más recientes y concretos de la vida nacional y no en polémicas abstractas o antinomias superadas”. (“Mensaje de Viola a la Juventud”. La Nación, lunes 21 de septiembre de 1981, p. 11, col. 1).*

*“Sabemos que su compromiso con la Nación es silencioso pero firme, y que tienen además, la certeza de que la energía y el carácter no consisten en la violencia de la palabra o de la acción y que en cambio, son como el valor: tranquilo y moderado, siempre a la altura de las circunstancias, sin alardes ni vacilaciones. (“Mensaje de Viola a la Juventud”. La Nación, lunes 21 de septiembre de 1981, p. 11, col. 1).*

*“[Cita previamente una reciente encíclica papal] Esta participación que ustedes interpretan en todo su valor, entendiendo que es el diálogo permanente que genera la actividad de dos o más partes en pro de un objetivo común: consolidar una sociedad libre y moderna, que tendrá que hacerse – insisto- indefectiblemente con ustedes. (“Mensaje de Viola a la juventud”. La Nación, lunes 21 de septiembre de 1981, p. 11, col. 4).*

Viola no veía en los pilares ideológicos de la contracultura hippie (el interés por la ecología, la búsqueda de la libre expresión, el pacifismo) un enemigo a combatir o reprimir; al contrario, identificaba elementos útiles al “crecimiento” del país que el régimen militar consideraba óptimo y deseable.

Tres cartas de lectores enviadas al número 64 de la revista Expreso Imaginario revelan puntos de vista distintos sobre el hecho (Expreso Imaginario número 64; noviembre de 1981). Uno de ellos defendió la violencia ejercida sobre los músicos, diciendo que ellos habían desatado la ira del público y realizando una comparación machista en la que aseguraba que las mujeres que se visten provocativas son las responsables de los piropos que reciben:

*“Más allá de lo que representaba este festival como evento musical, era quizás la oportunidad de mostrar el grado evolutivo de este movimiento que pretende ser "progresivo". Soy un convencido de que la evolución o-el progreso que se pueda dar en cualquier actividad está condicionada al progreso que se manifiesta en la persona generadora de dicha actividad. Con esto quiero decir que no se puede hacer "música progresiva" si no se tienen "ideas progresivas" y quizás sea éste el*

*punto clave por el cual sucedieron en el Prima Rock las cosas feas ya conocidas. Luis A. Spinetta dijo que "ninguno que haya hecho algo así merece integrar una sociedad que pretende ser evolucionada". ¿Por quién lo dijo? ¿Por el público? ¿Por los músicos? ¿O por los dos? Porque no nos olvidemos que vivimos en un mundo sujeto a inexorables leyes de causalidad donde nunca algo ocurre en forma casual. Si investigamos a fondo vamos a encontrar la acción que generó dicha reacción. Es por eso que muy difícilmente una monja despierte una onda dionisiaca y en cambio si es posible que ese marcado cuerpo origine "insultos al pasar". Mis ojos pudieron ver que no a cualquiera le arrojaron cosas. Y no en cualquier momento, sino en momentos perfectamente definibles. Pienso en las letras, en la música que se estaba tocando en esos momentos, y mi mente imagina "un gran escote de sonidos". Sólo espero que como progresivos que somos, tanto músicos como oyentes nos replanteemos nuestras acciones, nuestros pensamientos, nuestros gustos nuestras músicas. Etc. Quizás lo que más lamento, como buen vegetariano que soy es que en una forma tan gratuita se hayan desperdiciado tantas naranjas"*

El escritor se sitúa como integrante del movimiento de la música progresiva, nombre con el que se denominaba al rock argentino en dicha época en contraposición a lo que los rockeros llamaban "música comercial" (Di Cione; 2013). Afirma que los músicos que recibieron ataques son culpables, ya que considera que tocaron música que no poseía "ideas progresivas", lo que permite concluir que él situaba a bandas como Virus dentro de la "música comercial".

Otro lector se reconoció como fanático de Virus e identificó a los agresores de la banda como miembros del movimiento hippie. Cuestionó que recurriesen a la violencia pese a que públicamente predicaban el pacifismo, la "paz y el amor". Señaló que Miguel Cantilo recibía proyectiles cuando tocaba new wave con Punch, pero no era apedreado cuando tocaba en plan de dúo acústico con Jorge Durietz.

*Aparece Virus, una de mis razones para ir hasta esas remotas tierras ubicadas fuera de la ciudad. En ese momento yo y otro amigo supimos lo que era escuchar cómo cuatro palmas se agitan solitarias y se pierden en el silencio general. No importa, pensé, ya los van a aplaudir. Mentira. Empiezan a tocar los dos o tres primeros temas en medio del silencio y de las primeras muestras de inmadurez. Una naranja por acá, un envase plástico por allá, un zapato y el grupo haciendo malabares para seguir tocando, lo que por cierto hicieron con mucha entereza. Primera pregunta: el público era en su mayoría visiblemente tirado al lado hippie, ¿por qué dicen que el grupo incita a la violencia cuando al preguntárselo en la charla que tuvimos luego de la actuación de Virus con un grupo que se nos acercó a mirarnos como a bichos de laboratorio no supieron dar más que evasivas? Segunda pregunta: ¿por qué en el supuesto caso de que fuera cierta dicha incitación, respondieron a la música que ni siquiera oyeron con proyectiles de todo tipo? ¿Es eso ser hippie? ¿Es eso predicar paz y amor? ¿No hubiera sido mejor siempre suponiendo que la incitación a la violencia hubiera sido cierta, quedarse sentados en su lugar fieles a sus "leyes"? No me quiero imaginar lo que puede llegar a pasar el día que un grupo los agreda directamente; no, no me*

*imagino centenares de personas corriendo a un hospital y gritando por el camino "paz y amor hermano". Tercera pregunta: ¿No es su fin (el de los hippies) el vivir en armonía? ¿Por qué, entonces cuando los cinco o seis devotos de la flor al ver que teníamos un cartel que decía GRUPO VIRUS, se nos vinieron al humo? ¿Y la gorda que estaba al lado nuestro, por qué agitaba su pulgar en dirección al suelo en señal de desaprobación mientras movía su fofo cuerpo al son de "Desconecta"? Hay muchas preguntas más como: ¿por qué abuchean a Cantilo Punch y aplauden a Cantilo y Durietz? (Creo que en ambos casos está Cantilo. ¿es él o no? Debe ser el doble.). Pero enumerarlas sería muy engorroso, quizá pesado para leer. Acá va la reflexión: evidentemente, un gran porcentaje del elemento hippie que llegó a nuestros días se olvidó en el camino la aplicación de sus preceptos. Mientras sigamos viviendo en el pasado recordando las viejas épocas, el rock no va a evolucionar, seguiremos yendo a los recitales de los grandes viejos y el día que mueran nos sentaremos frente al televisor y al mismo tiempo que nos preguntemos porque' murió el rock argentino, veremos cómo Silvio Soldán presenta a "Grandes Valores del Rock", mas una cómplice lágrima correrá por nuestras mejillas. ¿No? Bueno, entonces hay que madurar ya que la música es un ejemplo.*

El tercer lector también apuntó contra los hippies y describió cómo estaban vestidos (remeras, camperas y colgantes con el símbolo de la paz). Denunció que agredieron a Dulces 16 y a María Rosa Yorio, pero no atacaron a Nito Mestre (cuyo estilo se enmarcaba dentro del rock acústico)

*La promesa del rock estaba latente. Mucha gente iba poblando el recinto. Remeras, camperas y colgantes con el símbolo de la paz. Y muchos dedos en V matizaban la mañana. Lo triste fue que toda esta misma gente que enarboló esos símbolos (o casi todos) fue la que empañó la fiesta. Fue así como en el último tema de los Dulces 16 comenzaron a volar todo tipo de proyectiles gastronómicos y no tan gastronómicos, entre el público y hacia el escenario (yo particularmente fui receptor de dos naranjas, una milanesa y una botella descartable de gaseosa). Ya comenzaba a nublarse el día, climática y anímicamente ya que veía cómo mis ocasionales compañeros de recital (una de las barritas que venían con sus símbolos de la paz) eran los primeros en devolver la agresión. Pavada de pacifistas ¿no? Después de un rato y aún continuaban volando cosas que no eran justamente buenas ondas. Subió Nito (oh. Mestre, cómo pudiste cantar Distinto Tiempo ante tamaño despelote). Más tranquila terminó la actuación de Nito y opté junto a mis dos acompañantes por esparcir los calambres de nuestras piernas. Cuando subió Maria Rosa no pude recuperar mi lugar de privilegio, pero no me impidió ver cómo también era agredida, lo mismo que Miguel Cantilo y su banda. Yo digo, si no te gusta cómo canta Maria Rosa o no te copa la onda de Miguel Cantilo andate a dar una vuelta, dormite una siesta, date vuelta y mirá para otro lado; porque eso de agredirlos como lo hicieron es típico de tarados. Arruinar así el trabajo de mucha gente es una cosa muy fulera. El músico por el sólo hecho de hacer música para nosotros y por el arte merece como mínimo el respeto de todos. El que no guste, no justica en absoluto la agresión. Y pensemos en lo que dijo Maria Rosa cuando tuvo que parar a cantar: "Lo único que nos queda es el rock y lo están matando. No se quejen después si van en cana".*

## **b) Recital en Obras (20 de febrero de 1982)**

En esta ocasión (Pugliese; 2012) Virus tocó en el estadio Obras junto a una banda y un solista ya consagrados: Dulces 16 y Raúl Porchetto (nacido en 1949). *"Nadie sabía nada cuando, en carnavales de 1982, el estadio Obras abrió sus puertas a la muchachada traviesa y bullanguera ávida de cosas nuevas pero que, sin embargo, no dudó en abuchear y en vaciar sus bolsillos de monedas al enfrentarse con la loca propuesta de Virus, el 20 de febrero"* (Guerrero; 2010)

## **c) Rock in Bali**

Se profundizará en lo acaecido en este festival al analizar la relación conflictiva ente Luca Prodan (1953- 1987) y Virus.

### **1 b) Agresiones de músicos**

#### **a) Luca Prodan**

Luca Prodan, cantante y líder de la banda Sumo (1981- 1988), tocó con su agrupación en el festival Rock in Bali justo antes de que empezase el show de Virus. Numerosos periodistas han dicho que Prodan gritó: *"Ahí viene la banda de los putitos"*, en referencia a Virus y a la homosexualidad de Federico Moura. Ricardo Mollo (nacido en 1957), ex guitarrista de Sumo, ha dicho que en realidad fue el público quien tildó de *"putos"* a los Virus. Prodan habría defendido a la banda, diciendo *"Somos todos putos"*. Además, Luca habría estado enojado con su grupo debido a que no querían tocar ningún tema más. El insulto de *"putos"* estaría referido a sus propios músicos. (Sperekerke2; 2012)

El audio del concierto de Sumo ha sido recuperado hace unos años y se puede escuchar que Luca le preguntó al público quién iba a tocar a continuación. Varios gritaron *"Virus"* y a continuación la multitud comenzó a abuchear y silbar. El frontman respondió: *"Lo que pasa es que somos todos putos. Tenemos ganas"*. La frase no tiene el mismo carácter insultante que la expresión *"Ahí viene la banda de los putitos"*, pero tampoco puede interpretarse unívocamente como una defensa de Virus, tal como propone Mollo. (newclearheads; 2011)

Federico Moura no dudó en considerar que los dichos de Prodan representaban una agresión:



*“Yo no lo vi a Luca. Recién me enteré en Buenos Aires de lo que hizo. Obviamente, la gente de producción no nos dijo nada en el momento de salir a escena para no rayarnos. Por lo que me dijeron, la gente gritaba lo mismo que había dicho Luca. Eso me sorprendió. Me pareció un mamarracho, un botón. Lo desapruebo y borro de mi cabeza totalmente, porque no hay cosa que soporto menos que una actitud de policía. Se me cayó la última cáscara que para mí le quedaba a Luca. Tendrá su onda de rock'n'roll, pero es un cliché. Vino a Argentina con su inseguridad de cantar en inglés y se tuvo que meter el inglés en el culo y hacer letras como "La rubia tarada" para shockear a señoras burguesas.*

*Es horrible que Luca tenga que hablar mal de alguien por inseguridad. Bah, Lerner hizo algo parecido en Prima Rock. Salió a tocar después de nosotros y dijo algo así como "ahora estamos todos del mismo lado". Son productos de inseguridades muy grandes. Desapruebo a Luca y no me interesa el chusmerío de seguir hablando de él. No me interesa; su música nunca me sedujo, y ahora su cabeza me parece un bochorno.” (CanataRock; 1987)*

Virus recibió numerosas agresiones durante su performance en Bali. Moura lo atribuyó al cansancio de la gente.

*“Yo creo que el público estaba "pasado"... pasado de cansancio, pasado de alcohol. Entonces no me sorprende su actitud. En otros festivales he visto cosas peores; por ejemplo en el primero que fuimos, Prima Rock, allá en 1982. Yo, como público, me hubiera quedado en casa o hubiera ido a otro lado en lugar de estar en Bali desde las 8 de la noche hasta las 5 de la mañana. Eso es una maratón innecesaria. Ya antes de subir al escenario, los demás músicos venían y te decían "No pretendas hacer nada con el público". Igualmente, yo no pretendo hacer nada especial con el público, no es ése mi show. El problema fue que subimos al escenario y no sonaba nada. Por eso, si estuvimos medio duros o nerviosos era por el sonido y no por el público.”[...] “Los chiflidos y los*

*silbidos de desaprobación son válidos, pero la agresión física no se entiende, no es analizable en términos normales.” (Cantarock; 1987)*

*“Bali fue una situación especial. Además de haber tenido problemas de sonido, tuvimos que tocar casi de madrugada. Y competir contra un amanecer, en una playa, es algo muy fuerte. Demás, la gente estaba cansada y pasada. En general no es así, en todos los shows nos va muy bien. Tenemos un público que nos quiere mucho” (Febre; 1987)*

Se puede considerar que lo sucedido en Bali fue un malentendido magnificado por la prensa, sobre todo si se tiene en cuenta que Luca se peleó en el último show de Sumo con gente de su público que le gritaba “*puto*” al músico invitado Andrés Calamaro (nacido en 1960) (TVDelia; 2013) No obstante, se debe recordar que el líder de Sumo criticó furibundamente a Virus en varias entrevistas concedidas a la prensa. Un ejemplo fue el reportaje radial en que ridiculizó la estética y la utilización de la música electrónica a las que recurría la banda de La Plata:

*“Yo aborro (sic) el maquillaje, el peinadito raro... No sé, Virus no me gusta para nada. Me parecen totalmente fríos. Cualquiera puede comprar un teclado y un secuenciador y una batería electrónica o una guitarra eléctrica, y pueden hacer música. Pero si yo le doy una guitarra criolla a Federico Moura y le digo ‘pelá algo que me mueva el corazón’, no pasa nada. Lo mismo puedo decir de Gustavo Cerati. Y también de Miguel Mateos. Ellos quieren ser famosos, quieren tener minas. Yo no quiero nada de eso. Yo siempre tuve mujeres, siempre tuve mi guita de otras maneras, pero si me das una criolla yo te pelo algo, ¿me entendés?, que a la gente le guste. Puedo hacerlo yo solo. Es la diferencia entre ser un músico músico que de verdad tiene la música en su corazón” (Deroquer; 2007)*

Prodan criticaba la electrónica de Virus pese a que era seguidor de Joy Division, banda inglesa que tras la muerte de su cantante Ian Curtis se transformaría en un grupo del pop electrónico. “*¿Por qué me gusta Joy Division? Es una mezcla de músicos que totalmente no saben tocar pero que pueden hacer cosas buenísimas...pero para mí es el mejor conjunto*”, decía el líder de Sumo (Brian; 2012)

Luca y Federico tuvieron en una ocasión un encuentro tenso en la calle. Moura estaba caminando por San Telmo, buscando antigüedades para decorar su nueva casa. Prodan lo acusó de consumista por mirar vidrieras de anticuarios, y Federico se molestó mucho. Le dijo: “*Luca, ¿vos siempre tenés una pálida para tirar? Dejame tranquilo*”. El líder de Virus comentó al respecto: “*Se sintió un poco mal, porque yo nunca contesto cuando me dicen cosas... Creo que un poco el problema lo tenía él... A mí no me molestaba él... Si bien nunca fui un devoto de su música, le respetaba un montón de valores auténticos. Y la banda, por momentos, era fantástica, lograba climas de rock'n'roll muy auténticos, creativos. Creo que él, tal vez, era demasiado prejuicioso para la imagen pública que tenía. Supuestamente tendría que haber estado de vuelta de tantas cosas.*” (Virus. La Euforia y la Desazón. 1999)



Federico dijo sobre quienes calificaban de “gay” al rock de Virus:

*“¿Qué es el gay rock?” “¿Bowie? ¿Presley?, ¿no? ¿Jagger? Una comentarista de modas dijo que Jagger sólo fue posible por Brigitte Bardot, lo que me parece lindísimo. Me parecen muy valiosos movimientos de lucha con gente que se decide a defender los derechos de sectores aislados por necesidad. Pero Virus no hace una*

*cosa lineal. Si hay elementos comunes al gay rock es porque están en el aire. Pero no hay cotos, porque a mí me interesa en la vida la integración. Jamás entraría en los campos del aislamiento, porque pretendo que nadie tenga que decir 'este es mi lado bueno, este es mi lado malo'”.*

*[..] la falta de machismo es el modo en que resolvemos artísticamente nuestra forma natural de ser. Si estamos rompiendo con ciertas reglas, como ves decís, mucho mejor, porque me parece que si hay un elemento a rescatar en el rock es ese espíritu de ruptura. Hoy el rock está en el mercado de una sociedad de consumo, pero yo veo que en general vale porque mantiene esa esencia de destrucción de esquemas, que en una sociedad como ésta es tan valiosa. De alguna forma hay que romper las estructuras” (Polimeni; 1985)*

Alejandro Jalil, diseñador de la marca de ropa New Order y amigo de los Moura, recordó así la discriminación sufrida por Federico:

*“Yo he estado con ellos en shows de la época en los que les han tirado naranjas y entonces Federico las agarraba y hacía jueguitos, se les cagaba de risa. Cuando estaba con ellos decíamos ‘ladran Sancho’, es decir les jodía pero les pasaba algo. Si a vos te jode la envidia del otro, te jode la tuya. Les gritaban putos y nosotros pensábamos y decíamos ¿qué les pasa con el puto que tienen adentro? Háganse cargo” (Página 12; diciembre de 2008)*

*“Virus tenía eso, como una doble vida, y me parece que era muy difícil en los ‘80 reconocerse como gay, más allá de que estaba todo claro, además de introducir en una canción términos como taxi boy: fueron los primeros que hablaron de eso, los primeros en nombrarlo. Virus mostraba algo pero por debajo intentaba decir otro tipo de cosas e ir mucho más allá” (ob.cit)*

En las letras de Virus, el tema de la homosexualidad fue tocado de forma velada. La referencia más explícita se puede ver en la tapa del álbum *Superficies de Placer* (1987), que muestra el dibujo de un trasero coloreado de manera estridente, situado arriba del título de la placa. Una nota del diario Página 12 señala:

*“Si bien Federico nunca habló de su sexualidad algunos temas generaron una especie de contraseña con el ambiente gay. “Pronta Entrega” (del disco *Locura*, 1985) embellecía de una*

*manera única el levante callejero: “Recordando tu expresión/ vuelvo a desear/ esas noches de calor/ llenas de ansiedad/ Sofocado por el sueño y la presión/ busco un cuerpo para amar”. Recordemos que en los primeros ‘80 el sexo en lugares públicos (baños, cines x, etc.) formaba parte de la cotidianidad del ser hombre gay y a su vez plasmaba una resistencia subterránea a la opresión brutal que se padecía. “Sin disfraz” (también de Locura) es la oda a la salida del closet a orillas del mar “A veces voy donde reina el mar/ es mi lugar llego sin disfraz/ por un minuto abandono el frac/ y me descubro en lo espiritual para amar.../ en taxi voy hotel Savoy y bailamos”. Estas letras, entre otras, perduran como guiños encantadores que forman parte de la historia.” (ob.cit)*

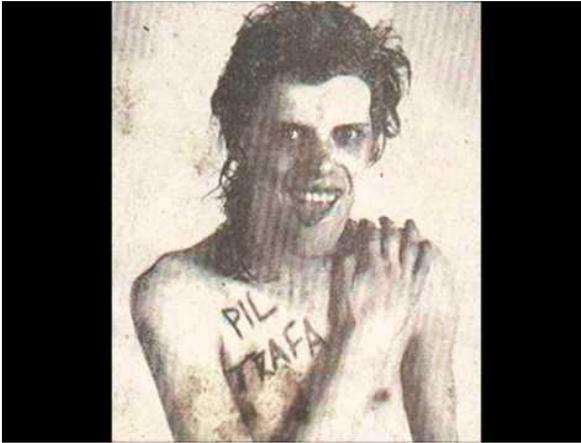
Cabe recordar que un integrante de Virus, Ricardo Serra, se fue de la banda aduciendo distintas razones, entre las que se encontraba su convencimiento de que la música que hacía Virus era “*mu*y gay” (Perea y Russo; s.f), En una declaración, el músico consideró que el álbum Locura “*no tiene ninguna clase de propuesta. No era el Virus de los tres primeros discos: era como rock gay, sonaba gay: las letras, la respiración del cantante, las sensaciones de los sonidos, las imágenes que generaba la música... Todo te lleva a eso. Yo cierro los ojos y percibo esa onda*” (Riera Y Sánchez; 1995; p. 134)

Hay precedentes de críticas a otras bandas, en las cuales se ridiculizó a éstas mediante el uso de expresiones homofóbicas. En 1978, el diario La Opinión calificó de “*hermafroditas*” a las voces de la banda Serú Girán (1976- 1982). Su líder Charly García (nacido en 1951) contó en un reportaje realizado por la revista Periscopio en diciembre del mismo año:

*“Es simple, yo no puedo concebir a un crítico de música que no sepa nada, que no sea músico. Deben además, tener en cuenta que trabajan sobre nuestro trabajo. Mantener una posición elementalmente honesta hacia el tipo que plantea algo. Si el periodista es capaz puede criticar, pero hay casos, como el de la crítica de “La Opinión” sobre el recital de Obras. No se limitaron a darle palos a la música, sino que mostraron una imagen nuestra falsa, que éramos tipos hermafroditas y perversos. Eso es un insulto y sabés que consigues que el viejo que la lee no deje a sus pibes que vengan a vernos más”* (Revista Periscopio; 1978)

Vale la pena señalar que Charly también reconocía las palabras “*hermafroditas*” y “*perversos*” como insultos; en ningún momento de la entrevista citada invierte la carga simbólica negativa que el periodista confirió a estos términos.

### b) Pil Trafa



Enrique Chalar, más conocido como Pil Trafa (nacido en 1959) cantaba a principios de los 80 en una de las bandas precursoras del punk argentino: Los Violadores (1981-1992). En una ocasión, habló frente a periodistas de la “luna de miel de maricones”, en referencia a la canción de Virus llamada *Luna de Miel en la Mano* (1985). Al respecto, Federico opinó:

*“Uff, todo esto me aburre. Yo me he acercado muchas veces a Pil y los he defendido siempre a Los Violadores. Especialmente cuando empezaban. Me aburre este tipo de mediocridad. No tengo más que decir, la mediocridad es algo que se decanta por sí misma. Más allá de mis gustos musicales, yo nunca me tiré contra un músico, y menos delante del público. Supongo que cosas así son censuradas por el público de Virus, pero tampoco me importa. (Pausa) No sabía lo de Los Violadores... pero pasemos a otro tema, porque no creo que dé para más. Al menos para la prensa no carnívora.”* (Cantarock; 1987)

### c) Claudio Gabis

Claudio Gabis, ex guitarrista de la pionera banda del rock argentino Manal, criticó a Virus y otros grupos que usaban batería electrónica en unas declaraciones concedidas a la prensa por el lanzamiento del disco *Cuenta regresiva*, editado junto a su agrupación La Nave (1987). En la entrevista lo acompañó el cantante del grupo, Oscar “Oski” Spal

*“Y lo loco es que se interesaron en nosotros porque no sonamos como Soda Stereo, ni como Virus, no nos parecemos a nada de lo que está pegando ahora”, dice Gabis. “Y nosotros sentíamos que, como decía San Martín en los insoportables libritos de lecturas del colegio: Serás lo que debas ser o si no no serás nada. Está sucediendo todo un movimiento en el cual pasó a primar la máquina y se puso en primer plano la despersonalización, nada personal... “No tocar, no expresar, no pelar, no mostrarse...” se abre paso Oski. “Y a mí me parece un robo cuando te ponen una batería electrónica a sonar acompañando un grupo en vivo” se enoja Gabis “porque aunque soluciona un par de problemas prácticos y cuesta más barato que un baterista, en el fondo es un timo, como dicen los españoles, una estafa. La batería es el instrumento más excitante y estimulante que tiene el rock, el que marca el ritmo de esta música sincopada que generaron los negros. A nosotros nos parece que la energía de un músico es muy superior a la de una máquina, y esa energía se transmite al público. La energía, la personalidad que lo hace único, ese nervio propio que no tienen las máquinas. Nosotros nos jugamos en algo que no está de moda, y metimos solos de viola, sólo de armónica, música tocada en caliente. En el disco,*

*hasta las secuencias que parecen electrónicas son en realidad tocadas. Y por eso llamamos para los teclados a un tipo moderno pero que toca: Andrés Calamaro. Y él mismo nos dijo: 'Yo no sé secuenciar bien. Cuando haya que parecer moderno, no lo voy a hacer programando, lo voy a hacer tocando'".*

*"Entonces", continúa Gabis, "nos pasó un poco lo de 2001, donde la máquina está a punto de ganar, y el hombre le gana la partida. Porque hay que usarla, está en el mundo, no la vamos a negar, pero hay que ganarle". (Lernoud; abril de 1987)*

Para Gabis, la utilización de la electrónica implicaba la deshumanización y maquinización del músico:

*"[...] Entonces no es que sea la lucha contra las máquinas, sino la lucha por no volverse máquina uno mismo. Porque a mí me gusta emocionarme, me gusta calentarme con una mina, me gusta que hacer el amor, tocar y cantar sean experiencias compartidas y fuertes. Eso, para mí, sigue siendo la razón de ser del rock".*

*"Yo no quiero salir a combatir contra las máquinas, pero a veces me da la sensación de que el rock se ha quedado con la cascarilla, con el barniz exterior de lo que fue una música emocionante y excitante. Actualmente está, como dicen los vendedores de los colectivos, 'trabajado en fino material plástico'. "(ob.cit)*

También criticó las letras que refieren a lo digital y cibernético, recurso lírico empleado por Virus en temas como *Destino Circular*:

*"De la misma manera que hoy hacer un solo de guitarra y coparse es antiguo y boludo, de la misma manera hablar en un idioma de todos los días sobre las cosas que no pasan, parece zongo. Hay miedo a la emoción, temor a exponerse. Hay preferencia por lo digital, que no expresa emoción, y también hay inclinación a ocultar los sentimientos detrás de un lenguaje simbólico o cibernético. Nosotros descubrimos que había un montón de cosas para decir. Cuadros costumbristas, declaraciones de amor, cosas de odio y bronca, cosas de las que vale la pena hablar. Es un cuento cotidiano que hacemos entre todos, porque la mayoría de los temas están escritos entre varios, una estrofa cada uno. Estamos transmitiendo verdaderas experiencias personales. Y el rock and roll siempre tuvo una forma directa de contar las cosas, esas cosas personales y crudas que no figuran en los diarios o en las revistas, y que la gente muchas veces no se atreve a decir. "Y, al mismo tiempo, las letras nunca terminan diciendo 'está mal' como se usa ahora" (ob.cit).*

Anteriormente, Virus había sufrido en el *Prima Rock* un fuerte repudio de músicos consagrados que cuestionaban que la banda usase afinadores electrónicos. *"Ya en el camarín compartido, varios músicos reconocidos decían en voz baja, pero con la clara intención de que llegase a nuestros oídos: '¡Mirá qué putos, necesitan un aparato para poder afinar!' [...] El único que se acercó y nos dijo '¡Qué bueno! ¿Dónde se consigue esto? ¡fue Héctor Starc [...] (Moura; 2014; p. 124)*

#### d) León Gieco



En un reportaje concedido a la revista El Porteño, León Gieco acusó a Virus de hacer una música copiada de las corrientes estilísticas extranjeras:

*“Después de viajar y conocer otros países me di cuenta que éste es un país con personalidad, pero a veces parte de esa personalidad consiste en ser bastante impersonal. Y recién ahora -forzado por las circunstancias que estamos viviendo- está retomando el camino de su verdadera identidad. Porque siempre la tuvo, tanto en las artes como en el deporte, en la forma de ser de su pueblo. Ayer escuché por televisión un grupo como Virus y me pareció que lo que hacían era demasiado copiado, aunque lo respeto. Porque los*

*vi y me divertí, era una cosa hecha con nivel, como el de un buen grupo de afuera. Entonces habrá que reconocer que copiar forma parte de la personalidad de este país, y gustar de eso también. Nosotros no copiamos porque seamos unos atorrantes, sino porque hay una fuerza externa que nos invade, y es imposible sustraerse a ese hecho. Pero eso tiene una parte negativa y otra positiva: a mí me gustó ser invadido por la música de Dylan. Pero al mismo tiempo me doy cuenta de que para que yo le cante una canción a Dylan y le guste tiene que ser un chamamé, por ejemplo” (Kleiman; 1982)*

#### e) Alejandro Lerner

Alejandro Lerner (nacido en 1957) ironizó sobre Virus cuando tocó después de ellos en el festival Prima Rock. *“ Ahora estamos todos del mismo lado”*, aseguró avalando la violencia que habían recibido los muchachos de La Plata en ese festival (Riera y Sánchez; 1995; p. 20; y CantaRock; 1987)

#### f) Luis Alberto Spinetta

Spinetta fue uno de los primeros rockeros que pidió perdón por criticar a Virus.

*“¿Por qué me condenan a ser el Padre Lombardero del rock nacional? ¿Por qué piensan que soy un Borges ciego-sordo-mudo que no puede bailar el "Rap del Exilio"? ¿Por qué se piensan que no me muero escuchando a Boy George o con Virus? Si escuchan mis discos, desde el primero estoy diciendo lo mismo: hay que crecer, hay que hacer la revolución del eclecticismo. A mí un grupo como Virus me ha dado una lección de música: lo negué tanto intelectualmente que cuando me abrí en serio a escucharlo me voló la cabeza. Me hizo entender toda su belleza. Esa es la única vía de*

*crecimiento que es perenne. Abrirse como una flor y dejarse regar por lo nuevo. Si no, cuando te querés acordar, te marchitaste. Y llegó el otoño" (Virus. La euforia y la desazón; 1999)*

Spinetta reivindicó la alegría que imprimían bandas como Virus y Los Twist:

*"[...] aunque Los Twist puedan parecer un producto como Los Wawancó, lo cierto es que la gente está harta de lo rimbombante y lo solemne. Somos un país gris, por eso es bueno que florezcan mil flores" (El Periodista de Buenos Aires; septiembre de 1984)*

También defendió a la new wave de las críticas que recibían por parte de los rockeros tradicionales:

*"Con respecto a la New Wave pienso que hay una confusión impresionante. No es que sea ni bueno ni malo, sino que es una cosa que de dónde aparece, ya ha ocurrido. Si algo es "new", es porque antes hubo una old'. Eso acá se lo está analizando desde un punto de vista megalómano: que significa o que no! Están equivocados?- ¡No, no!-, Pero tocan bien, viste?- Ah, sí... Yo pienso que la buena música la puede hacer tanto un new wave como un punker como un hachero de Transilvania. Para mí la cosa pasa más por ahí que por la ondita ideológica de fulano de tal. Cuando se habla de new wave da la sensación de que hay que ponerse a favor o en contra. Si me da una pila de esos discos yo los voy a escuchar, lo mismo que si me ofrecen una colección de Vivaldi. Trátase de sacar lo mejor que pueda de todo eso, pero no me voy a quedar con todo y a meterme en la vida privada de Mister Vivaldi o de Mister Punk a ver qué hace y a qué se dedica. Pienso que el proceso que propone la New Wave es muy mental. Tenés que estar pensando en el pasado y en el presente" (Pettinatto; agosto de 1980)*

Spinetta incorporaría elementos new wave a su música en la última etapa de Spinetta Jade: el álbum *Madre de años luz* (1984), abría con una canción inmersa en este estilo, llamada *Camafeo*. Todas las canciones poseían el acompañamiento de una batería electrónica programada por Spinetta, exceptuando dos temas en los cuales la programación fue efectuada por Pedro Aznar. El instrumento era presentado como un integrante más de la banda: los créditos del disco nombran al "Señor Tempo DMX: DX Digital Drums". El baterista estable de Spinetta Jade "Pomo" Lorenzo reaccionó con ambigüedad ante este instrumento:

*"En ese momento, en que recién aparecían, era algo contradictorio. Por un lado lo odiaba y por otro no. Era mi primer encuentro con las máquinas y me costó hacerme amigo. Me acuerdo que en ese disco hay dos, tres temas en los que las baterías fueron programadas por Pedro Aznar, y yo vi como lo hacía porque en ese momento estaba también tocando con él. A pesar de que casi no participé en ese último disco de Jade, seguí tocando con la banda en los conciertos hasta la separación del grupo en 1985."(Acevedo 2011)*

En el disco *Privé* (1985), Spinetta incorporó técnicas de sampling, batería electrónica y un bajo secuenciador. (Bitar y Curto; 1986). **(1)** En este álbum se debe destacar el tema *La mirada de Freud*,

canción a la que se ha relacionado con el consumo de drogas (metaforizado en la “nariz de Freud”). La letra reivindica al baile frente a la mirada “racionalista” del psicoanálisis; una perspectiva muy cercana a la mirada que tenía Virus sobre la alegría y distante a la visión que poseía el rock argentino de los 70 “*Ya no quiero ser Freud en el medio de la Pampa/ Esta mirada de Freud se inmiscuye en mis asuntos/ yo solo quiero bailar*”. Spinetta defendió el psicoanálisis en una entrevista, pero mantuvo la crítica hacia su expansión sin límites. “*Ciertos escritos de Freud parecen los primeros balbuceos de un lenguaje nuevo, e incluso guardan cierta tosquedad. Otros párrafos están al borde de lo literario, aunque yo siempre me había negado a apreciar estas virtudes. Ahora bien, la mirada de Freud, que es una mirada severa, se inmiscuye en los asuntos de cualquiera, se psicoanalice o no, quiera o no. Y no solo Freud, todo el psicoanálisis.*” (Berti; 1988)

El álbum *Privé* está fuertemente influenciado por la new wave. Spinetta realiza en él uno de sus mayores acercamientos a la canción pop, tal como se puede ver en el estribillo de *No seas Fanática*. Una de las canciones que más se acercan al estilo clásico de “El Flaco”, *La Pelicana y el Androide*, retrata en su letra la opinión positiva de Spinetta sobre la utilización de técnicas modernas en la música y su convencimiento de que la tecnología no está en contradicción con la naturaleza:

*“El tema habla de aquello que ha logrado transformarse hasta dejar atrás su realidad originaria. Los dos protagonistas son de proveniencias tan diferentes que el verbo “procrear” no lo puse sino después de varios meses, tras buscar en vano otro que lo dijera mejor. La idea central era que no sólo se podían enamorar una pelícana y un androide, sino que además podían tener hijos, y esos hijos simbolizan el producto de esa metamorfosis. [...] lo que pasa es que yo creo que ambos son androides, finalmente. La pelicana también es androide. No por las características del bicho en sí, sino por la voluntad de querer unirse a un androide.[...] l tema es una reflexión sobre la indiferencia y el desdén del mundo ante estas metamorfosis. Hay quienes sostienen que algo así no es posible, como si no estuviéramos ya constituidos por partes imposibles”* (Berti; 1988; p. 87)

Hay que recordar que la letra de una canción de Virus (*Caricia azul o sino soledad carmesí*, 1982) es un pastiche del estilo lírico de Spinetta. Su letrista, Roberto Jacoby, explica: “*Era un sarcasmo a Spinetta, tomando en broma el surrealismo spinetteano, tipo ‘corazón de tiza’. Tomás un ejemplo y podés hacer cincuenta mil: pelos de papel, mesa de algodón y seguís así hasta el infinito. En una computadora ponés de un lado todos los sustantivos y del otro los adjetivos, los cruzás y armás miles de metáforas. Después agarramos todas las metáforas y las bajamos a la tierra: ‘Hay luna en tus ojos, será por los anteojos, ja ja.’ La misma canción se ríe de esa boludez. Y como en Sadaic hay que poner tres nombres alternativos, pusimos primero ‘Caricia azul’, segundo ‘Soledad carmesí’, y tercero otro, y nos reíamos pensando si habría una canción que se llamara ‘Caricia azul’, porque era muy berreta, el azul es típico de la poesía, por el cielo y todo eso. Pero dijimos: ‘Uno puede estar, pero los dos, no’, así que le pusimos ‘Caricia azul o si no, soledad carmesí.’” (: Virus. La euforia y la desazón; 1999)*

No obstante, Federico Moura agradeció el apoyo público de Spinetta hacia Virus y elogió su arte, indicando que esto serviría para superar la división entre la música “cultura” y la “divertida”:

*“[...] me encanta que Spinetta haya dicho eso porque me gusta mucho lo que él hace. Es una persona intensa, es un poeta, es de esa gente que deja bien a la música y no le hace daño. Esto demuestra que la camada de la década anterior no está en una caja y nosotros en otra, separados. No hay tanta diferencia generacional entre Spinetta y yo, apenas un par de años. Spinetta es un tipo joven, vigente, y está atravesando un momento muy vital.*

*Creo que esa declaración va a ser buena para mucha gente prejuiciosa. La música de Spinetta significa ‘cultura’, en cambio la de Virus significa ‘diversión’. Bueno, esa declaración de Spinetta quizá le mueva el piso a alguna gente y derribe muchos prejuicios (CantaRock; 1985)*

Marcelo Moura recuerda a Spinetta con mucho afecto:

*“Siempre dije que Spinetta es mi norte y terminó por demostrármelo una noche en el estudio El Pie. Eran las primeras grabaciones en las que yo reemplazaba a Fede, mientras trabajábamos en el disco Tierra del Fuego. Llegó el día en que debíamos grabar la primera toma en lugar de mi hermano y tenía un cagazo terrible. Entonces, un asistente se me acercó y me dijo que había una visita que pedía entrar. Le dimos el okey sin saber quién sería, y con gran asombro vimos entrar a Luis Alberto. Nos dio un beso, se sentó en la consola y mientras yo grababa no dijo ni una sola palabra. Luego entendí su enorme grandeza. Había venido no a dar consejos, ni indicaciones, ni a bajar línea, su intención fue estar ahí, entregando su amor y preocupándose por hacerme sentir seguro y acompañado. ¡Qué gran hombre! Qué ejemplo me dio al preocuparse por darme apoyo en un momento tan delicado. Qué sabio al detenerse a pensar que yo necesitaba de alguien que me respaldara emocionalmente, y con una humildad propia de los grandes, dedicó su tiempo a venir, solamente con la intención de decirme ‘acá estoy’. Al cuidarnos a nosotros, también lo estaba cuidando a Federico.” (Moura; 2014; p.152)*

En la presentación del álbum *Tierra del Fuego* (1989), Virus despidió a Federico Moura interpretando la canción Carolina junto a Spinetta, Charly García y Andrés Calamaro (Allerand; 1989)

## 1 d) El rol de la prensa



Se debe ahondar en la manera en que la prensa especializada habló de Virus, tarea ardua al faltar un archivo completo de las publicaciones de aquellos años. Para los fines de este trabajo, hemos recurrido a las declaraciones de los miembros de la banda y a notas de la época recuperadas en internet. Los archivos del sitio Mágicas Ruinas ([www.magicasruinas.com.ar](http://www.magicasruinas.com.ar)) y de un blog que ha recuperado los recortes de la revista Expreso Imaginario ([laexpresoimaginario.blogspot.com.ar](http://laexpresoimaginario.blogspot.com.ar)) han sido de suma utilidad.

Se puede constatar dos períodos distintos en la relación entre la prensa y Virus. El primero va entre 1981 y 1985 y se caracteriza por cierta aceptación de la propuesta de la banda, matizada por dos notas muy críticas de las periodistas Gloria Guerrero y Sibila Camps. Estas reseñas reflejan la mayoría de las impugnaciones que Virus recibió dentro del campo del rock argentino. El segundo se desarrolla entre 1985 y 1988, y en él la prensa realizó fuertes críticas al grupo por sus recitales en vivo, acusándolos de “fríos” y de no entablar un vínculo con el público.

### 1981- 1985

#### El caso Gloria Guerrero

Marcelo Moura dijo en un reportaje:

*“Hay un caso emblemático que es Gloria Guerrero, que hizo una nota en la revista Humor donde nos defenestró. Y fijate nuestra falta de rencor que hoy estamos a los abrazos. Ella después públicamente se rectificó. Pero bueno, los tiempos son los tiempos. Vos por ahí ves un grupo, pensás esto y dentro de tres años te das cuenta que es un grupazo y que te equivocaste. Lo que pasa es que una cosa es que no te guste y otra cosa es que ya le endilgues cosas como: 'Son una manga de put... que no saben hacer nada'.”* (Clarín; 2015))

Gloria Guerrero (nacida en 1957) es una periodista de rock que estuvo fuertemente involucrada con el movimiento hippie. Ella cuestionó el recital que dio Virus en Obras en 1983 porque consideraba que en un recital de rock no se podía bailar. En su nota sobre este concierto (publicada en el número 109 de revista Humor) reconoció las intenciones políticas de la banda y su calidad musical, pero defenestró su invitación al baile y al movimiento con frases como *“El Obras de Virus fue sólo una pista de baile”*.

*‘Virus, anunciado a las 21, comenzó pasadas las 22 y se fue a las 23:10, con dos bises incluidos. Claro, los temas del sexteto gripal duran dos minutos como mucho, y aunque toquen cuarenta, siempre resulta poco. En realidad, estar en Libertador a las once y media de la noche resultaba*

*ridículo, y sólo nos quedó en la cabeza una hora ininterrumpida de ritmos iguales y danzarines frenéticos. Todas las sanas intenciones político-sociales de Federico Moura y su banda se perdieron en el sonido, que nunca colaborará para que la particular dicción de Fede parezca algo más que un gorgoteo. La banda, siempre tocando bien, hizo la cantidad normal de acrobacias escénicas esperadas, y el escenario a dos metros del nivel del piso posibilitó que todos vieran el espectáculo sin estirar el cuello ni subirse a los hombros de nadie. Me consta que la propuesta de Virus no es sólo bailar. Y sin embargo, el Obras de Virus fue sólo una pista de baile. Algunos delirios escenográficos (la superpullman de detrás del escenario poblada con muñecos móviles de cartón) facilitaron la diversión y agitaron el interés de la gente. Claro que después un asistente arrojó los muñecos al público, el público los devolvió a los músicos como si tiraran granadas de mano y la 'guerra del muñeco' se generalizó en todo el sector de plateas. Comandados por las sabias palabras del batero (quien se regocija atacando al público, sin tal vez mala intención, pero con tonito canyengue y casi grosero), los chicos siguieron bailando e insultándose mutuamente. Cuando se quisieron dar cuenta, todo había terminado. Chau, se fueron, se acabó, circulen, desalojen, si no hacen nada aquí adentro vayansé, documentos, bla" (Guerrero; mayo de 1983)*

La periodista calificó en esta nota de delirios escenográficos a las propuestas que alentaban la interacción del grupo con los músicos, una característica que diferenciaba a Virus de los grupos de la época. También criticó la corta duración de los temas y cargó las tintas sobre el baterista, tildándolo de “canyengue” y “grosero”. Por otro lado, sostuvo que el público se distrajo bailando y eso provocó que no pudiesen disfrutar el recital, sintiendo que había durado muy poco. “[...] los chicos siguieron bailando e insultándose mutuamente. Cuando se quisieron dar cuenta, todo había terminado. Chau, se fueron, se acabó, circulen, desalojen, si no hacen nada aquí adentro vayansé, documentos, bla””. La notera defiende el inmovilismo escénico característico de las bandas previas a Virus y su público como la manera correcta de sentir la música.



En la misma nota, comparó a Virus con el grupo Suéter, sosteniendo que su performance fue mucho mejor que la de los muchachos de la Plata. La nota tiene una volanta que dice “*Si te pescás un virus, abrígate con un suéter*”, y no duda en asegurar que la agrupación comandada por Miguel Zavaleta “resarcio” lo hecho por Virus. Si bien el estilo de Suéter estaba enmarcado en la new wave, sus integrantes poseían una carrera

previa dentro de bandas de rock progresivo y jazz rock (Bubu, MIA, Spinetta Jade, Sr Zutano, Trigentino); pasado ausente en la carrera de los músicos que integraban Virus en 1983.

Guerrero dejó en claro en otras notas su desagrado a los nuevos géneros del rock que arribaban a Argentina. Su opinión sobre el primer recital de Los Violadores, concierto que muy probablemente haya sido el primer recital de punk argentino, fue demoledora:

*“A partir del pasado 17 de julio, el rock nacional cuenta con un teatro menos. Se trata de un conocido auditorio de la zona de Belgrano, que ha servido de escenario de una incalculable cantidad de grupos y solistas, desde Jade hasta Coral, desde MIA hasta Porchetto, pasando por una multitud de nuevos valores. Todos encontraron en el lugar una audiencia a la que le resulta complicado movilizarse al centro, un barrio tranquilo y una sala prolija, cómoda y agradable.*

*Olvídense de ella desde hoy, al menos por un largo tiempo.*

*En ese local tocaron Los Violadores, un grupito punk de las inmediaciones, que poca repercusión obtuvieron en un par de años de revolotear teatruchos de la Capital. Tal vez por aquel revoloteo fueron anunciados en la calle como ‘Los Voladores’, una tibia forma de provocar sustos menores. ¿Por qué los responsables de la firma accedieron a firmar contrato con ellos? Quién sabe. Quizás exceso de confianza, y una larga trayectoria de apadrinar grupos nuevos.*

*Desde la primera canción, la cosa pintó como peligrosa. El público, compuesto por algunos ‘camperas’ (cuero negro y aritos en las orejas, habitués de los punks) y mayoría de rockanrolleros (esperando ritmo y polenta), escuchó cómo Los Violadores denigraban la generación de Woodstock con insultos y frases hirientes. ‘Los hippies no sirven para nada, sólo para estar tirados en una*

*plaza'... No era novedad. Hasta el más descolgado sabe que los punks no pueden ni ver a los hippies. Pero el caldo se puso espeso cuando palabrotas de grueso calibre volaron hacia el lado de los rockeros, acompañadas de escupidas y gritos. 'Levántense, muertos de m...', vociferaba el bajista. Algunos 'camperas' empezaron a saltar y a armar despiole al son del tema 'Represión', que balbuceaba algo así como que hay represión en todas partes..."*

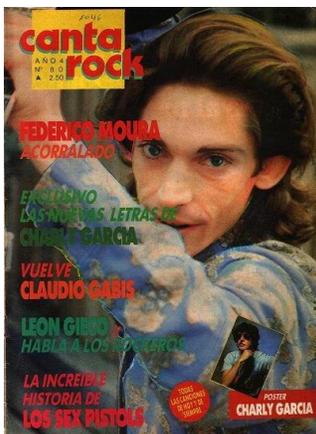
*"...Lo único que el rock les pide es que vayan a gritar a Inglaterra, si les dan bola. Acá no. No se metan con nosotros. Porque de basura estamos llenos, y aún de basura asumida como tal. Ustedes, barrita de café institucionalizada como 'movimiento musical', no molestaron demasiado hasta ahora. Pero una sala prohibida por su culpa, un teatro prohibido para centenares de músicos con mayúsculas preocupados por crecer y ayudar al crecimiento, ha colmado la medida..."*

*"...Cualquier consulta, evacúenla en la seccional 33<sup>a</sup>. No acá. En lo posible, no en este país."*  
(Revista Humor; 1981)

Esta nota oficia como descripción de las distintas peleas que comenzaban a surgir en el campo del rock nacional. Gloria Guerrero defiende a unas pocas variantes del rock como las únicas legítimas: el progresivo, el jazz rock y la música acústica, representadas por representada por Coral, Mia, Spinetta Jade y Raúl Porchetto. Ubica a Los Violadores y a los punks en la vereda opuesta de estos grupos y de los hippies; de hecho, dedica generosas líneas al describir al enfrentamiento entre "hippies" y "punks". Deslegitima por completo al nuevo género, llamándolo "*barrita de café institucionalizada como 'movimiento musical'*" dejando bien en claro que para ella el punk es más parecido a un conjunto de barrabravas y no de bandas. Subraya el carácter extranjero del punk ("*Lo único que el rock les pide es que vayan a gritar a Inglaterra, si les dan bola*"), operación discursiva que no realiza con el rock progresivo, un género que tampoco fue creado en Argentina. A Los Violadores los denosta por completo, describiéndolos como "*basura asumida como tal*". La nota sólo centra su crítica en los daños producidos al teatro y al "*barrio tranquilo*" (que no es nada más ni menos que Belgrano, tradicionalmente asociado a la clase media alta porteña de la zona norte de la Ciudad de Buenos Aires), sino que en plena dictadura militar insta a que la policía intervenga contra el punk ("*cualquier consulta evacúenla en la seccional 33*") (2)

Anteriormente a esta reseña, la revista Pelo había publicado un artículo llamado *Rebeldes Sin Causa* en el que denostaba al punk inglés. El número 95 de la revista, editado en abril de 1978, incluía la carta de un lector que defendía al género y afirmaba: "*Les tengo que informar que el punk en la Argentina existe porque yo estoy aquí y lo soy*" (Página 12; 2014) El redactor de la misiva era Hari B (Pedro Braun, nacido en 1961), fundador de las bandas punk Los Testículos y Los Violadores. Esto muestra que la reacción de Gloria Guerrero no era aislada: la prensa buscaba impedir que nuevos géneros de rock ingresasen y desafiasen a las variedades legítimas. Había un capital a defender y lo nuevo debía ser deslegitimado a través de operaciones discursivas que lo mostrasen como "violento" y "foráneo" y negasen la existencia del fenómeno a nivel local. Con bandas como Virus, los adjetivos cambiaban ("frívolo", "hedonista", "pasatista", "puto"), pero el

objetivo era el mismo: salvaguardar a la música imperante y consagrada dentro del campo del rock argentino.



Así opinaban Los Violadores de los géneros de rock consagrados en el país:

*“Los músicos de rock de aquí ´en general ya pasaron los 30 y no tienen nada para decirle a un pibe de 17. No se diferencia de un músico del Colón, se preocupa en ofrecer calidad, pero nada más. Para nosotros no es la técnica lo que cuenta, sino el sentimiento y la energía que tengas para transmitir. El público lo va a entender igual, la técnica no sirve si no tenés nada que decir´ ” (Kleiman; 1982)*

En otra entrevista afirmaron que el rock argentino *“estaba lleno de figuritas, y la gente está cansada de coleccionarlas [...] lo que se hace acá es música de ciudad, pero no rock. El rock es rebeldía”*[...] Los grupos grandes son siempre los mismos, un grupo reducido que tiene acceso al gran público. Ellos eliminan a la competencia y de esa forma tienen una especie de respiro, No se gastan en hacer otra cosa porque no hay nadie que los obligue a mejorar. Últimamente están notando la presencia de grupos nuevos que les están moviendo la estantería (Gasió; diciembre de 1981)

Los Violadores afirmaron en la misma entrevista que la policía les pidió *“ser buenos chicos, hacer como Charly García”* (ob.cit) Sobre la nota de Guerrero declararon:

*“[...] ella ni siquiera fue al recital. Nos parece perfecto, porque gracias a su nota todo el mundo nos conoce” [...] te meten el rótulo punk y parecería que ya eso deja de ser la realidad, que tomás algo de otro lado para trasladarlo acá, y no es exactamente así. Nosotros cantamos cosas que nos afectan como argentinos, cantamos nuestros problemas. Vivimos acá y a partir de eso sale la música. Que sea punk, bueno, pero cantamos la realidad argentina”* (ob.cit)

También aprovecharon para dejar en claro que querían romper la aversión al baile que tenían los rockeros argentinos:

*“Acá la gente está acostumbrada a que termine el recital, aplaudir e irse. El rock es baile, participación activa”* (ob.cit)

La banda criticó a algunos músicos famosos en el tema *Viejos Patéticos*. *“Los referentes impugnados no son Elvis, los Beatles y los Stones sino Porchetto, Pastoral y Spinetta: “Basta de hospicios, Betos y cósmicos / Es todo viejo viejo / viejo viejo viejo”*” (Miccio; 17 de febrero de 2016). Otra canción de su repertorio que cuestiona al hippismo es *Grasa Hippie*, la cual dice: *“Dicen amar al Rock and Roll, a la progresiva y a las superstars, evaden la realidad con eso.*

*Vamos hippie, hacete mierda. Grasa hippie olvidada, grasa hippie acabada. Grasa hippie desgastada, sin un carajo qué hacer”.*

### **Sibila Camps**

Otra periodista que atacó a Virus fue Sibila Camps (nacida en 1951). En un número de la revista Humor de 1982 publicó una crítica furibunda contra la banda, que generó la indignación de Federico Moura y sus compañeros:

*“Pocas veces comprobé un tan intenso servicio de publicidad y de prensa como el que se puso en marcha para el recital de lanzamiento de Wadu Wadu, el primer Lp de Virus. Vi carteles por todos lados. Me llamaron cuatro veces por teléfono. Hasta casa- y eso que queda casi donde dobla el viento- me trajeron la invitación para el cóctel a la prensa. Ya allí, antes del concierto- show, me dieron una credencial con la fotito del grupo, luego una carpeta con gacetilla, fotolito de la tapa del disco y más fotos, y, finalmente, el mismo álbum.*

*Por la gacetilla me entero de que Virus se ha formado por la fusión de dos gérmenes Las Violetas y Marabunta. Y confirmo algo que ya intuía: empezaron a principios del ´81, y en total, dieron sólo cinco recitales, y no precisamente en Obras. ¿Sería éste un virus patógeno, que con sólo cinco presentaciones, CBS ya les apañaba un long play, y con semejante manija? Una buena razón para estar intrigada, aunque desconfié de las fachas.*

#### *El virus de la old wave´*

*Para empezar, este Virus no mata mil ni a mil, porque, con todos los invitados que hay, no se llega a cubrir la platea del Astral. Y en cuanto a las fachas, la cosa es como pintaba: yo sé que eso no se dice aquí y que si uno la menciona, le ponen pimienta en la boca, pero la verdad es que los Virus lucen una pavorosa pinta de new wave: pelo cortito, remeras rayadas, algunos anteojos oscuros o truchas que miran fulero a través de ojos bien saltones. Según reza el programa, el ´vestuario´ (¿) es diseño del grupo*

*Mi ubicación es tirando a maleta: fila 17, lejos del centro. En la fila de atrás, dos minas lucen un típico look disco con brillitos dorados. Con ellas se desespera un pibe: ´ ¡Me olvidé de pintarme los ojos! ¡Ustedes no tendrán un lápiz de esos para ojos? ´ Ante la negativa, se me acerca y me hace la mímica de lo que necesita, estirándose el párpado inferior hacia abajo y mostrándome las venitas. Le ofrezco una Sylvapen, pero no lo convence y prosigue su rally cosmético por butacas aledañas, ignoro con qué resultado.*

*El programa anunciaba que una tal Susana Rolandi interpretaría temas de Virus en un órgano cedido gentilmente por... (no hagamos publicidad gratis) Pero ¡oh! Susana no apareció. Sí en cambio, una criatura disfrazada de enfermera quien, luego de probar varias morisquetas frente al micrófono, pidió silencio, aunque sólo consiguió carcajadas.*

*De las aves que vuelan, me gusta el chanchito*

*“Según reza el programa, Virus hace ‘rock moderno’. Su rock es tan moderno que yo lo bailaba cuando tenía 12 años y armábamos asaltos con un Winco portátil- Me da la impresión de que me han metido de prepo en el túnel del tiempo, aunque solo tengo que confirmar la existencia del tecladista para darme cuenta de que no, que este virus no es exactamente el mismo que habían propagado los Beatles. Lo demás es casi igual: rock puro, muy fuerte y contundente, súperailable, que aunque no le exige más que enchufarse- y los Virus parecen haber metido los dedos en un toma de 220 v-, ejecutan a la perfección.*

*Las minas disco se han repartido los palcos avant- scéne y revolean los brazos como ventilador de pizzería. Un colega, sentado a la izquierda de una de ellas, arrima su silla contra la pared, ante el riesgo de ligarse un tortazo y quedar como el difunto Moshé Dayan. Federico Moura, el cantante, tiene una voz bastante piola, si no fuera porque, imitando el inglés, modula como si estirara la jeta con los meñiques. Apenas entiendo un corno de lo que dice, aunque las letras de siete temas están en el programa.*

*Les paso una parte de ‘Es el rock en mi forma de ser’: ‘Sólo quiero sacudirte/ para que llegues a la más baja pasión’ (por suerte no lo hacen en escena). Estribillo: ‘Es el rock en mi forma de amar/ es el rock en mi forma de ser’. Otra: ‘Sólo quiero sacudirte/ para darme satisfacción ¿(su ‘forma de amar’ será siempre a los sacudones, estilo coctelera?). ‘Sólo quiero sacudirte/ en Plaza Constitución’ (Plaza de Mayo no rimaba ni fonética ni ideológicamente). Sólo dos temas tienen ciertos juegos de palabras (Loco Coco no fue bien recibido en Prima Rock), aunque por mantenerlos, el sentido es utópico. El Wadu Wadu, por su parte, tiene milagrosos poderes todavía no descubiertos por ningún ministro de Economía. Es, en el fondo, la old wave, que bien podría llamarse 60th remake.*

*(Aclaración 2: Del rock moderno, lo que me gusta son los Beatles)*

*(Aclaración 3: del viejo rock, me encantan los LP Peperina y Pensar en nada. ¿Se acuerdan, después de tanto tiempo?)*

*Sin peligro de epidemia*

*Me habían comentado que Federico actuaba en forma muy sensual. Igualito que Paul, cacha el micrófono con pie y todo, y lo inclina para sí.*

*Cuando no canta, se pone una manito en la cadera y hace mohínes, o se acerca a su hermano Julio y lo amenaza con terribles golpes de pelvis, no al modo de Tom Jones, sino más bien al de Raphael. Evidentemente, es un hombre muy sensual. Ha estado horas estudiándose frente al espejo para aprender a anunciar el último tema con un ‘Nos estamos yendo...’ Antes de inyectarnos el primer bis, expresa con delicadeza: ‘Gracias por aplaudirnos tanto’.*

*El sonido – a cargo de Scalise- es tan imprevisible como una devaluación. Federico se queja de que no tiene retorno; eso sí, siempre con muy buenos modales. Alguien grita: “¡Pongan al mango, locos” El equipo no daba para tanto, aunque salí con los oídos hechos papel picado. Una chica se exalta: “¡Viva Charlie!”, y recibe una andanada de expresiones irreproducibles. Casi todos están moviendo el esqueleto, y entre tanto ruido de tabas eufóricas, un pibe clama: “¡Devuélvanme mi dinero”!*

*A esta altura del contagio, el circo ya me había aburrido por repetido, y terminé a los bostezos. Se me dijo que después- los que entienden del negocio bacteriológico -. ‘ Que el año que viene- bueno, este año, los Virus matan, casi a la altura de Serú Girán’. Por mi parte, creo que sólo tienen caldo de cultivo en discotecas, y que, por suerte, hay suficientes anticuerpos para que sus bacilos de microscópicos coeficientes intelectuales no signifiquen peligro de epidemia’ (Camps; enero de 1982)*

La nota consignada resume varios de los tópicos por los que Virus era impugnado en el campo del rock argentino:

a) la recuperación de ritmos de la música de los 60 (“*Old Wave*”, “*60th remake*”, “*Su rock es tan moderno que yo lo bailaba cuando tenía 12 años y armábamos asaltos con un Winco portátil*”);

b) la supuesta frivolidad de las letras (“*Sólo dos temas tienen ciertos juegos de palabras*”, “*Plaza de Mayo no rimaba ni fonética ni ideológicamente*”);

c) La homosexualidad de Federico Moura (“*es un homo muy sensual*”) La comparación con Raphael no es casual: distintos medios de comunicación han atacado a este popular cantante español por su presunta homosexualidad (Europa Press; septiembre de 2015). También se critica al transformista Jean Francois Casanova (“*una criatura disfrazada de enfermera quien, luego de probar varias morisquetas frente al micrófono, pidió silencio, aunque sólo consiguió carcajadas*”) y a un chico del público que quería pintarse los ojos.

d) El look new wave utilizado por los músicos: (“*los Virus lucen una pavorosa pinta de new wave: pelo cortito, remeras rayadas, algunos anteojos oscuros o truchas que miran fulero a través de ojos bien saltones. Según reza el programa, el ‘vestuario’ (¿) es diseño del grupo*)

e) La reivindicación de la estética, la cual la periodista la ve encarnada en el look de los integrantes de público. (“*En la fila de atrás, dos minas lucen un típico look disco con brillitos dorados. Con ellas se desespera un pibe: ‘ ¡Me olvidé de pintarme los ojos! ¡Ustedes no tendrán un lápiz de esos para ojos?’ Ante la negativa, se me acerca y me hace la mímica de lo que necesita, estirándose el párpado inferior hacia abajo y mostrándome las venitas*”)

f) El baile como manera de disfrutar el concierto. *“Las minas disco se han repartido los palcos avant- scéne y revolean los brazos como ventilador de pizzería. Un colega, sentado a la izquierda de una de ellas, arrima su silla contra la pared, ante el riesgo de ligarse un tortazo y quedar como el difunto Moshé Dayan.”*  
*“Una chica se exalta: “¡Viva Charlie!”, y recibe una andanada de expresiones irreproducibles. Casi todos están moviendo el esqueleto, y entre tanto ruido de tabas eufóricas, un pibe clama: “¡Devuélvanme mi dinero”! ““Por mi parte, creo que sólo tienen caldo de cultivo en discotecas”*

g) La manera de cantar de Federico Moura (*Federico Moura, el cantante, tiene una voz bastante piola, si no fuera porque, imitando el inglés, modula como si estirara la jeta con los meñiques. Apenas entiendo un corno de lo que dice, aunque las letras de siete temas están en el programa*)

Asimismo, Sibila Camps se reconoce como integrante y fanática del rock consagrado: *“del viejo rock, me encantan los LP Peperina y Pensar en nada. ¿Se acuerdan , después de tanto tiempo”* Contrapone a Virus con los géneros que ella considera como legítimos: el progresivo de Serú Girán y el rock acústico de León Gieco. Subraya cómo el público de Virus repudiaba la música de Charly García: *“Una chica se exalta: “¡Viva Charlie!”, y recibe una andanada de expresiones irreproducibles”* Y coloca a los oyentes de Virus en el mismo lugar que los seguidores de la música disco, al describir a las mujeres presentes en el show como “minas disco”: *“En la fila de atrás, dos minas lucen un típico look disco con brillitos dorados”.*

También deja entrever que Virus es un producto pergeñado por la discográfica CBS, ya que le parece raro que posea semejante promoción de prensa con sólo cinco recitales. Cabe destacar que la nota fue publicada en Humor, una revista dedicada al público progresista y uno de las pocas publicaciones que cuestionó a la dictadura militar (Ranzani; septiembre de 2003). Una frase de la nota (*“El sonido – a cargo de Scalise- es tan imprevisible como una devaluación”*) desliza una crítica a la política económica del gobierno militar.



Federico y Marcelo Moura consideraron sobre esta crítica:

*“ Federico : Hace un tiempo atrás salió una nota en una revista, firmada por una mina que no conozco, que tenía bastante mala onda. Y eso predispone mal a la gente. Incluso en la misma revista salió otra nota comentando nuestro disco que supongo habrá influido en la gente. [...] No sé cuál será el desarrollo de la carrera de Virus de acá a un tiempo, pero recuerdo que cuando*

*salió Serú Girán la gente lo rechazó y después se dieron vuelta y con el tiempo lo aceptaron.*

*Marcelo: Nos criticaron por no decir Plaza de Mayo.*

*Federico: Ah, sí. Una periodista, pobre santa, empezó a interpretar que la letra (de Es el rock en mi forma de ser) era peronista y que no nos atrevimos a poner Plaza de Mayo. Realmente increíble” (Pelo; 1982)*

Posteriormente, Sibila Camps pidió perdón por la nota pero mantuvo sus críticas a la música de Virus.

*“No cabe duda de que como pieza crítica es una cagada”*

*“La revista tenía un estilo que me obligaba a laburar humorísticamente y a tomar en solfa muchos temas. Creo que si hoy tuviera que juzgar lo que vi preferiría un estilo más sobrio, más serio. Por ahí habría cuestionado lo mismo, pero no con ese estilo, que me impide la fundamentación musical, técnica y conceptual. Mi nota fue desproporcionada, hice alusiones a la homosexualidad de Federico que estaban fuera de lugar, eran totalmente irrelevantes. Tiene más de un tercio de sanata pura, que no le sirve y no le interesa a nadie. Yo odio las notas en primera persona, era un estilo de la revista, pero me parece que es una pedantería total. Ni siquiera describo lo que pasa, describo lo que me interesó para la nota. Tiene premeditación y alevosía”*

*“Virus hizo cosas que ya se habían hecho bastante antes: era técnicamente correcto, pero no hacía nada demasiado jugado ni variado” (Riera Y Sánchez; 1995)*

Julio Moura recuerda que cuando Federico leyó la nota, se mostró contento a causa de que la periodista se dio cuenta que era homosexual. *“Y Federico dijo: Qué fantástico, ¿cómo se dio cuenta de eso?” (Luis Antonio; 2013)*

Marcelo Moura cree que detrás del encono de los periodistas hacia Virus se ocultaba la presión del poder militar:

*"Todos los regímenes totalitarios tienden a masificar, a hacer un individuo prototípico que no se salga del modelo. Si vos sacás un color distinto, asomás un brazo, te lo cortan. Mediante la prensa, mediante todas las herramientas que maneja el poder. Nosotros no sentimos nada conspirativo porque no éramos tan grandes como para provocar una campaña, pero sí se sentía la presión del poder sobre el periodismo. Como en el caso de Sibila, que supuestamente era una revolucionaria y terminó siendo la más conservadora del mundo. No me acuerdo de la nota en sí, pero sí de ella, porque después tuvimos mil encononazos, como con Gloria Guerrero. Después terminaron diciendo: 'Qué cagada, Virus no está más, eran revolucionarios', y eran las mismas que antes se dieron con un caño". (Virus. La Euforia y la desazón. 1999)*

También era común que los periodistas afirmasen que Virus no tenía mensaje alguno en sus letras. Celebrando los cambios estilísticos del tercer disco del grupo, **Agujero interior** (1983), la revista Pelo afirmaba:

*“En las letras también se advierten variantes. Virus tenía acostumbrado al público a una temática divertida pero superficial, carente de mensaje concreto. El material de "Agujero interior", por el contrario, no sólo divierte sino que además deja algo. Y eso es positivo.”*(Pelo; enero de 1984)

Sin embargo, las críticas les parecían muy positivas a la banda de La Plata. Federico Moura consideraba: *"La situación me parece muy buena. Creo que alguien cuestiona un hecho cuando realmente le molesta. Y la polémica que genera una propuesta nueva, depende de la intensidad de esa propuesta. Virus consiguió respuestas de adhesión muy fuertes, y también rechazos violentos por parte de gente que se "irrita" [...] Y me parece muy bien, porque estás golpeando puertas. No estás planeando golpearlas, las estás golpeando y le estás creando preguntas a alguien. Estamos movilizándolo, estamos tocando estímulos más fuertes, y por eso la gente se adhiere o te rechaza, pero siempre con fuerza. Y eso me parece fantástico"* (Humor; 1983)

*“Fijate que curioso: si hay algo que recibí de mi público fue afecto absoluto. He recibido críticas malas, sí, pero son tan pequeñas al lado de lo otro... La gente que nos seguía era tanto más fuerte y más interesante que una crítica mala. Al mismo tiempo, no me alimento de las notas buenas. No es que me importen un pito las notas, sino que les doy la medida justa. No me invaden la cabeza, ni me siento genial cuando alguien me dice '¡Qué genial!' Soy bastante sensato, no tengo quince años y estoy bastante curtido. Mi defecto es ser demasiado sensato en un país tan insensato como éste"* (Defelipe; 1984)

## 1985 – 1988

La prensa acostumbraba a describir como “fríos” los recitales que realizó Virus en el marco de la gira los discos *Locura* (1985) y *Superficies de Placer* (1987) El diario Clarín describía un concierto de esta manera:

*“[...] una vez arriba del escenario- es la función debut- algo parece fallar y de algún modo se repite la historia del primer día de presentación de 'Locura', cuando la frialdad de la platea obliga a redoblar profesionalidades y a que más de uno sufra lo que no debería.*

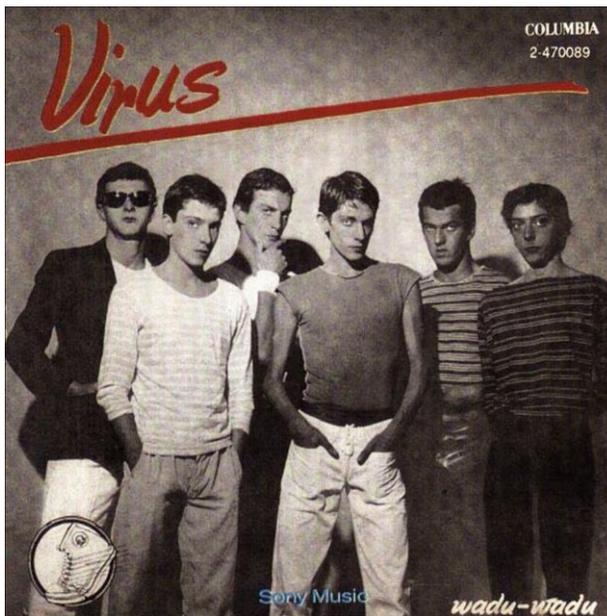
*[...] si el precio de grabar en vivo es que los presentes no puedan disfrutar, parece más noble tocar en un teatro chico, a precios realmente accesibles, y no querer 'matar dos pájaros de un tiro' y errarle al primero”* (Clarín; 1986)

La revista Pelo realizó una crítica furibunda:

*“Si un Paladium a medio llenar no es suficiente para que Virus pueda realizar un show medianamente emotivo no es responsabilidad del público. De nadie ajeno al grupo. El problema del estancamiento de Virus está en su propio seno, en la actitud de seis músicos que repiten insensiblemente un mismo libreto sin el menor atisbo de innovación o cambio. En el escenario, esa especie de falta de incentivo, suplida con una actitud profesional correcta, se hace cada vez más evidente. Y el resultado es día a día más intrascendente. Claro que Virus nunca fue un grupo especialmente fogoso. Pero en algún momento supo jugar con la distancia y creo, sedujo y supo ganarse un lugar en este panorama. Hoy parece haber trocado cierta postura hacia el arte por una extraña y poco convincente combinación de una estética distante y argumentos musicales cada vez más convencionales. [...] Es triste ponerse nostálgico, sobre todo cuando se trata de un grupo que como Virus, se supone debería separar bien el hecho artístico de un mero momento de melancolía”* ((Pelo; 1987)

La revista CantaRock también se sumó a esta visión negativa:

*“A pesar de las expectativas despertadas- por un disco nuevo en la calle, por el extenso alejamiento del grupo de la escena local o por lo que sea- el sexteto platense no cumplió con todas ellas. Desde un principio se mostró más frío que de costumbre, actitud acompañada por un ascético juego de luces, una desnuda escenografía y una más que simple propuesta de vestuario y peinados. Si bien la actual tendencia de la banda es la simpleza como resultado de la síntesis, lo de Obras resultó demasiado despojado. “*



*“[...] su evolución en escena resultó poco acertada. Demasiada relajación en vivo impidió el gozo. Aunque Moura y sus compañeros tuvieran otras intenciones, la presentación oficial de ‘Superficies de placer’ no alcanzó a provocar el conocido y siempre bien esperado orgasmo virusiano”* (CantaRock; 1987)

La revista Rock And Pop aseveraba:

*“El show empezó media hora después de lo previsto, y la frialdad que caracteriza a los miembros de la banda- Federico Mora incluido- parecía estar reforzada al mango esa noche. Lo que pasa con Virus es muy raro y, a la vez, muy característico de sus presentaciones en vivo: son un hielo. Ni una sonrisa, ni una mirada (¡nunca nada!). De todas formas, la gente responde con un fervor caliente, baila y corea desde el primero hasta el último de*

los temas [...] Casi al final del concierto, la cosa se puso más blanda. Es decir, Federico le sonrió un par de veces a la audiencia [...] Nada, una buena presentación de la banda, con buen sonido y un profesionalismo a ultranza que no defraudó a los viejos seguidores, pero tampoco asombró a los que esperaban encontrar algo de renovación en el estilo del grupo {...} (Pisani, Gachi. Marzo de 1987)

Federico respondió a estas acusaciones en varias entrevistas:

*"Que las cosas funcionen bien, y que salgan ciertamente sincronizadas es algo que queremos. Digamos, es difícil lograr eso; puede hacerse después de mucho trabajo, de conocimiento entre los integrantes del grupo. No, que somos mecánicos, no; creo que somos todo lo contrario, creo que somos altamente neuróticos. Ahora, si de lo que se trata es de subir al escenario y hacer las cosas mal para que la gente crea que vos sos sensible, no lo entiendo. No lo entiendo. Es como un equipo de fútbol que juega mal; el equipo tiene que jugar bien, tiene que ganar. Si sale sincronizado... bueno, eso es lo que muchos desearían, sincronizar un poco más sus espectáculos, ¿no? A veces veo tanto amateurismo... no le veo la virtud a eso."*

*"Nosotros no somos estáticos. Para nada, al contrario, tenemos muchísimo movimiento en el escenario. Sí somos muchas personas en el escenario y hay un cierto orden; si Julio y yo queremos ir al mismo lugar en el mismo momento, nos vamos a chocar. Todo eso es una plástica que se va dando. [...] Yo me voy de una punta a la otra, tengo micrófonos inalámbricos para eso. No veo cuál es el estatismo; creo que hay cierto sincronismo que pone un poco nerviosa a la gente. Bueno, puedo tratar de hacer las cosas un poco peor para despertar un poco de compasión, tal vez."*

*"[...] Nuestro show, para mí y el resto de los chicos, es algo muy fuerte. Muy, muy, muy fuerte. No llego a entender muy bien la crítica"*.

*"Yo personalmente pienso moverme menos de ahora en más. Porque tengo ganas de estar más concentrado en el canto, en serio. Tengo ganas de hacer algo más reposado; de repente por la música misma" (De la Puente; 1987)*

*"Me cuesta pensar que lo que hagamos es frío. Veo sí, que a diferencia de lo que hacíamos en 1981, no avanzo directamente sobre el público. No es una evolución artificial, se ha dado así, quien sabe por qué. Si parezco frío en el escenario será tal vez porque delante de centenares o miles de personas que me observan, según el caso, intento un modo de contener todo lo que me sucede, no mostrarme entero (Clarín; 1985)*

*"A mí me hacen muchas críticas que dicen 'al principio un poco frío, pero luego el público se fue calentando hasta que al final no se pudo contener'" Cuando en un teatro vos estás sobre el escenario, sos como un anfitrión que tiene que dirigir al público. Después de cuatro o cinco años uno ya tiene una idea de lo que quiere del show. Nosotros sabemos que podemos empezar un show con temas como 'Carolina' o 'Wadu Wadu', pero también que a los diez minutos vamos a tener cien*

*tipos arriba nuestro que ya no van a sentir nada más. Nosotros queremos que el escenario se vea limpio, que se aprecie un buen show. Los espectáculos son rutinarios como un guión, y la parábola que comentaba esa crítica es totalmente premeditada. Hay una rutina y existe una actitud que es natural pero que con el paso del tiempo van cambiando.*

*Y ahora también llegan los elogios al profesionalismo. Virus es reconocido como un grupo que suena bien en vivo y que graba muy bien sus discos... Suena un poco como una excusa para no reconocer otras cosas” (Oldenburg; 1985)*

*“Virus es un grupo totalmente neurótico, sobre todo arriba del escenario. Vamos a muchas revoluciones. Yo creo que a veces, la gente confunde frialdad con sincronismo. En aquellos shows tuvimos un nivel de sincronización hasta viciado” (Febre; 1987)*

*“Puede pasar que, de repente, cuando hacés un mismo show muchas veces, llegado un momento tengas ciertas cosas un poco mecanizadas, pero yo creo que el profesionalismo es justamente pasar por encima de eso. Si no, por ejemplo, un actor de teatro que durante cinco meses hace una misma obra en una misma sala, después de una semana sería algo muerto, y no es así. El profesionalismo también es un poco de locura, tener la capacidad de vivir cada show como algo nuevo. Y en eso creo que cuando paramos es porque estamos conscientes de que no da para seguir tocando más. Como dice Julio, el profesionalismo no es una cosa calculado, medida y mezquina. Todo lo contrario: llegar a ser profesional sería pasar por encima de todo eso (Feedback; agosto de 1987)*

Julio Moura afirmaba:

*“[...] lo que no entiendo muy bien es qué se quiere decir por ‘profesionales’, no entiendo muy bien cuál es el concepto ese, por lo general. Entiendo que es como si fuera algo demasiado calculado o técnico, que creo que justamente no tiene que ver mucho con el giro nuestro en vivo. En cuanto a lo frío, yo creo que depende mucho de las circunstancias. Un show puede ser bien cálido y el otro puede ser el más frío, depende de muchas cosas, depende de... Eso del ‘profesionalismo’ yo nunca lo terminé de entender [...]” (ob.cit)*

Marcelo Moura explicaba que el público se había acostumbrado a los showmens: *"Yo creo que también hay mucho de que a la gente le gusta el showman hablador y que le atrae cierta demagogia propia de los showmen. Federico jamás ha sido un tipo que hable en escena y nosotros siempre hemos remarcado eso, o por lo menos yo siempre lo hago; a mí me encanta que no tenga ese estilo demagógico. Me gusta que se dedique a hacer su show y no haga lo que la gente espera."*(Virus; La Euforia y La Desazón; 1999)

## 2) Serú Girán y Charly García: un caso testigo del rechazo del imaginario del rock argentino hacia los nuevos géneros musicales de los 80

### a) Introducción

El análisis de ciertas letras de Serú Girán y de los cambios estilísticos que realizó Charly García en su discografía solista evidencian algunos de los aspectos de la propuesta de Virus que el rock argentino no podía asimilar, prefiriendo así rechazarlos: el uso de una nueva estética, una supuesta continuidad musical con la “Nueva Ola” de los 60, la mayor simplicidad musical y la reivindicación del baile. Consideramos que esta agrupación liderada por Charly entre fines de los 70 y principios de los 80 es la que mejor expresa el imaginario reinante en el campo del rock argentino de dicha época, diametralmente opuesto a la propuesta de Virus. El análisis de las líricas de Serú permitirá ver por qué el imaginario del rock no podía asimilar a Virus: esta banda encarnaba nuevas significaciones que no podían ser asimiladas sin abandonar o modificar concepciones dominantes dentro del campo del rock. Compararemos cada una de las significaciones dominantes en el rock argentino y expresado por las letras del supergrupo liderado por Charly, con las propuestas de Virus que desafiaban estos límites proponiendo nuevos sentidos.

### b) El caso Serú Girán:

#### b1) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a un nuevo género musical

Por un lado, hay que señalar que Charly García se sumó a la renovación musical del rock argentino con su etapa solista y la producción de bandas como Los Abuelos de la Nada y Los Twist; también tocó en vivo con Virus en más de una oportunidad, grabó en el álbum *Tierra del Fuego* (1989) y participó de numerosos homenajes al grupo. Otra colaboración importante se dio a fines de los 80, período en el que Mario Serra (nacido en 1950), baterista de Virus, se convirtió en integrante de la banda de Charly (Revista Rock And Pop; 1989). Pero por otra parte, no se puede ignorar la recepción crítica que Charly hizo de la new wave cuando estaba al frente de Serú Girán, expresada en el tema “*Mientras Miro las Nuevas Olas*” (incluido en el álbum *Bicicleta* publicado en noviembre de 1980).

La canción se lanzó cuando Virus no había lanzado ningún disco ni brindado ningún recital. La única banda que había editado un disco new wave era Punch, liderada por Miguel Cantilo. La banda Merlín, conformada por Alejandro De Michele y Gustavo Montesano, reclamaba ser el primer grupo “nueva ola “de Argentina”. Sin embargo, su estilo era una cruza entre el progresivo y el rock pesado; de la new wave hay muy pocos rastros, entre los que se puede contar el sonido de la producción. La mayor influencia reside en la vestimenta de los músicos, un look también adoptado por Raúl Porchetto en la tapa de su disco *Metegol* (1980), lanzado el mismo año que el único disco de Merlín. (Miccio; febrero de 2016). Por otro lado, Moris (Antonio Birabent, nacido en 1942) sacó

un disco new wave en España llamado *Mundo Moderno*. Algunas de sus canciones fueron interpretadas en Argentina en un concierto que dio en el estadio Obras el 21 de marzo de 1981; dicho recital fue promocionado como “*el primer concierto new wave de Argentina*” (Fernández Bitar; 1987; capítulo “1981”)

Teniendo en cuenta que la new wave tenía poco desarrollo en el país, se puede concluir que “*Mientras Miro las Nuevas Olas*” criticaba duramente a un género que aún no se había integrado como parte del “rock nacional”. El público de rock tenía cierto conocimiento sobre las nuevas corrientes del rock que se desarrollaban en Europa o Estados Unidos, debido a algunas notas periodísticas, como las escritas por Alfredo Rosso para la revista *Expreso Imaginario* (Rosso; junio de 1978)

En un reportaje brindado a la revista *Expreso Imaginario* en 1980, Charly y Lebón explicaron su posición crítica con la new wave.

*“¿Cómo llevan la reacción de la nueva ola cuando escuchó “Mirando las nuevas olas”?”*

*Charly: Los nuevaoleros se pusieron verdes con ese tema, me odian. Y me parece que a veces se le da mucha bola a un mensaje aparente, y el mensaje es precisamente aparente.*

*David: Lo que pasa, Charly, es que le estás tocando algo a una persona que en ese momento está renaciendo en eso. Entonces toda su energía está en el punk, en la nueva ola, en esos discos...*

*Charly: Lo que dice el tema, de última, es que está bien. No es en contra. Es medio satírico. Como cuando Zappa lo bufonea a Dylan. No me parece que Dylan se vaya a poner verde con eso.*

*Pero hay una parte de la letra en la que decís que “a eso” ya lo viste...*

*Charly: ¿Y no es cierto?*

*David: El otro día a Moris le hicieron un reportaje en la televisión y dijo lo mismo. Cuando yo empecé a tocar, andaba con el flequillito y la corbatita finita y las botitas, y toda la cosa beatle. Y era la nueva ola, y había el mismo furor que hay ahora.*

*Charly: La polenta mata, eso no se discute. Me encanta que haya venido la nueva ola y que se haya acabado un poco la onda de antes. Lo que pasa es que el uniforme y esa cosa de identificación me parece un poco burda.*

*Pero siempre hubo una cosa de identificación.*

*Charly: Siempre.*

*Como en su momento el pelo largo.*

*Charly: Sí, y mata. Por ejemplo, a mí el grupo que más me gusta ahora es The Police. Es un grupo que parece venir de la nueva ola, porque se visten con trajecito y corbatita, pero no vienen de esa mano, Hacen rock. Rock con reggae. Rock nuevo. Moderno. Lo que dice “Mirando las nuevas olas” es “Okey loco, está bien eso, pero no hay por qué comprarse un simple todas las semanas y tirar el simple que te compraste la semana pasada. Porque ése por ahí podés escucharlo diez años seguidos”. [...]*

*¿Por qué a la versión en vivo de “Mirando las nuevas olas” le sacaron esa parte que decía “Te acuerdas de Billy Bond”?*

*Charly: Y... me pareció que Billy Bond no se merecía que lo recordáramos. A Billy lo queremos, pero también nos hizo muchas cagadas, y ponerlo era traerlo otra vez. En cambio, el hijo de Jolly Land, que también aparece en la canción, vino a vernos emocionadísimo.*

*David: Nos dijo que su mamá estaba chocha porque la habíamos recordado.*

*Charly: Pasa lo mismo con “A los jóvenes de ayer”. La música es súper tanguera, entonces muchos tangueros se sintieron atacadísimos y otros lo sintieron como un homenaje. O sea, a la vez que es un palo, es un homenaje.” (Pintos; 2000)*

Cuando el grupo interpretó en vivo la canción en Canal 11 (San Martín; 2009), Charly realizó la siguiente presentación:

*"Este tema que vamos a tocar ahora se llama “nueva ola”. Y habla de aquella nueva ola*

*que todos vimos cuando éramos chicos, los más chicos no se acordarán, este gran*

*movimiento musical que tuvimos en la argentina ya hace mucho tiempo, y de una nueva ola*

*pero que es la misma nueva ola, o sea, un poco más nueva, es con corbatitas y esa cosa*

*pero siempre la misma”. David Lebon acotó: “Es siempre la misma”. Charly retomó: “es siempre la misma. Sobre aquella nueva ola y la nueva ola de ahora, este tema que se llama Nueva Ola” (San Martín; 2009)*

En otro reportaje de 1980, Charly dijo:

*“[...] Escucho música del '60 (Rolling Stones, Beatles), bien viejos, Joni Mitchell. Realmente, a mí me gusta la onda nueva ola; pero lo que no me gustan son los conjuntos y cómo está hecha. Entonces, cuando quiero escuchar algo así, lo hago con lo viejo, con lo que se hizo de ida” (Pelo; noviembre de 1980)*

En abril de 1980, García explicó:

*“Otra cosa que noto es que las cosas pasan muy rápidamente y se olvidan. Estamos en una bola y nunca miramos para atrás ni para adelante. Ahora viene la new wave, antes era el punk. Todo pasa muy rápido. Entonces dicen: ‘Bueno, la posta es la new wave’. Yo ya la escuché esa, ya escuché a los Kinks y a los Animals y me gustaban mil veces más que The Knack y que los Kluxklux. Te lo digo sinceramente. Lo mismo pasó con la onda del jazz rock: si no tocabas jazz rock, eras un paquete. Antes la música no era así, ahora es una carrera. Bach escribía una cosa y quince años después seguía con lo mismo; todo tenía otra dimensión. ¿Por qué no puedo hacer un Lp, que tenga una influencia de C, S, & N? ¿Por qué pasó de moda? Bueno, pero yo lo escucho (Ichi y Lernoud; abril de 1980)*

También criticó al punk y al rock industrial en una entrevista del año 1979:

*“Fui a ver un par de recitales punk y rock industrial y no me gustaron para nada. No entendí que es eso, porque de musical no tiene nada y realmente la onda de esa gente es bastante fea y negativa.*

*“ [...] Ahora , por ejemplo, con esto del rock industrial, imitar los sonidos de una fábrica, la involución del hombre y todo eso.. Puede ser que conceptualmente sirva para escribirlo en una revista, pero musicalmente es algo totalmente desagradable, estupidizante si querés. No concuerdo con la idea que yo tengo de la música (Basabru y Kleiman; abril 1979)*

En el año 1978, Charly ya había satirizado al punk rock con su banda La Máquina de Hacer Pájaros: los músicos del grupo dieron un recital disfrazados de punk rockers: (Expreso Imaginario; enero de 1978)

En el recital dado por Serú en el estadio Obras en 1980, Charly dijo: “ (RarezasSNM; 2013): *“Mucha gente por el tema este que pasó recién, Mientras Miro las Nuevas Olas, creyó como que estábamos en contra de eso. Y es simplemente un comentario, no estamos en contra de nada. Simplemente, los que tienen la corbatita la pueden seguir usando y está todo bien.”* La invectiva contra la ‘corbatita’ desató el aplauso del público.

Cuando Serú Girán interpretó *Mientras Miro las Nuevas Olas* en el estadio Obras en el año 1981 (LedTu; 2009) Charly gritó “Palito” en medio de la canción, en alusión al referente de “la nueva ola argentina de los 60 Palito Ortega (nacido en 1942).

En 1982, el baterista Oscar Moro presentó el tema para una filmación en ATC y aseguró sobre la new wave: *“Me gusta pero no la entiendo”*. Charly se limitó a decir antes de interpretar el tema que éste hablaba de la *“vieja y de la nueva ola”*. (boxitraci0; 2009)

En el año 2002, García le dijo a la revista Rolling Stone: *“Algunos se sintieron tocados porque abrazaron vehementemente la new wave. Y sí, la canción habla de la new wave, de The Knack: yo*

*digo que la había visto antes, porque tenía muchos puntos en común con Palito Ortega y El Club del Clan. Se llamaba nueva ola, era pop, se vestían parecido... No es para matar a nadie, es tipo "Flaco, no te pongas el primer saco que veas porque está de moda", porque la moda pasa y si uno se pone muchos sacos, la gente se pregunta ¿y éste? Yo también me prendí en modas. Pero si vos sos un hippie fanático, y después un punk fanático, y después un new wave fanático, ¿qué tenés en la cabeza? – ¿Nunca te interesó el punk? Y, el punk fueron los Who. Ya había visto romper 500 mil guitarras. O sea: me gustan algunas canciones, pero... Johnny Rotten, que fue el primero en irse, dijo: "¿Se la creyeron? Váyanse a la puta que los parió". Y Sid Vicious, ¿cuál es el chiste de Sid Vicious? "(Rolling Stone; junio de 2002)*

## **B 2) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a una nueva estética**

La crítica de Charly y Lebón en la entrevista concedida a Expreso Imaginario se centra en los aspectos estéticos de la new wave, distantes de la vestimenta hippie utilizada por los rockeros argentinos de fines de los 70 y principios de los 80, y más cercana a la empleada por músicos ingleses como David Bowie. “*Corbatas y saco gris, flequillos hasta la nariz*”, decía Mientras Miro las Nuevas Olas” Federico Moura reivindicaba así la estética new wave:

*“Yo creo que la imagen es un medio de expresión más, que vos podés usar y puede, naturalmente, gustarte o no. A mí me gusta la pintura, las fotos, la ropa. Entonces me divierto y no es un esfuerzo, no me digo "tengo que dar el new-romantic", no. Hay un trabajo, pero nada es un sufrimiento, si no ya nos hubiéramos separado. Nada es un sufrimiento en cuanto a lo que elijas como tu forma de hacer las cosas, estética o musicalmente, éticamente. Y no es ése el conflicto, al contrario: son los máximos puntos de liberación. Cuando tengo tiempo para hacer todo eso es cuando me siento mejor, compensa todo el resto. La imagen en los shows no se cultivó mucho en la Argentina, pero está cambiando. Esa es una de las cosas que nosotros metimos bastante fuerte. Ahora hay gente que lo está haciendo, y se divierten, y es fantástico usar los otros elementos. En el rock hay muchos otros elementos aparte del musical, que lo hacen justamente un arte actual, vigente” (Revista Pelo; 1985)*

*“En cuanto a la imagen, quiero aclarar que no vendemos el grupo a través de la imagen. No creo que seamos ‘marcianos’, que seamos un estereotipo forzado, para nada. Muchos periodistas me preguntan si me ‘preocupa’ la imagen... yo cuido la imagen desde que nací, me encanta comprar ropa y que me quede bien, pero no me ‘preocupa’. Me divierte. Es como si me preguntaran si me preocupa la música. No me preocupa, me gusta. Si fuera una grave preocupación, iría a un analista, no me gusta transmitirles preocupaciones de ese tipo a la gente. Cuidamos la imagen y la escena porque nos gusta. [...] (Canta Rock; 1985)*

Federico Moura se tomaba la osadía de reivindicar su imagen tomando como ejemplo a un pionero del rock despreciado en su época: Sandro, quien mantuvo un encuentro breve con Marcelo Moura (Moura; 2014; p. 156)

*“A Sandro le pasó lo mismo, necesitó vestirse de galán para ser aceptado por las mujeres, Ahora la cosa cambió. Pero los eventos de heavy metal o las canchas de fútbol donde son todos tipos, son el exponente más notable de un movimiento homosexual como ningún otro. Hablan de las minas pero están con varones y se tocan entre ellos. Volvemos al tema de la forma. Todos creen que la forma los protege. Mentira. No es para angustiarse ni asustarse. Que hagan la suya. Las cosas son porque son.” (ob.cit))*

Las investigadoras Daniela Lucena y Gisela Laboureau identifican en esta operación discursiva realizada por el cantante de Virus tres componentes de rebelión frente a los valores imperantes el rock en su época: la revalorización de Sandro, la reivindicación de la corporalidad y el baile (utilizando como ejemplo al pionero del rock) y la identificación con un cuerpo que simboliza la sensualidad desplazada de lo “morocho” y “suburbano”

*“Esta declaración de Federico Moura resulta muy sugerente, no sólo porque reivindica a esos músicos menospreciados y tildados de pasatistas y comerciales por los rockeros de los 70, sino también por la relación de Sandro con el cuerpo (el suyo, el de sus seguidoras). Desde sus primeros shows, el cuerpo de Sandro sobre el escenario se movía, seducía, sacudía y perturbaba; era un cuerpo que trascendía “sus letras para afincarse en la eroticidad” (Alabarces, 1992, p. 42). Reconociendo a Sandro como el pionero del rock argentino, Federico Moura rescataba al baile y al cuerpo como pilares fundamentales de la música rock pero además, se alineaba con un cuerpo “otro” que era símbolo de sensualidad desplazada y marginal, morocha, suburbana, “groncha”. Federico no era precisamente un “groncho”, sino más bien todo lo contrario: era un “tipo fino” - tal como lo describen sus amigos- con buen gusto, bien vestido. Pero su despliegue de sensualidad sobre el escenario, su timbre de voz, su modo delicado de entonar las canciones, su vestimenta glamorosa y su sexualidad inclasificable resultaban gestos inquietantes y perturbadores. En este sentido, como veremos más adelante, el cuerpo de Federico también resultará un cuerpo “otro” para los parámetros estéticos de la época y para la exclusividad masculinista del llamado “rock nacional”. (Lucena y Laboureau; 2014; pp. 194- 195)*

Marcelo Moura explica el contraste entre el look new wave y la moda hippie:

*“Era una época muy 'Sui Generis': ropa muy suelta, colgantes, todo marrón y gris. Desde el principio hubo una idea estética, por ahí no había recursos, pero la idea estaba. No era el rechazo a lo hippie, sino el descubrimiento de una nueva forma de vivir, más saludable, más up, retomar los colores. Virus era eso y la música también: bien up, para arriba, sin caer en dramas. Había temas en los que le pegábamos a toda esa cultura que había pasado, pero tampoco éramos obsesivos en tirar palos porque sabíamos que había una propuesta que valía”. (Virus. La Euforia y la desazón; 1999)*

*“En nosotros había un concepto estético que al menos yo tomé de Federico, que hacía moda, que me llevó a interesarme en eso no como una frivolidad, sino como un gusto. Me gustaba combinar*

*colores, telas y eso siempre se asocia con ser puto, una cosa completamente prejuiciosa. Era una de nuestras grandes luchas y hubo que vencer estas barreras. Ni a mí ni al grupo nos importó eso, lo tomábamos como algo movilizante (Riera 70-71) “(Garrote; 2013; 186)*

*[...] reforzamos todo el asunto del look con camperas de cuero y cosas muy delirantes para ese momento [...], porque en aquella época la Pelo estaba llena de fotos de tipos con guitarra acústica. Entonces, los que vieron nuestra foto y se identificaron con eso, fueron al teatro. En dos semanas se triplicó el público, y en tres se llenó el lugar. (Rodríguez y Sánchez; 1995; p. 65)*

*“Nos recuerdo en el '80 con jeans, camisa y corbata, una osadía total que hoy es careta. Usábamos ropa militar, pantalones anchos, cosas de seda, cosas que en ese momento eran completamente extrañas. Musicalmente era lo mismo: Hacíamos algo que no era lo que se escuchaba aquí.” (Virus. La Euforia y la desazón; 1999)*

Julio Moura afirma que el look de la banda fue una de las causas de los naranajos recibidos en el Prima Rock. *“Creo que los únicos que teníamos algo de color éramos nosotros” (Valeria; 2013)*

Virus trabajó junto a la vestuarista Adriana San Román y el peluquero francés Cyril Blaise, con el fin de trabajar esta tipo de imagen que repudiaba la letra de *Mientras miro las nuevas olas*. San Román, quien luego trabajaría para el mismo Charly, le diseñaba a Federico Moura vestidos basados a la indumentaria de músicos extranjeros. *“Adriana San Román, quien en los años 80 creó vestuarios para Virus y Charly García, relata en Prêt-à-Rocker que él le pedía diseños emparentados con la ropa que lucían David Bowie, Morrissey y Ney Matogrosso” (Vallaza; 2010)* Marcelo Moura recuerda:

*“Las remeras de la portada de Wadu – Wadu con mangas dollman y a rayas, fueron diseñadas por Federico. Él se ocupó de todo los tres primeros años, hasta que el nivel de laburo y el ritmo de las giras nos llevaron mucho tiempo. Fue entonces cuando empezamos a trabajar con Adriana San Román como vestuarista, pero todos los diseños de Adriana eran conversados con Federico. Y luego de sus búsquedas nos reuníamos antes de un show para mirar las prendas y decidir lo que íbamos a usar. Recuerdo como prenda muy representativa de esa época una chaqueta de frac con cuello de raso del diseñador japonés Kenzo, que yo usaba con una camisa de voile de Limbo “ (Lescano; 2010; p. 193)*

Otra influencia fue una novia francesa de Marcelo:

*“Se llamaba Laurence Augé y protagonizó varias publicidades, entre ellas una donde hace un topless y se arroja de cabeza a una piscina en el spot del aperitivo Czalis Leger. Ella tenía ropas de marcas muy diversas y empecé a usar prendas de su placard. Destaco un overol francés en azul petróleo, casi como de laburo, con tachas y con cintas cruzadas, que era tan lindo que Adriana San*

*Román lo mandó a replicar para todos nosotros: Daniel Sbarra, conserva uno negro y lo usó hasta hace muy poco tiempo” (ob.cit ; p. 184)*

Marcelo Moura explica sobre el trabajo con los peinados:

*“Bandas gloriosas como Queen, Duran Duran, Devo, Stray Cats, Roxy Music o B-52, por nombrar solo algunas [...] nos daban claras señales de que la excelencia abarcaba una totalidad de aspectos que no se circunscribían únicamente al plano musical. Podían integrarse la moda, el make-up, las nuevas tecnologías, diseños de imagen y puestas en escena más elaboradas sin que eso afectara la calidad artística y sonora de un buen músico (...) Cyril Blaise, un francés discípulo de Jean Louis David, tal vez el estilista más importante del mundo en ese entonces, tenía una peluquería de primer nivel y también laboraba haciendo producciones de moda. Bastó un segundo para que entendiera la onda del grupo y al igual que todos los demás que se iban integrando al equipo, era amante de la transgresión. Nos sugirió unos peinados absolutamente jugados para el momento. ¿Qué mejor? Fue el creador de ‘los raros peinados nuevos’.” (Ojeda; 2015)*

*“Habitualmente una hora antes del show Cyril nos hacía un corte de pelo o algún peinado .Estábamos construyendo una nueva imagen y no tomábamos referentes de nadie sino que él experimentaba con nosotros. Claro que si algo no nos gustaba se lo decíamos y tenía que cambiarlo” (Lescano; 2010; p. 185)*

Federico describía el choque entre el pelo largo usado por los hippies y el cabello corto utilizado por los músicos de Virus.

*“[...] se siguen resistiendo, acá y en todo el mundo. Hace cuatro años, tenías el pelo corto y te decían no sé qué cosas; ahora todos tienen el pelo corto. Si queremos realmente ponernos al día con el mundo, dejemos de tener ese sentimiento de propiedad. Somos un país lleno de proyectos y cada vez hay más gente que hace cosas.” (Revista Pelo; marzo de 1985)*

Cabe recordar que Federico Moura tuvo una marca de ropa propia llamada Limbo, a mediados de la década del 70. Su local estaba ubicado en la Galería Jardín y tuvo la colaboración de la vestuarista Adriana San Román y Noemí, la esposa del baterista de Invisible “Pomo” Lorenzo. Ambas le proveían de accesorios y bijouterie (Riera y Sánchez; 1995; p. 49)

Julio Moura recuerda:

*“La idea de hacer ropa como fuente de ingresos para dedicarnos a la música surgió de Federico. Él era su propio modelo y le gustaba mucho la ropa- desde los molder hasta ir al barrio de Once a buscar las telas- le dedicaba mucho tiempo al asunto. Ya tenía algunos contactos con la moda- como su amigo diseñador Juan Rissuleo, creador de la firma Ropas Argentinas, que hacía ropa para mujer y desde 1970 vive en Los Ángeles. La decoración de la tienda era austera, con barrales enteros separados por secciones: primero de camisas, luego de pantalones y camperas por último los accesorios. En Limbo hubo ropas muy pinzadas, prendas de*

*raso, pantalones militares, cosas que no encontrabas en otro lado.. Había camisas de voile con pecheras, símil camisas de frac y cuello mao. Las prendas eran novedosas y la clientela reducida. Iban muchos artistas y escritores, como la artista Felisa Pinto , que luego fue letrista de nuestro tema 'Soy Moderno, No Fumo ', además de muchos extranjeros. Fue fantástico. Pero duró poco porque el tema de la música entró fuerte. Y en 1978, a los dos años y medio de abierta la tienda, Federico vendió la marca a Claudio Martínez y Charlie Thornston. Después de venderla, la marca explotó , vendió muchísimo y hubo dos o tres locales con ese nombre” (Lescano; 2010; p . 40)*

El diseñador de ropa y amigo personal de Federico Juan Risuelo describe así la ropa que se vendía en Limbo:

*“Él me trajo puntos de vista nuevos. Yo era 10 años mayor que él, venía de una visión irónica sobre ciertos materiales, como kitsch, algo que se adaptaba a esa idea de superioridad tan argentina. Federico en cambio tenía una visión no sé si ingenua pero sí como más primordial sobre ciertos materiales, ciertos objetos que para otra tenía una carga distinta. Le podía gustar tanto el color de un plástico como una pieza de ámbar: los miraba con el mismo respeto. No se fijaba en el prestigio ni en el precio. Y eso era nuevo para mí, yo no fui educado en esa idea porque después del pop de los 60 vino una mirada kitsch sobre todas las cosas, burlona por arriba, Él no era prejuicioso, ni en ese plano estético ni en otros. Creo que ésa era una de las características de su innata elegancia (ob.cit)*

Otro amigo de Federico, Alberto Magnasco, recuerda:

*“Federico era obsesivo al mango, así que estaba todo súper bien hecho, los géneros estaban elegidos especialmente y no tenía demasiadas cosas: de repente hacía como tres o cuatro modelos de pantalones y tres o cuatro modelos de camisas y nada más. Lo de Federico para esa época era un delirio, no era moderno ni estaba pretenciosamente diseñado. Todo se manejaba con cierta elite, que pretendía diferenciarse del resto, gente que tenía acceso a cierta información que por supuesto venía de afuera. Hubo una época en la que Federico vendía muchísimo, le iba muy bien (ob.cit, p. 50)*

La periodista Victoria Lescano afirma:

*“Además de vendedor, Julio fue asistente en la producción de las prendas y recuerda con regocijo los viajes en tren a Lanús para retirar las prendas de los talleres y casas de costureras de esa zona, y también los accesorios en cuero que junto al pintor pancho Luna y que también se vendieron en Limbo. Sobre la prenda más innovadora y representativa del estilo Limbo, destaca los pantalones de aviador, con dos bolsillos a los costados (era tan arriesgado para la época que quienes los usaban solían ir rpesos) y las camisas con cuello mao.” (Lescano; 2010; p. 41)*

Federico llegó a colocar la misma distancia exacta entre percha y percha y ordenó a todas para que mirasen al mismo lado (ob.cit, p. 51). También innovó a la hora de hacer desfiles: éstos se

organizaban en el salón Tudor del hotel Claridge, y no se hacían con pasarela sino a la misma altura de la gente. Risuleo recuerda que hubo un desfile *“que terminó con trajes de novia, entonces para el saludo final, a Federico se le ocurrió cerrarlo con la música de Cabaret. Fue lindo ver a las novias vestidas de blanco bailando eso. Era como una pequeña dosis de insolencia que hacía más simpáticos los desfiles”* (ob.cit, pp. 50- 51)

La música tenía un rol importante: los desfiles eran musicalizados por Daniel Nijehnsin y en Limbo, Federico elegía la música para pasar: Emerson Lake And Palmer, Pink Floyd y Ney Matogrosso eran los preferidos (ob.cit, p. 51) Cabe destacar que uno de los clientes de Limbo fue el mismísimo Charly García, quien compró unas camisas de seda mongo color crema para uno de sus conciertos (ob.cit, p. 50)

Federico dirigió una segunda tienda de ropa llamada Mambo. Marcelo Moura recuerda:

*“Federico hizo hasta tercer año de arquitectura en La Plata y mientras estudiabaha había trabajado como vidrierista. Cuando se vino a vivir a Buenos Aires hizo muchos amigos relacionados con el arte y el Instituto Di Tella, de los cuales tal vez su mejor amigo haya sido Juan Risuleo. En Mambo mantuvo el estilo de Limbo, aunque había avanzado en la osadía de la ropa y ya había hecho algunos desfiles. Yo me acuerdo de varios desfiles de moda en los que Federico compartió la pasarela del Hotel Claridge con Juan Risuleo. Los modelos eran conocidos en el momento, por regla general glamorosos, y en las pasadas siempre sonaba música de Biran Ferry”* (Lescano; 2010; p. 42)

La importancia de Limbo no sólo reside en que representa un antecedente de la importancia asignada a la ropa y a la estética en Virus; también significa una ruptura fuerte frente a las modas imperantes en dicha época. Moura confeccionaba vestimentas que nos e alineaban ni con la moda hegemónica ni con el look hippie.

*“Recordemos que en aquellos años la moda hegemónica proponía estilos anodinos o deportivos que, favorecidos por la apertura de las importaciones, exaltaban las marcas (que se lucían por primera vez en el exterior de la ropa) y desdibujaban las particularidades de los cuerpos, homogeneizándolos en tres talles: S, M o L. Las prendas emblemáticas del rock consagrado, por el contrario, se alineaban en una contra-estilo más cercano a lo hippie, con remeras teñidas en forma casera (tye die) y pantalones pata de elefante”* (Lucena y Laborueau; 2014; p. 198)

La investigadora Daniela Lucena señala que los jóvenes no solo estaban limitados en su manera de vestir por las modas “hegemónicas” y “hippies”.

*“La última dictadura militar argentina se ocupó especialmente de delimitar y regular los rasgos de la estética adecuada y deseable para los jóvenes, privilegiando en ella la extrema prolijidad, la prudencia y el recato, tal como lo indica la Circular n° 137 de la Dirección Nacional de Educación Media y Superior: “... usar saco, camisa y corbata (...). No se admite el uso de vaqueros o*

similares. En cuanto a los alumnos varones: orejas descubiertas, largo del pelo, uniforme; para las alumnas: guardapolvo y largo del guardapolvo, cabello recogido, sin uso de maquillaje”. (Lucena; 2013)

*“Durante la última dictadura militar el cuerpo de los jóvenes fue el blanco privilegiado de las acciones de aniquilamiento y también moralizantes del gobierno, que en su intento por regular conductas, vigilar acciones y prevenir posibles “desviaciones”, se ocupó especialmente de delimitar y regular los rasgos de la estética adecuada y deseable, privilegiando en ella la extrema prolijidad, la prudencia y el recato. Todo aquel que escapase a las normas y valores conservadores y autoritarios propuestos por la dictadura sería considerado anormal/enfermo y articulado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro”* (Lucena y Laborueau; 2014; p. 197)

La misma investigadora plantea junto a Daniela Laboureau que Limbo representaba una rebelión frente a las imposiciones de la dictadura sobre los cuerpos jóvenes, y una disrupción frente a la moda hippie del rock. Eso explica por qué Serú Girán criticaba en sus canciones al look new wave: éste era una amenaza frente a la visión sobre la estética y la indumentaria legitimadas en el imaginario imperante dentro del rock y a las formas de resistencia legítimas del momento.

*“Aquellos que recuerdan la propuesta de Limbo como “delirante para la época” nos sitúan en la dimensión moral y social que el vestido posee como resultado de esas coerciones y tensiones, que se pusieron en juego en relación con el entorno en el cual se estaba produciendo la ruptura propuesta por Federico [...] (ob.cit; p. 197)*

*“En este punto, las iniciativas vestimentarias impulsadas por Federico tanto desde sus locales de ropa como luego desde el escenario junto a Virus, desplegaron modos de resistencia que permitieron potenciar nuevas formas de sociabilidad estéticas y corporales. Esas prácticas disruptivas, inscriptas en un campo de luchas por y a través del cuerpo, aparecieron configurando una estética alternativa a la normativa impuesta, como gestos de desobediencia enmarcados dentro de la “estrategia de la alegría”. [...] (ob.cit; p. 198)*

*“Sus prácticas vestimentarias no se limitaron a cubrir los cuerpos sino que evidenciaron su dimensión política, rizomática, desterritorializando su grado de construcción social. El aspecto andrógino de Federico ponía en evidencia la normativa heterosexual, pero al mismo tiempo instalaba un desafío en el terreno del vestido, ese espacio que pretende a través de la ropa transformar la carne en algo reconocible y natural cuando en realidad es el resultado de un arbitrio en sus designaciones. Priorizar las prácticas vestimentarias y los cuidados de belleza resultaba entonces sumamente disruptivo, puesto que se revalorizaba un terreno históricamente confinado al mundo femenino y considerado inferior y frívolo, con la consiguiente estigmatización y descalificación de quienes se ocupaban de ellos”* (ob.cit; p. 200)

### B 3) Mientras Miro las Nuevas Olas: el rechazo a la Nueva Ola de los 60

Charly y Lebón también identifican una continuidad musical entre la “new wave” y la Nueva Ola, término con que se englobó a músicos e intérpretes sudamericanos de los años 60, que fueron cuestionados por “comerciales” por los rockeros argentinos de los 70. En nuestro país, el programa de televisión emblemático de dicho género fue “El Club del Clan”, el cual fue transmitido entre 1962 y 1964. Los músicos del Club del Clan han sido blanco de las críticas de distintos rockeros: Javier Martínez (nacido en 1946, cantante y baterista de Manal) aseguró que *“Me acuerdo que cuando empecé me quejaba del Club del Clan, de la pobreza de la música popular argentina. Esto es cien mil veces peor”* (Diversika; 2006). El bajista de Manal, Alejandro Medina (n. en 1949) opinó:

*“A las empresas discográficas ya no les interesa vender discos. Y menos de bandas de rock. Van a lo fácil, a lo más comercial e intentan sacar tajada de los shows. Parece que volvimos a los tiempos del Club del Clan, el folklore y la música romántica. A lo sumo incorporaron un pop meloso”* (MDZOL Online; 2012)

*“No nos podíamos hacer conocer si nos quedábamos en mi casa. Y encima había que luchar contra el tango, el folklore y la grasada del Club de Clan. No teníamos cabida hasta que llegó Mandioca”* (Página 12; agosto de 2011)

Si bien el enfrentamiento del rock argentino con la “nueva ola de los 60” fue virulento, también es cierto que la mayoría de los rockeros pioneros incursionaron en ese estilo. La canción de Serú comete el “desliz” de revelar esto, en un verso agregado en una versión en vivo interpretada en el marzo de 1982: *“¿Te acuerdas de Billy Bond, cuando cantaba la del limón?”*. La referencia es el simple *“Mi limón, mi limonero”* de Billy Bond (Giuliano Canterini, nacido en 1944). Este músico retrata perfectamente la paradoja del rock “nacional”: fue uno de los primeros rockeros “pesados de Argentina con “La Pesada del Rock And Roll” (1970-1975), pero también interpretó música “beat” y de nueva ola en sus comienzos con simples editados como solista o junto a la agrupación Los Guantes Negros. (3)

Billy Bond no fue el único “Nueva Olero” que devino en rockero. Entre muchos otros se puede recordar a : “Pajarito Zaguri” ((1941- 2013) con Los Naúfragos (1969) y La Barra de Chocolate (1969- 1970); Moris (nacido en 1942), “Pajarito” Zaguri y Javier Martínez con Los Beatniks (1965-1966); Ciro Fogliatta (n. en 1943) y Lito Nebbia con “Los gatos Salvajes “(1964-1966) y “Los Gatos” (1967-1969) , donde se sumaría Oscar Moro (1948- 2006, baterista de Serú Girán) Otras bandas beat en la que tocaron futuros rockeros consagrados fueron Los Seasons (1965- 1966), donde tocó Alejandro Medina de Manal.; El Grupo de Gastón (1969) con Javier Martínez; Alta Tensión (1968- fecha de disolución cercana a 1970) con Héctor Starc (nacido en 1950) y Vitico (nacido en 1948). (*Progresiva 70’s; Revisiones por País/estilo: Argentina/Beat*)

La lista podría seguir y demuestra la existencia de una doble fundación del rock argentino (5): “la oficial”, que comienza su cronología con Los Beatniks (en algunos casos, el comienzo es más tardío y se identifica con Los Gatos) y la “no oficial”, que muestra los lazos entre el rock y la “nueva ola” Dentro de la última fundación habría que incluir a otros rockeros precursores como Sandro (1945-2010) y Eddie Pequenino (1928-2000). No es casual que Virus haya reivindicado a Sandro (quien fue desdeñado por los rockeros de los 70) interpretando su tema *Tengo* en numerosos recitales (Rock Perdido; 2016). Esta defensa del cantante de Banfield enfrentaba más al grupo de la Plata con la tradición del rock consagrado, que había borrado de su “historia oficial” a los pioneros del género. Federico Moura decía:

*“Nos gusta la primera época de Sandro, cuando estaba con Los de Fuego. Creemos que Sandro, junto con algunos más, fue el precursor del rock en la Argentina. Muchas veces se habla de Litto Nebbia o de Tanguito, pero Sandro ya tenía ocho años de rock and roll encima. ¿Por qué borrarlo como si no existiera?”* (Sánchez; 1998)

Federico defendía al Club del Clan: “*era una época muy creativa, muy rica*” (Riera y Sánchez; 1995; p. 102) Sin embargo, consideraba un disparate a las supuestas similitudes entre la música de Virus y la del popular programa televisivo de los 60

*“Es un disparate, pero no del todo irreal. Para un análisis tan técnico de la música, hay que contar con datos y elementos y hacer comparaciones que sean justas. En alguna medida, lo que la gente puede confundir es la ‘limpieza’ de la música. Nosotros simplificamos el sonido ‘denso’ y nos concentramos más en el rito. Hay temas, como ‘El rock en mi forma de ser’ (sic), cuyo riff inicial alude, concretamente al rock de los años ‘50. Ahí tiene pie la gente para hablar. Pero en el segundo disco nuestro, prácticamente no existen estos elementos. Si alguien se preocupa en hacer un análisis culto de la técnica musical, va a concluir en que la mayoría de los ritmos pertenecen a la música de los ‘80 y no a la música de los ‘50. La música, como todas las cosas, es una espiral ascendente. Gira, pero no vuelve al mismo lugar. El tiempo está en el medio y modifica todo. El tiempo es redondo, decía Hegel... En tu vuelta pasás ‘cerca’ del mismo lugar, pero siempre más arriba.* (Humor; 1983)

El baterista Mario Serra aseveraba: “*Si de ritmos se habla, creo que es un disparate*” (ob.cit) Cabe destacar que Mario fue miembro de Los Prados, un grupo que en los 70 lanzó tres discos pertenecientes al género del bolero (Riera y Sánchez; 1995; p. 42) Este pasado olvidado de Serra esconde la mayor continuidad musical entre Virus y un género musical del pasado, despreciado por el rock argentino de los 70. Canciones como *¿Qué hago en Manila?* (1983) poseen una fuerte influencia de los boleros. La canción *Amor o Acuerdo* contenida en el álbum *Wadu Wadu* es descripta en el insert del disco como un bolero.

Federico Moura habló de este género en una entrevista concedida al programa radial Submarino Amarillo en el año 1987. En dicho reportaje explicó que el tema *Transeúnte sin identidad* mezclaba

el canto tradicional del bolero con las tendencias “new age” y el estilo de “Brian Eno”, manteniendo “la riqueza poética del bolero”. El cantante aseguraba: *“La gente toma el bolero como si fuera representativo de una estupidez, por quedarse aferrado a la imagen del bolero fuera de tiempo [...] El estilo es riquísimo. [...] El bolero sudamericano es surrealista, directamente. Realmente. Te lleva a una exacerbación del amor totalmente delirante” [...] “Si a un grupo inglés se le ocurre hacer boleros, la gente se lo va a tomar de otra forma”* (Tigre Canal; 2015).

#### **B 4) Serú Girán y el rechazo al baile: el rock no se baila**

Otra continuidad que los rockeros hallaban entre Virus y el Club del Clan era el énfasis en el baile que hacía la banda de La Plata. El rock argentino no debía ser “bailable” si quería ser legítimo. Las canciones de dos figuras consagradas del rock argentino como Charly García y Luis Alberto Spinetta muestran qué poco lugar se le daba al baile dentro del rock. *“De todas las canciones que García grabó antes de Yendo de la cama al living solo ocho registran el uso de la palabra en cuestión (“El show de los muertos”, “El tuerto y los ciegos”, “Por probar el vino y el agua salada”, “Llorando en el espejo”, “Rock and roll”, “No llores por mí, Argentina” y “Cómo mata el viento norte”). De todas las que grabó Spinetta antes de Bajo Belgrano, solamente cuatro (“Nena boba”, “Cristálida”, “Que ves el cielo” y “Mestizo”, cuya letra pertenece en realidad a Molinari). Ninguna de ellas, además, conjuga el verbo en primera persona, aunque una – “Cómo mata el viento norte” – remite la acción a quien la dice por medio de un posesivo: “Mi pequeña almita baila de alegría”.* (Miccio; 2016).

Pero no sólo los músicos realizaban estos cuestionamientos: la prensa especializada del rock también criticaba al baile. Una nota de Gloria Guerrero, la misma periodista que denostaba a Virus y Los Violadores, muestra qué opinión tenían los críticos de rock de esa época sobre la música disco, el soul, el funk y otros ritmos bailables:

*“Uno siempre tiene sus dudas. Hace incontables años León Gieco y Gustavo Santaolalla se volvían afónicos de tanto repetir que “cada día somos más”, en un loable intento por reforzar las huestes del rock. Pero uno prende la radio, m'hijito, y escucha bazofia. Enciende la tele y fantasmagóricamente se aparecen los Nomady Soul, los Soul Body y los Caca Soul a calentarnos la paciencia. Una recorrida por la ciudad cualquier sábado, viernes, martes o domingo por la noche demuestra la trágica realidad de los boliches llenos y los berridos de los Village People de turno saliendo a borbotones por las puertas. ¿Dónde, en plena década del 80, están todos “esos que somos más”? ¿Haciendo collares de mostacillas en Alaska? ¿Predicando paz y amor en las minas de carbón del África? ¿Meditando en el Nepal? ¿O tomando jugos de abacaxi en Brasil que sale tan barato?”*(Hurra; 1981)

La revista *Expreso Imaginario* publicó en su número del 26 de septiembre de 1978 una tapa en la que se veía la foto del actor John Travolta (protagonista de *Fiebre de Sábado por la noche*, film vinculado estrechamente con la música disco) recibiendo un “tomatazo”. El ataque simbólico que hizo *Expreso* al actor es similar al que recibían en la realidad Virus y otras bandas en el escenario. El director de la publicación, Pipo Lernoud, afirma: “*Cuando llegó esa película [Fiebre de Sábado por la Noche] representaba toda la cosa superficial del consumo, de la pavada, del peinado y qué se yo en un momento de mierda. Entonces para nosotros era el símbolo del enemigo. En ese momento, una tapa como la de Travolta era una declaración de guerra. Era decir: ‘ellos están ahí, nosotros estamos acá’* (Expreso Imaginario Número 26; septiembre de 1978)

La nota de Lernoud fustiga a la película, a la música disco, a The Bee Gees (1958- 2003) y al actor John Travolta. La música disco es descripta como “*Música básicamente instrumental. Las notas, apuradas, desesperadas por salir en carrera, se entrelazan sin respiro, sin espacio. Swing y velocidad enloquecida. Si hay voces, chillan en las alturas del pentagrama en oleadas intoxicantes. No importa lo que dice la letra, si habla del cosmos o de las bondades de la gaseosa preferida. No es música para comprender, aprender, imaginar. Ni siquiera sentir. No hay lugar para que la mente vuele en los pliegues del sonido, ni tiempo para emocionarse. En su precisión metálica, la avalancha de semifusas ahoga la inspiración y el sentimiento*” (Expreso Imaginario; septiembre de 1978). También dedica dos extensos párrafos para contar una historia ficticia sobre tres adolescentes consumidores de música disco, a los que se estigmatiza por darle importancia a la estética y no ajustarse a los cánones de la moda hippie: “[...] *blue jeans que terminan levemente ajustados en la pantorrilla, pelo corto peinado con raya a la izquierda, remeras claras y sweaters de cuello en V [...]* (ob.cit) Se registra un diálogo en el que los jóvenes solo hablan de ropa. A la mujer del grupo se la describe como una “*rubia de dieciocho años con pollera estampada, chaleco beige y carterita en bandolera. El pelo de la niña parece peinado hacia atrás por el viento, pero está rígido, al estilo Farrah Fawcett Mayors*” (ob.cit) La chica se muestra totalmente pasiva y no habla. La elección del color de pelo rubio podría ser una licencia poética de tono machista, similar a la empleada en la canción de Sumo La Rubia Tarada (4)

Periodistas y músicos coincidían en identificar al baile como una herramienta alienante de la dictadura. El periodista Carlos Polimeni, quien comparte esta visión, asevera:

*“Una tapa de 1979 de la revista Expreso Imaginario, contestándole irónicamente a otra, de la etapa más canalla de Gente, exhibía la cara de Travolta con un tomatazo deformándole el rostro. La grasa de las capitales, el disco capital de Serú Giran, mostraba en su portada, imitación, también, de Gente, una noticia supuestamente importante: “El romance del año: Pedro Aznar y Olivia Newton--Bomb”. La banda de sonido de Fiebre... con los insoportables falsetes y agudos de los Bee Gees se impuso en el mercado a caballo de una campaña promocional en las mismas radios que tenían pegados en sus estudios una lista de más de 300 temas prohibidos y que, además, aplicaban sus propias pautas de censura, que incluían a casi toda la música nacional importante.*

*Podría decirse que la música disco, lineal, monocorde, obsesiva en la reiteración, era a la riqueza armónica del rock más evolucionado de la época lo que la música militar es a la música en general. Un exagerado no dudaría en afirmar que, en aquella banda de sonido de la era del terror, los operadores militares subían y subían el volumen de las canciones disco para tapar los gritos de desesperación de los torturados, los llantos de los familiares, las sirenas que surcaban la ciudad tomada” (Polimeni; 1998)*

León Gieco no dudaba en decir que el film poseía la peor música “importada” que se podía escuchar:

*“Tenemos que pensar en las generaciones que vienen detrás nuestro. Porque hay toda una generación que estuvo escuchando mucha música importada, y de la peor. Sabemos que hay música importada que es auténtica y que nos gusta, pero tampoco la pasaban por radio. Desde la época de Travolta en adelante hay una generación que sólo estuvo escuchando música disco. Entonces tiene que haber un cambio urgentemente, a través del cual podemos descubrir lo que significa este país, quiénes somos. Porque a veces era como en la canción de Charly, que no nos sentíamos de este país y sin embargo somos de aquí.” (Kleiman; junio de 1982)*

Expreso Imaginario le respondió a un lector que pedía que se publicase una nota referida a los Bee Gees:

*“Hubo un tiempo en que los B.G [...] MATABAN. Su calidad vocal y sus arreglos eran insólitos para la época. Pero con el tiempo se fueron quedando en un cómodo cliché, en una música pegajosa y cada vez más bolichera, adecuada a la nueva imagen del joven despreocupado y alegre con su fiebre nocturna de fin de semana” (Expreso Imaginario; número 24, julio de 1978)*

Las cartas de los lectores de la Expreso Imaginario solían hacer referencia a Travolta para criticar a los oyentes de música disco. Un ejemplo se puede leer en la edición correspondiente a abril de 1979:

*[..] ¿¿Dónde meto todo eso, si la onda de la ´masa ´es bailar, ver a travolta tomar coca cola, usar jeans de trabajadores, demostrar el machismo en el rugir de una moto, si para ellos está todo bien? (Expreso Imaginario; número 33, abril de 1979)*

Las cartas solían expresar un odio a los oyentes de la música disco, criticando su estilo de indumentaria y cuestionando su gusto por el baile:

*“Sabemos que nuestra generación sucesora seguirá presionando a sus padres para que le compren el disco de “Villag People” (sic), el bagui de Jean o le den guita para ir a bailar a la nueva disotheque al ritmo de ‘Lips Inc’” (Expreso Imaginario; número 54, abril de 1980)*

El imaginario social del rock tenía fundamentos concretos para enlazar al baile con los militares: ciertas letras de El Club del Clan que defendían el “establishment” y la famosa etiqueta que la

filial local de EMI colocó bajo plena dictadura de Lanusse en la tapa del disco de Pink Floyd Atom Heart Mother: “*Danger, long-play anti-comercial y no-bailable*”. (Fitch; *The Pink Floyd Archives*) Pero a causa de esta vinculación, el imaginario del rock no pudo comprender cómo la música de Virus podía ser bailable y contestaria al mismo tiempo. (8)

El mismísimo Charly había sufrido críticas por comenzar a bailar en los últimos recitales de Sui Generis:

*“A esta, altura la "persona pública" de Charly había entrado ya en el terreno de la polémica; desgraciadamente, de una polémica nacida no de un análisis racional de su obra sino de viejos prejuicios. Los abogados del rock "serio", acostumbrados a la simplista falacia de asociar, rigidez escénica con autenticidad, y sobriedad en el vestuario con credibilidad artística, no podían comprender que a Charly García se le antojase bailar de un costado al otro" del escenario, ser extrovertido con el público o ponerse una galera multicolor para tocar en el Luna Park. ¡Charly era un cirquero! En Argentina el músico no podía darse el lujo de disfrutar bailando sobre el escenario. Nuestro rock debía ser sufrimiento, parto con dolor... Reconoce Charly: "En algún momento llegué a contenerme cuándo tenía ganas de bailar o hacer palmas con la gente. Pero lo pensé bien y me pareció estúpido cortar algo que a mí me salía espontáneamente. A partir de allí no me preocupé más por lo que pudieran decirme..." (Rosso; julio de 1980)*

Un lector envió una carta a la revista Expreso Imaginario a fines de 1978, en la que criticaba que la revista hable bien de La Máquina de Hacer Pájaros mientras criticaba a Litto Nebbia. Las volteretas de Charly eran usadas por el autor del mensaje para descalificarlo:

*“¿Es ésta la chatura a la que ustedes aluden en la presentación de Litto? ¿El no hacer circo idiota ni quedarse en la posición del 'loquito' Charlie García, que para colmo en un reportaje del número 10 del mismo Expreso dice no creerse superestrella? ¿Hay que necesariamente bailar, saltar, y disfrazarse sobre el escenario para realizar una buena actuación? (Expreso Imaginario; septiembre de 1978)*

García consideró sobre estas críticas:

*“Hay otros que dicen que soy cirquero porque bailo o salto cuando toco. Pero yo nunca voy a dejar de hacer eso. No voy a permitir lo que siento para gustarle a unos cuantos tipos. Aquí hay una imagen del músico demasiado seria. Un músico tiene que subir y entregar todo lo que tiene. La música que hacemos nosotros tiene que ver con una cosa primaria, una comunicación superinstantánea, y me parece que sentarse al piano duro y tocar duro para que le gente escuché duro, ¡es una dureza terrible! Hay una energía que tiene que ver con los intestinos y con los pies, y no solamente con la cabeza. Yo creo que siempre voy a tocar así, y que cada vez me voy a largar más para afuera (Lernoud, Kleiman y Pistocchi; mayo de 1977)*



Pese a que García reivindicó el movimiento como parte de las performances en vivo de los músicos, también criticó al baile en numerosas letras de Serú Girán. La banda menciona la película *Fiebre de Sábado por la Noche* en la canción *Viernes 3 A.M* (1979). La letra habla de una persona que se fue plegando a todas las modas y terminó suicidándose.

*“La fiebre de un sábado azul y 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. La fiebre de un sábado azul y un domingo sin tristezas.” “Cambiate de tiempo y de amor y de música y de ideas /Cambiate de sexo y de Dios de color y de fronteras pero en sí, nada más cambiarás y un sensual abandono vendrá y el fin. /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 “*

La inserción del título del film se utiliza en la letra para describir una vida inconstante y sin convicciones que termina desembocando en la misma muerte. Charly carga contra la felicidad que vivía el protagonista, tal como lo haría posteriormente en *Mientras miro las Nuevas Olas* con el Mundo Feliz de la new wave. Lo acusa de haber adoptado una *“vida peligrosa cambiando lo amargo por miel y la gris ciudad por rosas. Te hace bien, tanto como hace mal. Te hace odiar, tanto como querer y más “*

Ésta no es la única crítica que Serú dedicó a la música disco. En la canción *Frecuencia Modulada* (1980), se denunciaba a la músicaailable transmitida en la radio por considerar que era una vía de escapismo al vacío emocional imperante en la sociedad. *“Hoy que estás en penumbra, la radio sonando en un 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”*. La música posee elementos de música disco, lo cual refuerza la sátira. El periodista Claudio Kleinmann, testigo de la grabación del tema, comentó: *“Me asombró que David (Lebón) hiciera un tema de disco music. [...] Un tema disco que se burlaba de la disco, con ese humor tan particular de Charly, que lo contagió a David. El formato de FM era medio novedoso en 1979, pero ya empezaba a estandarizarse como receptáculo de la música concheta que sería la característica de las FM”*. (Marchi; 2009) Charly García consideró sobre este tema: *“Me parece que lo que dice el LP es real, nadie puede discutir eso. Como el tema que dice que en la música que escucho... (Frecuencia Modulada). Es cierto. Hay muy poca vida en la música y es la gente la que tiene que hacer la música”* (Ichi y Lernoud; abril de 1980)

En la letra de *La Grasa de las Capitales* (1979), la banda se coloca en oposición a distintos elementos de la sociedad argentina que son considerados frívolos, comerciales y “grasas”. *“La TV gastadora”, las “chicas bien decoradas” y la “gente careta”* son los blancos de la crítica. Charly le

pide al destinatario de la canción que “no transe más” y el coro le responde repitiendo varias veces la frase “*Don ´ Stop Dancing*” (“No pares de bailar”). La propuesta liberadora es cantada por una sola voz y contrasta con una oración formulada en modo imperativo y recitada por un coro de tres voces, que obliga a no parar de bailar. Serú afirma de esta manera que la sociedad obliga a seguir bailando a quien intenta liberarse de la mundanidad y las convenciones. El baile es concebido como un instrumento de dominación del sistema. Charly reforzó habló sobre la crítica de este tema en una entrevista concedida a Página 12: “*La idea fue mía [...] Estaba podrido de todas esas revistas tipo Gente, que eran tan caretas. Habíamos compuesto ese disco para ir al choque directamente. Las canciones eran más pesadas, más contestatarias. 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 [...]*” (Página 12; 2008) “*Todo gira alrededor de la 'Grasa de las capitales', que es el nombre del álbum, y es una burla, una sátira, de la grasada institucionalizada aquí y en el mundo. La gente piensa, —y eso lo noté cuando volví de mis viajes al exterior— que en otros países no existe esta grasada. Y no es así, es algo internacionalizado, digamos. "Y grasada no significa en tanto que contraposición entre fino y mersa sino que tiene una connotación más densa; es decir, como que es más represión, decadencia, lo negativo en general. Hay una intención satírica en el álbum y por eso incluyo sonidos actuales como de discotecas de la televisión”* (Pelo; junio de 1979)

Al anunciar el lanzamiento del disco, Charly dijo: “*Se va a llamar La Grasa de las Capitales y viene un poco a colación de todo lo que vi en Europa. Yo tenía muchas expectativas, pensaba que me iba a encontrar con un nivel impresionante y me di cuenta que en cuanto a música y arte es todo una grasa, quizá peor que acá. Por ahí hace unos años no era así. Pero ahora es una grasada impresionante. Grasa está usada no en el sentido de Landrú, sino como una cosa fea, horrible, así como grasa de una pizza que toca todo el mundo”* (Basabru y Kleiman; marzo de 1979)

En *No Llores por Mí, Argentina* (editada en el disco en vivo homónimo de 1982 y tocada por primera vez a fines de 1981) se alude irónicamente a la canción del mismo nombre de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice (1976) para describir los dramas que se viven en el país. Se acusa a la patria de haber preferido escaparse mediante el baile y la lujuria del clima represivo reinante durante la dictadura: “*Entre lujuria y represión bailaste los discos de moda”*. Además, la intro del tema es la misma que se utiliza en el tema *My Sharona* (1979), de la banda new wave The Knack

Cabe recordar que Charly García tuvo problemas al interpretar un tema de música discoailable en el primer recital de Serú Girán. “[...] los testimonios sobre lo ocurrido aquel 3 de noviembre de 1978 en el estadio Obras señalaban que uno de los momentos más conflictivos del show se dio cuando la banda interpretó la canción “*Discoshock*”. Se trataba de una imitación paródica de la música disco, por entonces de moda. El grupo la había grabado en Brasil, pero finalmente no la había incluido en su álbum debut:

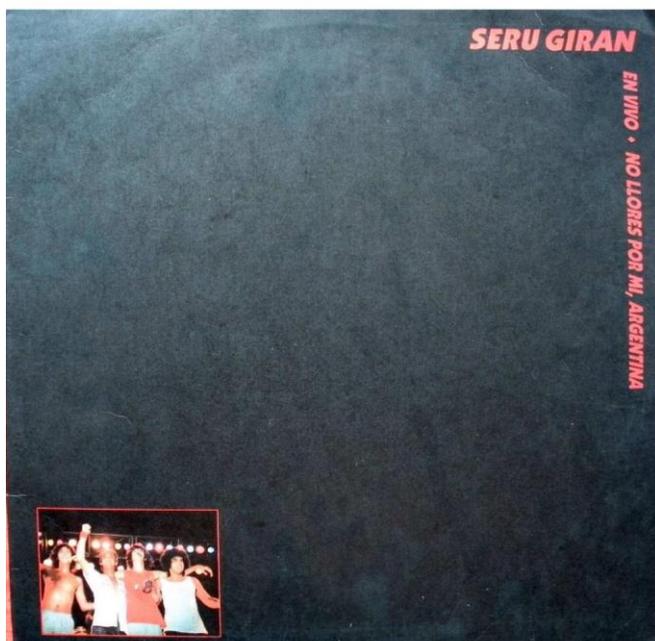
(...) Charly anunció que “*Vamos a hacer un tema disco for the people of Argentina*” y arrancaron con “*Discoshock*” (...). Tal fue la incomunicación con el público que al final este pedía a los gritos que Serú hiciera el “*Blues del levante*”... a lo que Charly contestó “*No vamos a hacer ninguno de los temas que piden*” y la gente replicó gritando que “*¡¡Charly nos cagó!!*”. Charly cerró la discusión y el recital replicando terminantemente que “*Ustedes se cagan solos*” (Delgado; 2016; p. 24)

Se conserva el audio de esta interpretación de Discoshock (nicocabj12; 2007). Charly anuncia que van a tocar un tema “*Disco music for the people of Argentina*” La tribuna responde con abucheos y García alude a Fiebre de Sábado a la Noche: “*Después de ver Sábado a la Noche, la película esa de la fiebre...*” Los silbidos se redoblan y mientras tocan, se escuchan insultos en los que se acusa a los músicos de homosexuales. “*Te voy a hacer el amor*”, “*a vos te la doy*”. Otros claman por “*Rock and Roll*” y dos personas expresan su desdén al baile: “*Que vuelva la murga*” dice una, mientras otra exclama irónicamente: “*me voy al baile*”. Cuando finaliza el tema, la gente empieza a cantar: “*Que sos puto*”, a lo que Charly responde: “*Cuando era chiquito no... ¡pero ahora qué puto qué soy!*” Los asistentes piden que se toque el blues y García contesta: “*Lo llaman a el blues*”. Finalmente, el líder de Serú anuncia que como el próximo tema es serio se va a poner el saco y pide esperar que el grupo afine. Un miembro del grupo grita: “*Afinate la cabeza, loco*”.

La prensa especializada criticó al recital de Serú Girán de manera furibunda:

“*Vamos a hacer un tema disco for the people of Argentina*’, para anunciar un tema tipo *Sábado a la Noche*. *No vamos a hacer ninguno de los temas que piden*’, informa Charly a la audiencia. ‘*¡Y Charly nos cagó!*’. Surge potente de la popular. “*¡Y Charly nos cagó*”. “*Ustedes se cagan solos*’, respondió el doble. No es verdad. El público no sabía que iban a venir estos muñecos. Ellos pagaron por ver a Serú Girán, el nuevo grupo de García, con toda la polenta y el sentimiento que eso significa. Pero estos saltimbanquis pedantes y mecánicos no son un substituto adecuado. A lo mejor es por eso que se aplaude tanto a Luis Alberto, y le piden a Pseudo Charly que lo nombre. ”

Un aplauso para Spinetta, y para mi mamá que puso un restaurant macrobiótico, es lo único que atina a decir el doble “(Lernoud; diciembre de 1978)



*Discoshock* era en realidad una parodia de la música disco. En sus dos primeros versos, criticaba la vestimenta de sus consumidores. “*Usas camisas y zapatos de Gardel, me causa risa, sólo te falta el corset*”. Una versión de

estudio se conserva en el álbum *Billy Bond And The Jets* (1979).

**c) El canto de cisne de Serú Girán y el viraje de Charly García como solista: la aceptación de la new wave y sus cambios musicales, estéticos e ideológicos**

En la década de los 80 Charly cambió su posición sobre el baile; es difícil marcar el momento en que este viraje comenzó a producirse, pero puede trazarse una cronología tentativa. En la seguidilla de recitales del 25, 26 y 27 de diciembre de 1981, Serú Girán había presentado un tema nuevo llamado *Pena en mi corazón*, en el cual se mostraba una mirada reivindicativa del movimiento y la alegría. Se estrenó con otra canción inédita hasta ese momento, *No llores por mí, Argentina*, en la cual se mantenía la mirada crítica sobre la danza pero utilizando una introducción de guitarra eléctrica que recuerda al tema new wave *My Sharona* (1979) de la banda estadounidense The Knack. *Pena en mi corazón* fue finalmente editada en estudio en octubre de 1982. Integró el primer disco solista de Charly, (*Yendo de la Cama al Living* de 1982) y fue renombrada como *Yo no quiero volverme tan loco*. La letra permaneció intacta: en ella se habla del “beat del tambor entre la desolación de una radio en la calle desierta” y se opone el baile a la muerte y a la abulia de la dictadura. “*Quisiera ver al mundo de fiesta*”, canta el mismo músico que en *Mientras miro las Nuevas Olas*, contrastaba al mundo feliz con el mundo que él quería (“*Recordar las estrellas que hemos perdido y pensar a suerte y verdad nuestro porvenir. ¿Será cómo yo lo imagino o será un mundo feliz?*”). “*Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí bailando en una calle cualquiera. En Buenos Aires se ve que ya no hay tiempo de más, la alegría no es solo brasilera*”, sigue diciendo *Yo no quiero volverme tan loco*.

Cabe destacar que en la versión de *Pena en mi Corazón* que hizo Serú el 27 de diciembre de 1981, Charly cantó “*represión*” en vez de “*depresión*”, e interpretó extractos de “*La Balsa*” antes de presentar la nueva canción. García bromeó diciendo que iban a tocar un tema “*modernísimo*”. El dato no es ocioso: un tema que planteaba una renovación en el rock y la sociedad fue interpretado luego de tocar la canción que es considerada la piedra basal de nuestro rock (Rarezas SNM; 2016)

En la misma serie de conciertos, Charly mostró otro gesto que apuntaba a la renovación del rock argentino. Presentó en la mitad del concierto a Las Bay Biscuits, un grupo de cantantes mujeres que apostaban a combinar el rock con el teatro y la sátira. La agrupación estaba conformada por Maico Castro Volpe, Fabiana Cantilo, Lisa Wackolook y Viviana Tellas. El público de Serú abucheó duramente a las intérpretes, quienes presentaron una obra teatral cuyo argumento era la construcción de una planta espacial argentina. El telón de fondo era un cohete con reminiscencias eróticas. El espectáculo comenzaba con un discurso de tono militar en la que se hablaba de la grandeza del país y de la planta (Noy; 2015). Las artistas realizaron una versión de *Marcianitas*, una canción perteneciente a Billy Cafaro (nacido en 1936), unos de los pioneros del rock nacional despreciado por los rockeros argentinos (Jaironia; 2010) Viviana Tellas recuerda:

“[...] cuando se leía el speech la gente reaccionó a los gritos. Dos mil quinientas personas tirando monedas, un desastre, intervino la policía. Después aparecíamos nosotras y hacíamos de marcianitas mientras cantábamos *‘Volare’*. Todo para ilustrar la conquista del espacio. Hubo que evitar que la gente se subiera al escenario para matarnos. Fue fuertísimo” (Noy; 2015)

El repudio se debía a que el grupo ofrecía una propuesta que incorporaba elementos rechazados en el rock local, como la sátira y el movimiento teatral. También recordaba a músicos del pasado completamente rechazados (Billy Cafaro) y estaba conformado por mujeres, grandes ausentes del rock de los 70 (con algunas excepciones, como María Rosa Yorio o Gabriela). Además, realizaba una alusión sexual con el cohete emplazado en el escenario, en el contexto de un movimiento de rock que hacía muy pocas referencias a la sexualidad en las letras de sus canciones. Al presentar a las artistas, Charly se adelantó a las críticas: “*No es un número musical, no es un número, digamos, convencional. Es algo subterráneo. Digamos, no es profesional, quiero explicarles eso. [...] es otra cosa, es una alternativa. [...] Este número es netamente nacional y representa el momento en que estamos* *viviendo.*

*¡Así que no esperen oro!* (ob.cit)

Las Bay Biscuits opinaron en una entrevista de 1982 sobre los abucheos:

“¿Y cómo reacciona el público ‘casi bien’ argentino?”

*Fabiana: De formas muy diferentes: se enoja, se ríe, grita.*

*Viviana: la gente nos ha dado definiciones acerca de lo que hacemos ni nosotros sabíamos. Eso es genial y sale a pesar nuestro. Es ridículo definir lo que uno hace. No nos molesta que vengan y nos den interpretaciones. Nosotros lo hacemos y que la gente interprete lo que quiera. El arte moderno es subjetivo.*

¿Cómo salió lo de Serú Girán?

*Viana: Nos fueron a ver a ‘Danza Abierta’. Les gustó y nos propusieron actuar con ellos en el Coliseo. Charly asoció mucho uno de nuestros cuadros con su tema ‘No llores por mí, Argentina’”*

¿Se esperaban el poco amable recibimiento del público?

*Viviana: Sí. Sabíamos lo que iba a pasar. El público de Serú no era el nuestro. Visto de afuera podía ser todo un único espectáculo: las BB y el público gritando “buh....”, “buh..” Como experiencia fue muy positiva” Nos encantó. (Gasió; junio de 1982)*

García criticó a los hippies que asistieron al recital de la Falda (marzo de 1982) y atacaron a Los Abuelos de La Nada y a los propios Serú Girán. El músico cuestionó que la gente tirase monedas a su banda, mientras ésta tocaba un tema que criticaba a la dictadura (*Inconsciente Colectivo*, que recién se editaría en el primer disco solista de Charly)

*“No los entiendo. El público no entiende nada. Conté por lo menos veinticinco monedazos, que me tiraron. Yo canto: hoy soñé con los muertos/ con los que están en prisión, y no escuchan. Canto Popotito y se deliran. Estos no entienden nada”* (Briante; marzo de 1982)

En el último recital que dio Serú antes de separarse (7 de marzo de 1982), Charly gritó *“Viva Virus”* mientras tocaba *Mientras Miro las Nuevas Olas*. Pocos días después, concedió una entrevista a la revista Pelo en la que reivindicó a la banda de La Plata y volvió a criticar a los hippies por los incidentes en los recitales

*“Es una mano "paz y amor", pero muy baja. Yo creo que Serú Giran tiene más que ver con Virus que con esa gente, por lo menos a nivel "civilizados". Pienso que somos un grupo común, que no hacemos nada raro. Para mí, el tipo que tira una cosa al escenario está descalificado como ser pensante. No me interesa esa gente, por más que al año siguiente me aclamen. El primer día del festival me aclamaban y pedían que subiera a tocar con León y Raúl, y a los dos días me recibieron tirándome con cosas. Nosotros decidimos no ir a tocar más allí porque es una pérdida de tiempo. Pienso que es una cosa del lugar. Ellos quieren ver un héroe con su túnica, con el pelo súper largo y hablando de la paz y el amor. Parecería que ese es el nivel que curten y que no les da la cabeza para ver una cosa sutil.”*

[..] claro, no tenés siempre que decir "paz y amor" para decir paz y amor. Además, no hay por qué decir siempre paz y amor. Eso es una cosa que me raya. El rock es un canal de expresión libre. Para mí, Virus es tan válido como nosotros o como cualquiera? Esa negación a una cosa nueva es como una falta de humor, una mala onda. Los Abuelos de la Nada tocan bien, pero en La Falda les tiraron de todo porque Miguel se movía. Y eso es show, que no viene mal de vez en cuando...

*“Un ejemplo es lo de La Falda: vos vas con buena onda y te encontrás con que esa gente es peor que un oficinista. (Pelo; marzo de 1982)*

En el mismo reportaje, plantea que la música de Serú iba a ser más simple debido a la salida de Pedro Aznar. Cosa que no ocurrió, ya que la agrupación decidió separarse definitivamente:

*“Pienso que Seru va a ser más directo, simplemente porque David y yo somos más directos en la forma de hacer música. Eso nos sale naturalmente, queremos divertirnos con la música.*

*-La forma de presentación va a ser menos intelectual...*

*-Sí, pero a la vez puede ser igual de intelectual porque con cosas más sencillas se puede decir lo mismo o más. Yo estoy muy interesado en plantear muchas cosas de otra forma pero con la misma intensidad. No quiero hacer una música que no diga nada, al contrario, quiero hacer una música con más melodía, con letras más pesadas”* (ob.cit)

Charly se distanció del movimiento hippie y cambió su opinión sobre el baile y la alegría en tan solo un poco más de un año después de grabar *Mientras miro las nuevas olas*. ¿Qué es lo que pasó en tan poco tiempo para provocar semejante cambio? Teniendo en cuenta que *Yo no quiero volverme tan loco ya* había sido compuesta en diciembre de 1981, se pueden señalar algunos acontecimientos que en ese año marcaron un cambio radical en el rock argentino:

. El lanzamiento del primer disco de Virus

. En lo que respecta al punk, se desarrollaron los primeros recitales de Los Violadores; se lanzó el primer disco de punk (el simple Desocupación/ Hippie Japa de la banda Alerta Roja, que contenía una denuncia de la situación económica y del hippismo) y se formaron agrupaciones pioneras de este género, como Los Baraja y Trixy y Los Maniáticos

. El debut de Zas como teloneros de Queen y la primera grabación oficial de un tema de ellos (Sólo tu amor es dinamita, editado en el compilado La Isla de la Música)

. El regreso de Miguel Abuelo, quien creó una nueva formación de Los Abuelos de la Nada, cuyos demos de estilo new wave empezaron a difundirse en la radio a fines de 1981-

. La fundación de la banda de rock teatral Ring Club (Pérez; 2014)

. En lo que refiere al heavy metal, se editaron los dos primeros discos de la banda de heavy metal Riff, se llevaron a cabo los primeros conciertos de V8 y se formó la banda Bloke.

. Las primeras actuaciones de las Bay Biscuits

Los primeros recitales de Sumo:

Charly lanza *Yendo de la Cama al living* en octubre de 1981. Si bien el disco no rompió con el progresivo, plantea una mayor simplificación en la estructura de las canciones. Se encuentran varias referencias al baile: además de *Yo No Quiero Volverme Tan Loco*, se encuentra



el tema *Superhéroes*: “Y entonces mírame a mí / tratando que se muevan estos pies / bajo la luz / tocando hasta el amanecer”; “No te quedes en casa, porque el baile va a empezar. Quiero verte otra vez”.

En la canción *No Bombardeen Buenos Aires* se menciona a la banda punk The Clash (1976- 1986) para indicar que durante la guerra de Malvinas tanto argentinos como ingleses escuchaban la misma música: “*Los pibes de mi barrio se escondieron en los caños espían al cielo usan cascos, curten mambos escuchando a Clash*”. Solo tres años antes de este tema, Charly criticaba al punk en una entrevista diciendo que “de musical no tenía nada” (Basabru y Kleiman; abril de 1979)

El tema *Peluca Telefónica* también celebra el “mundo feliz” otrora desdeñado por Serú Girán, con frases como “*el silencio termina mañana*”, “*corténla, déjennos vivir en paz*”, “*alegría*” (Zariello; 2016; p.143). La letra también celebra a la FM antes criticada en la canción *Frecuencia Modulada*. “*[...]Todo muy liberal paseando por Santa Fe escuchando buena música, muy FM ¿tiene pilas?*”

Otro homenaje de García se vio en el videoclip de *Yendo de la Cama al Living*, el primer tema argentino que usó batería electrónica: el músico se mostró vestido en el clip con una remera de *Ghost in The Machine*, cuarto álbum de la banda inglesa new wave The Police. “*Es la misma que usa en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana el 16 de mayo de 1982, y la misma que menciona Kleiman en su nota de noviembre de ese año publicada en Expreso Imaginario*” (Zariello; 2016; p. 21)

Charly también dejó de mostrarse rodeado de muchos teclados y sintetizadores, lo que representaba una postal típica del rock progresivo.

“*Lo que ya casi no utilizo es el sintetizador. Antes tocaba el piano con muchos sintetizadores pero ahora toco el piano eléctrico pelado. Esto obedece a una cuestión de imagen, quiero que me vean como un tipo que toca el piano y no como un músico rodeado de instrumentos [...] Mi música actual es menos orquestada, más rockera, aunque sólo haya un rock* (Zariello; 2016; pp. 108-109)

“*Las críticas a Charly no tardaron en llegar. Gloria Guerrero escribía en la revista Humor de marzo del 83: “Para un gran sector de la rockereada nacional, García es un ladrón de sentimientos, burdo, bolerístico, diestro en aplicar golpes bajos. Para otra parte importante de la muchachada, la honestidad y la seriedad musical tienen a Pappo , Gieco o Cantilo los mejores exponentes [...] García no, -dicen. García se vende a Fiorucci y a Lycra. [...] Los músicos tiene curiosos ánimos para con García [...] Algunos jóvenes enrolados en la política [...] odian declaradamente a García”* (Zariello; 2016; pp.38-39)

El álbum siguiente a *Yendo de la cama al living*, *Clics Modernos* (1983), representó un punto de quiebre. Los cambios en el estilo musical de García fueron notorios. “*La variación en los tempi es reemplazada por la conflictividad de la pulsación regular (a nivel máquina) con desplazamientos provocados al interior de la métrica. La multiplicidad de recursos textural producidos por la diversidad de funciones que cada instrumentista aportaba en Serú Girán es reemplazada por una textura más austera en la que la ausencia de algún estrato modifica más fuertemente el*

*arreglo. La lógica de los riffs como de los complejos sonoros de acompañamiento orquestales es reemplazada por bases rítmicas en loop y un distintivo movimiento de bajos” (Madoery 2008).*

El viraje ideológico, estilístico y estético de Charly recibió críticas por parte del público y la prensa, los cuales seguían defendiendo el viejo punto de vista negativo sobre el baile.

*“Yo pasé por etapas de testimoniar cosas, de experimentar para mí y que el público se te aleje. Etapas como con Clics. Cuando yo traje Clics acá fui hipercriticado, que me había vendido .Lo que yo consideraba que era mi obra maestra recibía unas críticas horribles, un bajón (...) Antes todo estaba muy dividido, o eras roquero, o eras comercial, o eras escritor... el rock era demasiado dogmático. A mí se me criticaba al principio porque bailaba en el escenario (Grinberg, 2008, 164)” (Rodríguez Lemos y Secul Giusti; 2011; p. 161)*

*“Pensar que la alegría está en el descubrimiento y no en la repetición. Y está en el cambio. O sea pienso que una cosa que nos hace falta –vamos a hablar como político, no?- es como tener predisposición al cambio, pero estamos acostumbrados a un cambio muy pequeño, que es el cambio de adaptarse a lo que la realidad nos dicta, y no adaptarnos a lo que realmente sentimos”(Albornoz y Rosso; 2008)*

El periodista Sergio Pujol recuerda la recepción negativa que recibió Charly por su cambio:

*“ [...] Para nosotros, el rock no era una músicaailable, era algo totalmente distinto a la música de los bailes de centro de estudiantes, era la música de los recitales, que había que sentarse a escuchar, los temas que nos gustaban tenían más de cuatro o cinco minutos con otra forma o extensión, tenían cambio de métrica, de armonía, de ritmo con letras complejas que tenías que desentrañar, que a veces tenías que fijarte en las contratapas de los discos para saber de qué trataban y de pronto aparece “Soy moderno, no fumo” de Virus o el propio Charly. Yo me acuerdo que Clics Modernos no me gustó nada en su momento, pero hoy me parece que es un gran disco. Sin embargo tardé bastante en entenderlo” ((Rodríguez Lemos y Secul Giusti; 2011; p. 162)*

Una nota de El Periodista de Buenos Aires reflejó la opinión de seis jóvenes rockeros que repudiaban el cambio de García.

*“Opinan que Charly García se comercializó demasiado, y en cambio Raúl Porchetto hace ´música para pensar y no para discotecas ´ Ninguno de ellos admite que le guste ir a bailar a una discoteca, más bien prefieren ir en grupo a recitales o reunirse en casa de amigos para intercambiar discos.” (El Periodista de Buenos Aires; septiembre de 1984)*

En un reportaje, el ex líder de Serú afirmó:



“Creo que hay demasiado drama en el rock...pienso que hay que devolverle al rock la cuota de esparcimiento que antes tenía. Sería bueno que el rock incitara a algo, a bailar, a cantar y no sólo a compadecerse de los pobres que sufren en este país” (Vila: 1985: 113) (Ob.cit; p.161)

En otra entrevista, sostuvo que si el rock argentino no cambiaba su estilo y seguía pegado al hippismo, iba a convertirse en una música perteneciente solo a una elite.

“[...] porque el espíritu del rock no es un jean o un hippie, eso ya es folklore. Si el rock no acepta cambiar se convierte en música de una élite, como pasó con el tango históricamente. Fue popular y luego se congeló. Y sin embargo algo queda en el espíritu” (El Periodista de Buenos Aires; septiembre de 1984)

En la canción *Dos Cero Uno (Transas)* contenida en *Clics Modernos* (1983), Charly respondió a quienes lo acusaban de “vendido”, refiriéndose a sí mismo en tercera persona. El verso que dice “*El se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci*” refiere a las críticas que recibió por el patrocinio que efectuó la marca Fiorucci sobre *Clics Modernos* (Rodríguez Lemos y Secul Giusti; 2011; 162). La canción termina diciendo: “*No se alquiló ni un guardaespaldas negro, se preguntó por qué sus hijos nunca lo invitaban al bar, un día volverá a las fuentes. No creo que pueda dejar de protestar. Anda preocupado, perdió algo de fama pero no le va mal*”. García opinó sobre esta letra:

“Mirá, si estás en un desierto y necesitás agua, y tenés una moneda, tenés que gastarla. También lo que apunta es a desmitificar como entendés, enemigos falsos que tenemos en nuestra cabeza. Pero lo que pasa es que, ¿entendés?, somos una generación de culposos y culpables. Entonces pienso que no hay tanta culpa. El tema lo que dice es por ejemplo: “Señores, me vendí a Fiorucci. ¿Qué pasa?” Por supuesto, yo no me vendí a Fiorucci. Es lo que la gente piensa de mí. Entonces es bueno decirles “Señores, sí, y... ¿Quién de ustedes no? Es asumir que es un símbolo más de algo. Yo no me creo más un genio, nunca me creí pero siempre hubo alguien que me decía que era un genio. Yo no me creo un genio y creo que muchos de los genios que tenemos acá no son genios y hay que asumir que no somos genios. Todo es un mito. Entonces vos vas a pensár lo que es la cultura y el arte y por qué la Mona Lisa y no otro cuadro... entendés? Si vos te pensás que vos creas. Es un poco que uno crea siempre sobre algo. Entonces, crear es más tomar decisiones y elegir. Y cuando elegís a veces tenés que necesitar un apoyo financiero para elegir hacer una ciudad y destruirla. Porque lo que yo quería mostrar era eso: que si bombardeaban Buenos Aires, iba a ser pesado. Entonces la mejor forma que tuve fue armar una ciudad de cartón y destruirla. Y la gente, por un momento, sintió miedo. Y yo sé de eso” (Albornoz y Rosso; 2008)

En una interpretación de la canción *Superhéroes* en el recital de Ferro de 1982, García pidió un aplauso para Fiorucci (Zariello; 2016; p. 47)

Charly se refirió a la defensa del baile y a la inclusión de nuevos sonidos que se realizó en este álbum:

*“Me parece que los que dicen que nunca superé los LP de Sui Generis están locos: es que este es un país adolescente y se identifica con esos problemas, como si todo pasara por irse de casa o decir que todo está mal. Ahora hablo de la libertad, como siempre, incitando al baile, a lo que mueva: mi LP Clics Modernos tiene temas tangueros, pero no podemos ignorar que existen nuevos arreglos musicales, nuevos sonidos. No podemos ignorar la existencia de The Police y Michael Jackson, o Culture Club, y yo estoy tratando de hacer una música que suene internacional pero que sea argentina por sus letras y su modo de armonizar. No tengo miedo de la despersonalización porque cada vez soy más un actor, incorporo la plástica, el cine, la iluminación y el vestuario”* (El Periodista de Buenos Aires; septiembre de 1984)

Poco antes del lanzamiento del disco, reivindicaba a las nuevas bandas que surgían:

*“[...] La nueva música está saliendo recién ahora. Por primera vez hay una fusión de diversos estilos. Van apareciendo canciones que expresan sentimientos auténticos, que corresponden al sentir de mucha gente.”* (La Semana; agosto de 1983)

Hay que destacar ciertos parecidos entre Clics Modernos y la música de Virus, que se pueden apreciar en *“la duración de las piezas (todas menos de 3 minutos) lo que supone una estructura formal con 2 segmentos, uno de los cuales funciona de estribillo; y los tempos más bien rápidos y regulares [...]”* (Madoery; 2008) Una diferencia importante estriba en que el álbum del ex Serú utiliza secuenciadores, lo que Virus recién incorporaría en *Relax* (1984).

Un detalle importante es la inclusión de un sampler de la canción *Hot Pants* del músico de funk James Brown en la canción *No me Dejes Salir* (Mattanó; octubre de 2013) Habían pasado sólo cinco años de la tapa de Expreso Imaginario en la que se impugnaba a la música negraailable.

Otra muestra del cambio de opinión de Charly sobre el baile se puede apreciar en *Alicia va a la disco* (1984), instrumental que se encuentra en el maxi simple *Terapia intensiva*. La pieza hace referencia al tema de Serú *Alicia en el país de las maravillas* (1980), el cual ha sido interpretado históricamente como una crítica a la última dictadura militar; el título formulado por Charly para nombrar a la canción del maxi traslada a un personaje de un tema doloroso, crítico y triste al ambiente festivo de la “disco”. En cuanto a la música, también se produce una recontextualización total: los principales leit motifs de la obra original se reinterpretan en clave de new wave. Cabe destacar que este maxi es totalmente new wave: todas las baterías son electrónicas y fueron programadas exclusivamente por García. Los demos del disco muestran que Charly seguía realizando

sus composiciones en clave de jazz rock, para luego alterarlas y convertirlas en new wave ([www.xxsaynomore.com](http://www.xxsaynomore.com); 2013)

En el año 1985, García y Spinetta se propusieron grabar un disco en colaboración. El proyecto no llegó a concretarse, pero el efímero dúo pudo grabar un simple: la canción Rezo por Vos, en la que se utilizó batería electrónica. En un momento del tema, se escucha a Charly pidiendo bajar el volumen de la batería. Spinetta regrabó el tema en su disco *Privé*, en una reversión que también incluyó batería electrónica. La versión de García (lanzada en *Parte de la Religión* de 1987) posee un sonido mucho menos “ochentoso” y new wave.

### 3) Las estrategias de la alegría de Virus: una resistencia corporal y musical

#### 3 a) La resistencia en las letras de Virus: el rol de Roberto Jacoby

La banda de La Plata era considerada por muchos rockeros como una agrupación “comercial” que recicló viejos estilos “pasatistas” para sugerir una propuesta “sin contenido” y totalmente “superficial”. En el presente apartado, se describirá la estrategia política que subyacía en estas letras, destinada a luchar contra ciertos efectos del régimen militar mediante una propuesta integral que incluía música, letra, baile e imagen.

La mayoría de las letras de Virus fueron escritas en colaboración con el sociólogo y artista conceptual Roberto Jacoby (nacido en 1944), quien participó en el legendario Instituto Di Tella y complementó sus creaciones artísticas de vanguardia con un compromiso político de izquierda.

En una entrevista a La Nación, Jacoby dijo: *“La colaboración empezó cuando Federico Moura vino a ver algunas canciones que yo ya tenía escritas, letras vinculadas con el rock. Algunas le gustaron y se las llevó así como estaban para ponerles música y un estribillo, como por ejemplo “El rock mi forma de ser”. Era una letra en broma que se burlaba de las letras de rock y que después, paradójicamente, terminó siendo una especie de himno. Para el primer disco, Wadu Wadu, revisé letras que ellos ya tenían. En otros momentos, yo recibía directamente la melodía, que Federico me tarareaba, y sobre eso armaba la letra. Así fue la mayoría de las veces. Y a veces incluso hacíamos los dos juntos las letras. ¡Trabajamos de todas las maneras en las que se podía trabajar! (La Nación; 2014)*

*“La experiencia de Virus fue fantástica. Empecé a ver esa politicidad en Virus después de Wadu-Wadu. Ahí noté que en los shows de Recrudece, que coincidieron con Malvinas, se cruzaron cosas, salíamos del show y había manifestaciones en toda la ciudad. Tiraban gases lacrimógenos y entraba el humo al teatro. Era muy visible. Recuerdo que tuvimos una reunión con Federico Moura y Freddy Quinteros, director de teatro, después de su vuelta a Argentina en el 81, 82, para dirigir un espectáculo de Virus y me acuerdo que dije, “para mí esto que estamos haciendo es una venganza” y me contestó, “no, no use esa palabra, no es eso”. Ahí tomé conciencia que esto era una respuesta posible. Y bueno, Recrudece tiene las letras más obvias, las referencias no son muy*

*críticas, aunque para los periodistas sí lo fueron. Se quedaban con el aspecto exterior, el maquillaje, la ropa, entonces, no oían, ni veían, nada. Por eso, a Virus le quedó esa fama de superficial, de frívolo. A mí no me molestaba para nada, me parecía al revés, un punto a favor. Haber podido hacerlo, con ese grupo que era de La Plata donde se notaba muchísimo más el proceso que en Buenos Aires, allá prácticamente no había nadie que no tuviera a alguien conocido desaparecido. Y eso que eran tres hermanos con uno desaparecido y dedicarse a eso, con ese humor y con esa manera de poder sobreponerse. Otro platense también, Patricio Rey. Cada uno a su manera, las dos bandas, daban mucha importancia a lo visual, a la relación con el público. Los redonditos de ricota... Claro, uno piensa en el 79 una banda que reparte cosas en el público, es extraordinario, increíble. Yo los vi en el mismo lugar en el que después estuvo el Parakultural, creo que el teatro se llamaba De la cortada (en Venezuela y casi Balcarce). Ahí vi que hacían esas cosas.* “(El Río Sin Orillas; octubre de 2011)

Jacoby ha comentado en numerosas ocasiones que las críticas de Virus a la Dictadura no fueron resultado de una elección casual. Sostiene que se enmarcaron dentro de lo que él ha denominado “la estrategia de la alegría” “

*“La “estrategia de la alegría” es algo que el Indio Solari llamó con gran precisión la “preservación del estadio de ánimo” y que consideraba como un objetivo político importante o como “su” objetivo político”,. (Educ.ar; 2005)*

*“La estrategia de la alegría puede describirse de manera muy simple como el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa.” (Zona Erógena; 2000)*

*“En los ochenta como en los sesenta y aún ahora se nos criticó por considerarnos frívolos y apolíticos. Hoy Toni Negri se declara abiertamente partidario de la alegría (en clave spizoniana), que se ha vuelto legítima” (Educ.ar; 2005)*

*“Tal vez la estrategia de la alegría era una respuesta, una resistencia a la depresión y desánimo y miedo generados por los campos de concentración y el genocidio. Era reactiva. “(ob.cit)*

*"Las pasiones positivas son las que construyen comunidad, que liberan relaciones, que crean alegría. Y esto está completamente determinado por la capacidad para atrapar el movimiento del tiempo y traducirlo a un proceso ético, en otras palabras, a un proceso de construcción de alegría personal, de comunidad y el libre disfrute del amor divino". (La Nación; diciembre de 2014)*

El artista y letrista vio en el estilo de música, las letras y el baile de Virus el vehículo para materializar esta alegría que se contraponía a la tristeza impuesta por la dictadura (6)

*.” Cuando fui a verlos por primera vez, en un sótano, todos cantando y bailando, se vivía una libertad increíble. Básicamente era eso: libertad y alegría. También había cosas críticas, bastante sarcásticas. Yo tenía totalmente claro que era un proyecto político. Después salió un grupo pop”*

*“[...] Un grupo o un cantante generan un público, generan una intimidad y toda una estética, una moda, una ropa, un peinado, una actitud... No ves escritores que generen eso, son movimientos, grupos grandes. En cambio, un solo grupo de música, o un solo compositor o cantante, pueden dar vuelta una situación cultural. [...] Porque resuena: vos hacés una canción y la cantan, o la bailan. No podés escribir el libro que lees, y al mirar un cuadro tenés una actitud de recepción, mientras que con la música contemporánea, el pop, hay algo que hace que el público al mismo tiempo sea un emisor, que constituya una comunidad mucho más fuerte que en otros casos. El momento de la recepción automáticamente implica armar un colectivo ¿no? Porque son situaciones públicas, de gente que reiteradamente lo hace... []. Empiezan a constituir prácticas de todo tipo, cosas del aspecto, de la indumentaria, la ideología. Es inmediatamente social la música pop, o rock, que se yo. Vive en esa cosa replicante, convirtiéndose inmediatamente en otra cosa. La cosa más obvia se convierte inmediatamente en una forma de cortarse el pelo. Me decís “que tiene que ver una canción con la forma en que tenés el pelo” Pero si, todos los grupos de música tienen su peinado” (Dacal, 2006)*

*“Que la gente del rock le tirara naranjas a Federico o dijeran que ‘se venían los putos al rock’, para mí es un orgullo. Es mostrar donde estaba la vanguardia y dónde estaba el rock también; en realidad el rockero era Federico, los que estaban con el machismo vigente, con la guerra de Malvinas no eran rockeros’, afirma Jacoby para quien Virus fue un proyecto claramente político ‘no sólo en las letras, sino también en las políticas del cuerpo, en lo performático y en la idea de bailar, de no entrar en el rock para estar sentados, que era lo normal en esa época. Con Federico lo teníamos totalmente claro, era imposible separar la música de la liberación corporal’ “(Wajszczuk; 2011; p. 59)*

Jacoby vio que la música podría “dar vuelta una situación cultural”, debido a que esta expresión artística posee carácter público y una capacidad de constituir nuevas prácticas. A fines de los 70 y principios de los 80, el rock poseía una situación cultural en la cual géneros de rock predominantes (progresivo, jazz rock) no permitían el ingreso de nuevos estilos y censuraban expresiones como el baile. El sociólogo explica la distancia que la banda sentía respecto al rock de la época.

*”Nos sentíamos muy distantes. Realmente nos reíamos, nos burlábamos un poco de lo que era el rock en esa época. Muy pomposo, muy del himno. [...] Tomar cierta distancia con todo eso, en una actitud que no era nada frívola, me parece. Todo el mundo después se dio cuenta, pero al principio la mayoría de la gente cayó en la trampa que nosotros tendimos de hacernos los idiotas. Todos pensaban que éramos idiotas “(Flaviopi 3; 2011)*

Virus se proponía cambiar este escenario introduciendo un nuevo género musical, realizando crítica social en las letras y presentando una renovación estética en la ropa y los peinados de los músicos. Pero además, la banda concebía que era fundamental acompañar estas acciones con una reivindicación del baile y el cuerpo como herramientas para enfrentar a la tristeza impuesta por la dictadura. En palabras del periodista Sergio Pujol: *“Virus hacía una músicaailable en un tiempo en el que el baile seguía siendo uno de los pecados del decálogo rockero”* (Pujol; 2005)

Virus no fue la única banda que defendía la alegría del baile; lo hicieron en general los grupos identificados con los nuevos estilos musicales que arribaron al país en los 80. (7) Los Twist incorporaron elementos musicales de la “Nueva ola” de los 60 y referencias líricas a la danza en *“La dicha en movimiento”* (1983). Los Abuelos de la Nada sostenían en *Mundos Inmundos* (1983) que no había dicotomía entre el baile y la reflexión crítica: *“Bailen. / Salten. / Piensen. / Quién es quién. / Toquen. / Sed felices”*. Miguel Mateos cantaba en *Mi sombra en la pared* (1986): *“Llegando a casa estoy / y sé que todo será igual / Ir a mi habitación / subir la radio hasta explotar (...) Bailo / bailo hasta caer / con mi sombra en la pared”*. Raúl Porchetto, músico de los 70 que se sumaba a la new wave, decía en *Bailando en las veredas* (1986): *“Hoy yo me quedo bailando en las veredas, / dando vueltas, / saltando hasta las estrellas”*.

Virus llegó a eliminar las butacas que solía haber en los recitales del estadio Obras cuando tocaron en dicho lugar en 1983. En el mismo concierto se pasaron temas de rock and roll de los años 50 antes de que la banda comenzase a tocar (Riera y Sánchez; 1995; pp. 68- 69):

*“Queremos que nuestra actuación del viernes en el estadio Obras sea un auténtico concierto de rock n´roll. Por ello decidimos que la zona de la platea esté libre, sin butacas, para que la gente pueda explayarse a su gusto a partir de la música, para que allí se deje llevar por el ritmo. Que no tema mover su cuerpo, hacerlo participar en la música y su cadencia”* (Roque de Pedro; julio de 1983).

En palabras de Jacoby:

*“Hay que tener una gran convicción. Igual, Virus tampoco era la revolución musical. Era revolución en tanto producto integral, de conjunto. Por el tipo de grupo, de cantante y de letras. Todo el conjunto era irritante pero si hubiese sido solo a nivel musical, con la new wave que era en ese momento, no sé si hubiese sido tan molesto. Ahí fue central la figura de Federico. Él condensaba muchas cosas. Como se movía, su forma de ser, la sensibilidad que tenía, la manera de cantar”* (Gaguine y Recis; 2013)

El letrista de la banda de La Plata no cree que la “situación cultural “del rock haya rechazado a Virus simplemente porque traía un género musical nuevo. El rechazo era a la combinación total que emanaba de su propuesta. Los dardos eran descargados en la figura de Federico Moura, quien condesaba una nueva música acompañada de letras críticas; una estética original y una manera de

cantar novedosa; el uso del baile y una sensibilidad no contemplada en el estereotipo del rockero argentino. La “new wave” de Virus era una significación que incluía demasiados elementos contrapuestos con el imaginario del rock, y por esa misma razón, éste era incapaz de asimilarlo

El sociólogo cree que Virus fracasó en su propósito debido a que la sociedad en general y los integrantes del campo del rock argentino en particular no pudieron entender el mensaje de lucha; al contrario, lo tildaron de “complaciente” y “comercial”, invirtiendo por completo su sentido. El imaginario rockero no podía asimilar a una canción alegre yailable como crítica y militante:

*“Desde la prensa y el ambiente rockero clásico se los calificó con frecuencia como fenómenos de “hedonismo” y “superficialidad”, lo cual era exacto y deliberado ya que el hedonismo funcionaba como lo contrario al sufrimiento y la noción de superficie jugaba doblemente como máscara y como piel. Era posible ocultarse y manifestarse tras lo inocuo y tras distintas formas del chiste” (Jacoby; 2000)*

*“Me falló la ilusión, la expectativa. Viste que hay proyectos que son más conscientes y proyectos que son inconscientes, que se perciben a posteriori. En la Revolución Francesa, por ejemplo, el vehículo a través del que se desencadenó la revolución no fueron las manifestaciones sino los llamados “banquetes”. Ahora bien, en el momento en que la gente iba al banquete no estaría diciendo: “acá vamos a hacer la Revolución Francesa”. Estaban yendo a un banquete, que sería un banquete distinto de lo que es un banquete hoy, pero digamos, era parte de un proyecto político que se iba gestando sin que sus propios autores comprendieran el sentido o el rumbo que podía llegar a tomar eso... Pero por algunas razones esos banquetes interactuaron con unas condiciones sociales y políticas y terminaron en la Revolución Francesa. En ese sentido digo que creo que era un proyecto político. Y que no llegó a un fin esperable.”*

*“No sé cómo explicarlo... cuando se constituye el momento catastrófico, es muy difícil sustraerse a esa situación y parece que solamente se puede ser una víctima o un victimario, amo o esclavo. Como si todo estuviera organizado para admitir solamente esos términos, entonces no es raro que un tercero que no quiere ser encasillado en el rol de víctima o en el rol de victimario sea atacado por los otros dos, debido a que es visto como ajeno porque se aparta de esa opción y, sin embargo, sigue tratando a su manera los grandes temas que ellos están discutiendo. No es por casualidad que haya tenido escasa visibilidad y que no haya sido masivo en su momento inicial, aunque si lo fue siendo a lo largo de los ochenta.” (Lucena y Labouereau; 2008)*

*“Está muy linda la sensación de cuando ves que la gente canta algo que escribiste, pero también tengo una especie de decepción porque es lo que pasa siempre con cualquier cosa que vos hacés y la largás al mundo. Empieza a tener una vida propia y te traiciona en general, se crea una lectura estándar. Eso en la lectura de la gente, se unilateraliza, se crea una lectura estándar. La interpretación estándar era la frivolidad de Virus, que la compartían tanto los que les gustaba como los que no. Hubo un acuerdo en la época de que era una música pasatista, unas canciones banales*

*con letras estúpidas. Desde mi punto de vista, como escritor de letras, es decepcionante” (Güerri y Merea; 2015)*

Federico Moura también pensaba que la dictadura militar había fomentado el rechazo a las nuevas corrientes musicales.



*“Si el gobierno militar hubiera terminado cuatro años antes, seguramente que toda esta explosión de nueva música hubiera sucedido antes. Un paralelo podría ser España, que entró en un proceso democrático hace unos años y tuvo una maduración paralela en lo cultural, y específicamente en el rock. La política permite eso. Inevitablemente, la Argentina es en todos sus aspectos un país subdesarrollado, y las cosas llegan acá con un*

*desfasaje de tiempo o chocan con una actitud fóbica de la gente contra las cosas que vienen de afuera. Sería más sano aceptarlas, y no ponerse en contra, retrasarlas, y después, cuando ya desbordan, asumirlas devotamente sin saber de qué se trata.” (Pelo; marzo de 1985)*

Federico opinaba de la siguiente manera sobre la recuperación de la alegría:

*“Los setenta fueron años oscuros, para adentro, llenos de guerra y de dolor. Las formas artísticas de los setenta fueron elegidas para mostrar esa disconformidad interna. Los ochenta son totalmente opuestos, es dejar de estar atormentados por la muerte, es pensar en positivo” (Miccio; 2016)*

*“Todos nos acostumbramos a reprimirnos, a que las pulsaciones de vida dentro nuestro queden reducidas al mínimo, porque hemos pasado una época en la que el terror se metía dentro del living de tu casa, la paranoia te entraba bajo la piel. Quisimos pasar desapercibidos por miedo, ser todos iguales, como nos querían las ‘autoridades’. Es un daño psicológico tremendo el que nos han causado a todos. Fueron diez años de miedo profundo, de atmósfera enrarecida. Este es un país que convive con la muerte y el miedo.*

*Pero las mentalidades pueden cambiar con las nuevas generaciones. El país puede tomar otras direcciones, y también podemos hacerlo cada uno de nosotros. No es que estemos destinados inevitablemente a este bajón que nos quieren imponer. No hay que aceptar el dolor y la muerte como forma de vida [...] Por eso hay que salir a la calle y cagarse encima, hacer lo que tenés necesidad de hacer, ser espontáneo a pesar de todo. Los más jóvenes están vivos y tienen fuerza. Creo que no van a tener miedo de largarse a vivir” (Lernoud; 1985)*

*“Es como si la gente, al cambiar políticamente el país, se enfrentara con un vacío muy grande al no estar ya los temores que enfrentó eternamente. Es como cuando uno tiene una enfermedad que funciona como parámetro de todo. Cuando te curás, supuestamente te tenés que sentir bien. Pero no es así: para mucha gente siguen los problemas, pero ya sin la excusa aquella que te impedía trabajar y vivir. Mucha gente empieza a enfrentarse con sus propios fantasmas”* (Febre; 1987)

*“En los principios de los 80 yo entendía a la música activa como algo de despabilarse, de patalear, empezar a ... ¿viste cuándo un algodón está achatado de plumas se abre? Una cosa así. Que eso generara que la gente joven empezara a tener una participación activa del pensamiento, de las cosas que suceden en la calle.”* (Tigre Canal; 2015)

*“Ahora, más allá de las circunstancias políticas, hay otros miedos que a uno le complican la vida, lo paralizan: el miedo al éxito, al fracaso; el miedo a amar, a la soledad”* (ob.cit)

El cantante de Virus creía que la alegría podía ser una estrategia válida para la situación política de Chile, país en el que la banda se animó a interpretar la canción *Densa Realidad* pese a que los censores del régimen de Pinochet la habían vetado (Riera y Sánchez; 1995; p. 157); y resistió la censura que pretendieron ejercer los directivos televisivos sobre las letras de las canciones (Moura; 2014; p.22)

*“En Chile, la gente es más efusiva. Creo que esto tiene que ver con el toque de queda que soportan desde hace trece años y que los reprime. Demostrándose efusivos en los recitales es como que se liberan, consiguen un efecto catártico.”* (Llados; 1986)

Marcelo Moura ha considerado sobre el tema:

*"Veníamos de mucho tiempo down, mucho bajón, que había que canalizar de otra forma," explica Marcelo. "Nosotros sufrimos la represión en carne propia, tenemos un hermano desaparecido. Pero vimos que así no salíamos más. Por eso tirar buena onda pareció extraño".* (Virus. La Euforia y la desazón. 1999)

*“A mí me resultaba muy depresiva la música de la época, algo que te tiraba para abajo [...] Pensamos que una forma de revertir eso era mirando la vida de otra forma, era dándole a la vida ´ hay que hacerle el amor´, sentir el cuerpo, divertirse, no como una cosa banal [...]”* (Sumo Viru; 2013)

*“Al igual que en nuestro país, también en Chile estaban hartos de la oscuridad, del absurdo rigor, la violencia, y nuestra música apareció como un aire renovador que venía a refrescar la chatura, la opresión y la tristeza de tantos años desgraciados, en los que la alegría era pecaminosa, y la diversión algo prohibido y superficial”* (Moura; 2014; p.22)

El guitarrista de Virus, Julio Moura (nacido en 1956), aseguró:

*“Muchos nos preguntaban cómo podíamos tener contenidos frívolos después de haber vivido momentos tan terribles. A nosotros nos tocó vivir eso bien de cerca, porque tenemos un hermano desaparecido. Pero sentíamos que lo mejor que podíamos dar era revertir un poco la cosa”.* (Página 12; 2000)

El bajista Enrique Mugetti agrega:

*“Además, había que recuperarse rápido. No íbamos a esperar cincuenta años a que nos cambiara la cabeza para ponernos a bailar”* (ob.cit)

¿Por qué la dictadura no censuró o persiguió a Virus? La banda comenzó a tocar en los últimos años de la dictadura, cuando ésta ya comenzaba a retirarse. También que hay que reparar en tres elementos destacados por Jacoby: el conservadurismo del campo del rock, las concepciones puritanas de la izquierda y la derecha, y el desconocimiento que había sobre Virus cuando salieron sus primeros discos:

*“No había muchos que los registraran. Era un momento bastante conservador dentro del rock y especialmente en los medios de rock. No recuerdo, en ese momento particular, de los primeros discos, no había mucho comentario o análisis. No existía la “rockología”, una disciplina que empezó mucho después, con sus licenciaturas en rock. Los periodistas venían de épocas anteriores y eran muy conservadores. Igual no te creas que no nos molestaban. Por ahí salía una nota porque alguno se ponía en bolas pero bueno...”*

*“Es fácil de ver que en el tono moralizante de esas críticas se vertía el puritanismo revolucionario tradicional, mezcla del estalinismo con el ascetismo cristiano y militar, hegemónico tanto dentro de las fuerzas progresistas como de las reaccionarias.”* (Jacoby; 2000)

*“El problema de Virus no fue que era controvertido sino que, directamente, lo ignoraban, que es peor. Tal vez no entendían algunas cosas.”* (Gaguine y Recis; 2013)

El interés de Virus por criticar a la dictadura también se relacionaba con las militancias políticas de Jacoby y Federico Moura, quien fue miembro del Movimiento Siloísta (Sánchez, Fernando; 1998). Fernando Bustillo, amigo personal de Federico, recuerda: *“Nosotros teníamos una posición apolítica pero contestaria, no eráramos desatendidos sino que teníamos una propuesta más universalista, creíamos que la cosa pasaba más por el cambio individual. Participábamos de un grupo de actividades concretas del siloísmo, con cierto compromiso: íbamos a hacer retiros y ese tipo de cosas. En esa época era muy difícil escapar a eso: el momento en que Lanusse abre el juego político y Cámpora es elegido se vivió muy intensamente”* (Riera y Sánchez; 1995; p.44)

Julio Luna, amigo de Julio Mora, recuerda la militancia del guitarrista de Virus: *“Con Julio fuimos a varios congresos de frentes amplios estudiantiles, charlas sobre el socialismo y ese tipo de cosas. Éramos muy pendejos. Sería entre los 15 y los 17. Yo me casé a los 18 y me fui a vivir a Córdoba, y*

*ya en esa época La Plata era un quilombo de grupos antagónicos de enfrentamientos y toda una avanzada de la mano sindical y lopezrreguista, se venía el golpe. En La Plata había muchos grupos de derecha, y estaba muy en la mirilla de sectores jodidos. Tengo gente común, concedidos, que se fueron o desaparecieron. Era muy efervescente La Plata, centros de estudiantes, facultades y todo eso. Ahora ha cambiado mucho. En el momento en que se declaró oficialmente la dictadura estaba en medio de la sierra. En toda esa época del quilombo Federico se fue a Río” (ob.cit)*

### **3 b) La desaparición de Jorge Moura**

En palabras del mismo Jacoby:

*“[...] Creo que la gente que estaba escondida en una casa, perseguida... en algún momento tenía que decir: “bueno estamos vivos, vamos a coger y a pasarla bien un rato”. Tiene que haber sucedido, nadie puede vivir en la desdicha y en el sufrimiento todo el tiempo. El surgimiento de Virus responde a una actitud de este tipo ya que Jorge, el hermano mayor de Federico, Marcelo y Julio Moura, es detenido-desaparecido” (Lucena y Labordeau; 2008)*

En efecto, Federico, Marcelo y Julio perdieron a un hermano merced a la represión de la dictadura. Jorge Moura formó parte del trágico La Plata Rugby Club: en apenas tres años fueron asesinados y desaparecidos los veinte jóvenes que jugaban o habían jugado en dicho club. Formaban parte de Montoneros, la Juventud Peronista, el Ejército Revolucionario del Pueblo y el Partido Comunista Marxista Leninista (La Capital; agosto de 2015)).

Jorge decidió “proletarizarse” y empezó a trabajar como transportista para la fábrica de jugos Sarsetru. Su cuñado Guillermo Massera poseía experiencia en el ramo y le enseñó a manejar acoplados. (Miradas Al Sur; 2013))

El tecladista de Virus Marcelo Moura (nacido en 1960) recuerda:

*“La política irrumpió en La Plata con una fuerza tremenda. Jorge estaba estudiando arquitectura y como el hombre que era, solidario y justo, tardó muy poco tiempo en comenzar a militar. Primero en el PRT, donde su cabeza dio un vuelco enorme y lo que antes lo apasionaba, como el rugby, pasó a ser algo superficial”*

*“En el año 1976 nuestra relación se intensificó, al punto que me confesó su militancia en el ERP [...]. Era muy común que se reuniera con sus compañeros en mi casa y tal vez por ser yo muy chico, y por tener una especial relación con él, me dejaban estar presente en sus reuniones. De a poco fui encariñándome con todos ellos, eran gente de gran corazón. Sé que me veían como un niño, y tal vez por eso no tenían en cuenta que cada cosa que decían quedaba grabada en mi mente y era motivo de análisis para mi próximo día. Cuando, reunidos en mi casa faltaba alguien, yo*

*preguntaba: “¿Dónde está Mariano?”, y con absoluta naturalidad me decían “lo mataron”, sin reparar que lo que para ellos era natural, para mí era una puñalada en el corazón.” (ob.cit.)*

La familia Moura se enteró de la detención de Jorge cuando irrumpieron en su casa militares disfrazados como operarios de la empresa proveedora de electricidad SEGBA.

*“Ese día a la mañana a Jorge lo vinieron a buscar a mi casa. Tocaron la puerta presentándose como el Comando de Operaciones Tácticas y entraron. A su vez, cuatro personas, también militares, fingían estar arreglando algo eléctrico en la esquina a modo de campana. Inmediatamente cerraron todas las puertas y ventanas de la casa herméticamente e intervinieron el teléfono. A mí me despertaron con una ametralladora apuntándome a la cabeza... al principio, tuve mucho miedo. Después me pude tranquilizar y manejar un poco más la situación. Pero cada tanto me amedrentaban diciéndome ‘vos sabés todo, nosotros te conocemos bien. Tu hermano es muy hábil, lo estamos buscando hace mucho tiempo’... Insistentemente me preguntaban por Jorge y al mismo tiempo hacían un simulacro de disparo... Pero realmente yo no sabía dónde estaba mi hermano porque ya no vivía en casa. Él manejaba un camión y venía de vez en cuando a quedarse por unos días con la familia... Fueron siete horas muy largas las que vivimos. Aunque ellos se lo tomaron sin desesperarse... La casa era una ratonera en donde lo esperaron con mucha paciencia. (ob.cit)*

Marcelo, sus padres y sus hermanos debieron esperar a Jorge con ametralladoras en sus sienes:

*“Volviendo por el pasillo le dije que le quería pedir sólo un favor, que cuando llegara mi hermano me dejara darle un beso (ya que sabía que no lo vería más) a lo que me contestó: “Por supuesto, mi amor”. Volví al sillón a intentar que funcionara la telepatía. No sé si segundos, meses o años después (ya que el tiempo en esas circunstancias transcurre de otra forma), sentí mucho movimiento; había gente apostada en los techos, en el jardín y por supuesto por toda la casa. Se acercó entonces el jefe y otra vez tomándome del brazo me llevó y me dijo: “Vení, que vas a darle un beso a tu hermano”. Mientras transitaba por el pasillo rodeado de hombres armados se hizo un silencio que me heló la sangre y vi entonces entrar a Jorge por la puerta con absoluta tranquilidad, hasta que me vio rodeado de gente armada y clavó su mirada en la mía. Podría escribir un libro entero acerca de todo lo que decía esa mirada. Sé que cuando uno muere no se lleva nada, yo les puedo asegurar que aún después de muerto conservaré esa mirada.*

*De atrás, un cobarde le dio un golpe con la culata del fusil y Jorge cayó al piso. El jefe, con una sonrisa diabólica, me dijo: “Ahí tenés el beso, mi amor”. Esa fue la última vez que vi al hombre más maravilloso que he conocido.” (ob.cit)*

La última integrante de la familia que vio con vida a Jorge fue su madre:

*“Unos días más tarde, un hombre apareció por casa y le propuso a mi madre ver a su hijo. Le dijo que en un par de días se comunicaría con ella. Esa visita fue motivo de un gran debate en la*

*familia, ya que la mayoría pensaba que la iban a usar para que Jorge cantara, pero nadie pudo contra el amor de mamá. Efectivamente, se comunicaron y combinaron para pasarla a buscar. El día acordado la subieron a un auto, le vendaron los ojos y dieron vueltas un par de horas para despistarla. Cuando por fin detuvieron la marcha, la hicieron bajar, le sacaron las vendas y mi madre se encontró en el medio de un bosque. A los pocos minutos trajeron a mi hermano, que lucía muy mal. Se acercó, le dio un beso y le contó que no veía la luz desde el día en que se lo llevaron, que lo habían torturado pero que él no había delatado a nadie. Le pidió que cuidara a sus hijos, ya que él no iba a hablar y por lo tanto lo iban a matar. Esa fue la última vez que alguien de la familia vio a Jorge “(Moura; 2014)*

El tema “*Ellos nos han se separado*” (1983) refleja el dolor que provocó el secuestro de Jorge. Sin embargo, los integrantes de Virus se diferenciaron respecto de las consignas de la lucha armada. Marcelo Moura describe sus discrepancias con las guerrillas:

*“Siempre desde mi mirada, pienso que también su vida comenzó a parecerle superficial, y ya metido de lleno en la militancia, se separó de Pato, comenzó una relación con Perla, una militante política, y se involucró mucho más, pasando del PRT a su brazo armado: el ERP.”*

*“Yo con mis dieciséis años ya tenía una opinión formada y disentía de la metodología: me parecía que, envalentonados por la enorme hazaña de la Revolución Cubana, sus convicciones eran una utopía, ya que el capitalismo había aprendido la lección y no había ya lugar para hazañas semejantes. Nuestra familia gozaba de un buen pasar, de manera tal que la militancia de Jorge nada tenía que ver con carencias personales. “(ob.cit)*

Julio Moura también ha recordado a su hermano Jorge:

*“Con Jorge tuve una relación bastante cercana en los últimos años, diferente a la que tenía Marcelo con él porque yo estaba más cerca del hermano menor. Compartimos muchas cosas, muchas ideas y formas de vida, pero lamentablemente fue demasiado corto para saber qué podría haber sido. En los últimos momentos él provocó una ruptura en la relación, consciente de que cuanto más lejos estuviera yo de ciertas cosas, mejor. Entonces no lo entendí, pero no pasó mucho tiempo para darme cuenta. Cuando sucedieron los hechos me encontraba tan sorprendido que, cuando pretendieron apretarme, no tenía nada que decir. Creo que eso finalmente salvó, fue como una alarma que me mandó mi hermano apartándome de la historia Yo tenía 20 años “(Riera Y Sánchez; 1995, pp. 46- 47)*

El guitarrista subraya las críticas que recibió la banda por parte del hippismo a causa de optar por una música alegre luego de la desaparición de su hermano:

*“A mí me han llegado a decir ‘¿Cómo con un hermano desaparecido pueden hacer un tema como Wadu Wadu? El que me lo dijo, su concepto político era barba y nada más que hablar de eso” (Luis Antonio; 2013)*

Pico Moura, padre de Jorge, Federico y Julio, declaró:

*“Jorge veía desde su punto de vista una sociedad que no le gustaba, y Federico también, pero en un plano muy distinto, muy diferente. Jorge intentó modificarla desde lo social y político, y Federico, desde lo artístico. Federico fue siempre de la idea de producir una música en cierto sentido revolucionaria y escaparse de los esquemas, de los dogmas: una proyección más personal, que tal vez tenga que ver con la de Jorge.*

*“Hicimos gestiones, a pesar de que uno sabía que eran infructuosas y que conocía el cinismo con el que se manejaban. Han desaparecido tantos muchachos, era terroríficamente real cómo se apoderaban de chicos, los liquidaban con un tiro en la cabeza, los tiraban en el río y cínicamente decían que habían desaparecido (ob.cit)*

Velia Oliva de Moura recordó así a su hijo desaparecido:

*“Tocaba la guitarra y cantaba muy bien, canciones de protesta. Era muy soñador, estaba en otra cosa, pero pasó sin ningún problema el secundario. En muchos aspectos yo soy culpable de cosas que hicieron los chicos, tal vez si me hubiera puesto en contra me hubieran hecho caso [...] Cuando vinieron a llevarse a Jorge casi se lo llevan a Julio: Julio estaba con la pierna fracturada, no tenían por qué llevárselo porque él no tenían nada que ver, pero a veces pasaba que se llevaban a toda la familia. Mejor no acordarse “(ob.cit)*

Federico Moura expresaba así su desdén a la política tradicional:

*“ Habrá alguien que por su línea se acerque más a lo netamente político, pero lo nuestro es social,” declaraba Federico. “Si quisiera hacer algo político, me hubiera metido en política, hubiera estudiado, y en lugar de tocar un instrumento leería libros de política y economía... Ahora resulta que quien no sabe de política es un gil. Y terminás manejándote con un léxico de 50 palabras, casi como un organigrama. Pucha, eso no es todo. La vida, lo cotidiano, salir a la calle y mirar el día... ¿eso no existe? Es todo una confusión terrible. En las revistas salen fotos de los famosos ventilando a quién van a votar. Me dejó helado. Si no te interesa nadie de los que están, te tratan como si fueras de otro planeta. Estamos de acuerdo en que vivimos una situación de emergencia, pero todo el mundo está consciente. Que no todos estén afiliados a un partido... ¡pero eso es normal! De un día para otro te dicen, “Bueno, ahora voten”. La gente tiene que hacer lo que le pasa, también, y no crearse esquemas, ‘Si no hago esto soy una persona marginada y no estoy comprometido...’ Por favor.”*

*“Los elementos propios de rock'n'roll. Que cada cual haga lo suyo y amplíe el espectro. Que Chichita de Erquiaga no se sienta forzada a hablar de política. Que no nos limitemos y nos encasillemos siempre en canaletas de las que no podemos salir. Además, de repente aparece una guerra y cambia todo. Lo anterior de pronto no sirve más... Y sentís que no hiciste nada.” (Revista Humor; junio de 1983)*

Sobre las letras tradicionales de protesta y el nexo entre políticos y músicos, Federico decía:

*"En este país hace casi diez años que vivimos la misma historia que se debate con las mismas cosas, como la tapa de una olla dentro de la que siempre meten lo mismo. A mí, a través de una letra, me interesa que la gente incorpore un poco el delirio, como forma de curar ante ese estado de muerte. Proponer, mostrar a la gente que está metida en un pozo, y que salga. No seguir hablando siempre de las mismas protestas. Basta, tiremos la cadena. Si no, seguimos debatiéndonos en la misma mierda."* (ob.cit)

*"La gente joven no cree en los políticos. El otro día un amigo me decía que buscaba definiciones políticas en los músicos. Y yo le contesté que había una inquietud en el que estaba bien, pero que se equivocaba... Un músico no es un político, no mezclamos más las cosas... O que las amas de casa empiecen a boxear. El músico de rock puede hacer manifestaciones sociales, de repente hacés otra más romántica. Pero no confundir lo político con lo social. Me parece maravilloso que la gente tenga ese fervor, pero son un producto confuso de este país machacado"* (ob.cit)

El cantante de Virus insistía en que las letras tenía una función social: combatir la falta de pensamiento crítico fomentada por los medios y el sistema.

*"Lo que creemos es que la palabra tiene que ayudar a la gente a pensar. No a decirle qué tiene que pensar, sino que usen el ejercicio del pensamiento. Es un poco la idea del psicoanálisis, que no te dice qué hacer, sino que te ayuda a ver las cosas, para que vos pienses y uses la cabeza. Uno de los grandes vicios de acá es no pensar. Los diarios viven vendiendo información parcial, y dirigen a la gente hacia una dirección. Las cabezas fuertes pueden llegar a superar los hipnotismos que promueve el sistema, y otra gente los consume. Para nosotros, lo mejor que podemos hacer es que la gente piense con las letras, que tome lo que quiera, pero que ejercite la cabeza."* (Virus. La Euforia y la Desazón; 1999)

También insistía en la necesidad de mantener una conexión con la realidad y criticaba a quienes no se dieron cuenta del peligro que entrañaba la dictadura:

*"Hicimos una música así porque teníamos ganas, porque sentíamos que era auténtica y porque estábamos en alguna medida posesionados o un poco más conectados con la realidad que un montón de gente. Eso tiene que ver con la personalidad. Yo soy muy ansioso y vivo muy al día las cosas, y generalmente todo este proceso que vivimos. . . Algunos, cuando llegaron los militares, decían "qué suerte". Está todo desfasado. Esa persona, ocho años después, se dio cuenta de que habían matado. Yo hago música y pretendo estar un poco más conectado con la realidad y con mi tiempo. Y pienso que una de las trabas fundamentales de la gente es no poder adaptarse al movimiento de las cosas. Entonces están en desarmonía con el exterior."* (Pelo; agosto de 1985)

Julio Moura coincidía en la necesidad de vincularse con lo cotidiano.

*“A grandes rasgos, reivindicamos cosas cotidianas, cosas que suceden en el país, a través del humor, lo que no las convierte en simple protesta, sino en algo claro. Conocimientos que maneja todo el mundo, y necesidades que tiene todo el mundo (Humor; 1983)*

Sobre la inclusión de aspectos frívolos en las letras, Federico decía:

*“En las letras de Virus vas a encontrar muchas otras cosas más, aparte de la frivolidad. Y la frivolidad, por otro lado, bienvenida sea. ¿Por qué solemnidad y no frivolidad? La frivolidad es casi como un doble pensamiento: hay dos cosas juntas. Aparte, me parece coherente con un fin de siglo. Está todo mezclándose y cambiando ahí, a la vista. La muerte como terror, como decadencia, está ahí presente. Y después, hablando de música, vos sentís que la gente que te crítica, otro día te apoya, porque se están legalizando a sí mismos.” (Ob.cit)*

### **3 c) Las estrategias de la alegría: ¿Una táctica que excedía a Virus?**

Las investigadoras Daniela Lucena y Gisela Laboureau han sostenido en numerosos trabajos académicos que las estrategias de la alegría fueron tácticas políticas que emprendieron numerosos actores de la contracultura que emergió en los años 80. Pese a que estas actividades no formaban parte de un plan vertical y organizado, las autoras afirman que poseen las suficientes características en común como para detectar la existencia de una estrategia en común, que corresponde al concepto acuñado por Jacoby.

*“Partiendo de esta conceptualización propuesta por Jacoby es posible observar la existencia de un entramado de nuevas experiencias y prácticas estético-políticas surgidas en Buenos Aires durante los últimos años de la dictadura y la década del 80. Se trata de producciones e iniciativas diversas y de difícil aprehensión, en tanto ocupan un lugar impreciso en el campo del arte y generan desplazamientos, conexiones, intercambios con actores políticos, rupturas y redes de trabajo que se extienden más allá de sus límites hacia las zonas más marginales del campo cultural de la época, pero que comparten una serie de características distintivas, en consonancia con los rasgos centrales de la “estrategia de la alegría”: constituyen una trama underground de formas de encuentro microsociales y establecimiento de lazos de cooperación e intercambio; se caracterizan por su marcada impronta festiva y por la utilización del humor como herramienta de crítica; se realizan en espacios no convencionales, al margen de los circuitos artísticos tradicionales u oficiales del campo cultural -bares o discotecas o espacios inventados por sus propios protagonistas, por ejemplo-; son iniciativas en las cuales se cruzan de un modo novedoso, experimental y disruptivo arte, cuerpo y política; en ellas proliferan nuevas estéticas vestimentarias como soportes para identidades alternativas o contraculturales; en todas puede observarse la mezcla de actores de diversas zonas del campo cultural (rock, teatro, artes visuales,*

*literatura, poesía, intelectuales) y la mayoría de sus protagonistas son críticos de la política entendida en términos de la militancia tradicional, especialmente la de izquierdas.*” (Lucena; 2013)

Daniela Lucena lista las siguientes acciones, espacios e iniciativas en los que se pueden encontrar “estrategias de la alegría” vinculadas a lo festivo, al baile, a las nuevas vestimentas y al cuestionamiento a la dictadura militar y a la militancia tradicional. Todas características presentes en la propuesta política de Virus

*“ El grupo de rock/pop Virus, liderado por Federico Moura ; - las tiendas de ropa Limbo y Mambo de Federico Moura en la Galería Jardín; - los festivales Ring Club organizados por Daniel Melingo ; - el grupo de teatro-rock Bay Biscuits ; - el grupo de performers Las Inalámbricas; - el taller La Zona del artista Rafael Bueno ; - el café Einstein ; - la discoteca Cemento ; - el centro Parakultural ; - Medio Mundo Varieté ; - el Body Art en el "Museo Bailable" de la discoteca Palladium ; - las fiestas itinerantes del Club Eros; - el bar Bolivia”* (Lucena: 2013)

Excede a los fines de este trabajo el análisis de estas prácticas contemporáneas a Virus. Sin embargo, es idóneo mencionar que la estrategia de la alegría era compartida por una banda que al igual que Virus, provenía de La Plata y reaccionaba contra el rock hegemónico: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Roberto Jacoby recuerda que:

*“La “estrategia de la alegría” es algo que el Indio Solari llamó con gran precisión la “preservación del estadio de ánimo” y que consideraba como un objetivo político importante o como “su” objetivo político”* (Educ.ar ; 2005)

Carlos “Indio” Solari”, cantante del grupo, recuerda:

*“Me recuerdo en esos años como formando parte de una conspiración inspirada en la política del éxtasis. Existencialismo cínico, contracultura, mayo francés beatniks, nueva izquierda, anti-psiquiatría y música de rock como hilo musical brindaron el desfile de ideas que me empujaron hacia el futuro con una alegría impúdica que aún conservo´*

*Monologuistas contestatarios, bailarinas de strip-tease y músicos de happening-rock intentábamos carecer de identidad con la intención de vivir en revolución permanente. Éramos tan pocos que el borde de los escenarios se hacía permeable y emancipaba a artistas y a espectadores de sus roles acostumbrados.*

*La idea era “perder la forma humana en un trance que desarticule las categorías vigentes y provea emociones reveladoras”.*

*La política del éxtasis estuvo dedicada a la transformación de la especie y no a la transformación de la sociedad* (Lucena y Laboureau; 2011)

*“Un buen estado de ánimo es como una religión a un mejor precio. Su principal mandamiento es: NO TE ABURRIRAS! Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas underground para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque mas no fuera esporádicamente” (ob.cit)*

*“Soy un hedonista ético declarado y por tanto estoy convencido de que tenemos derecho al placer. Creo, entonces, en poder utilizar el placer como principio ordenador. Como una cuerda guía en un laberinto. Ahora bien, el estilo debiera gobernar las sensaciones, pero como bien sabemos, el estilo nunca es neutral” (ob.cit)*

*“Hay que reconocer que las épocas dictatoriales motorizan con urgencias a los distintos actores de la cultura. La necesidad hizo a una resistencia improvisada y “...las improvisaciones son mejores cuando se las prepara” (Frank Zappa dixit). Tuve la suerte de vivir uno de los pocos momentos de nuestra historia en que la cultura fue patrimonio de los artistas genuinos. De todas maneras tengo claro que la vanidad siempre embellece lo que nuestra memoria trae” (ob.cit)*

Una nota de septiembre de 1978 de la revista Expreso Imaginario describe uno de los primeros recitales de Los Redonditos. La fecha del concierto es más que relevante: la banda planteaba un rock teatral que invitaba al movimiento, a la alegría y al baile en plena dictadura militar y bajo el auge de la contracultura hippie, el rock progresivo y el jazz rock. La nota se titula *“Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: una fiesta “.*



Su redactor, Claudio Kleiman, se muestra asombrado por el show y asegura que *“ puede llegar a sacudir el almidón de nuestra música a fuerza de rock and roll y buen humor”*. Curiosamente, la nota se encuentra en el mismo número de la Expreso Imaginario en que se le asestó un “tomatazo” a Travolta; es el artículo que cierra dicha edición. Las significaciones que cuestionarían al imaginario del rock de los 70 ya se hacían presentes en su momento de mayor hegemonía.

*“[...] Ya desde que aparecieron pudo verse que éste iba a ser un recital ‘distinto’: el guitarrista Skay vestido como un temible punk, Fentom comandando su bajo desde un deslumbrante traje de mosquetero, Indio Solari cantando enfundado en un overol blanco, Gabriel punteando su guitarra inaccesible en su frac azul con una enorme flor amarilla y Migoya bateando los parches vestido de no sé qué cosa. Su entrada estuvo signada por el arrojado de papel picado y serpentinas, realizado por las entusiastas chicas del ‘ballet ricotero’, el cuerpo femenino del grupo. Así fueron desfilando los temas, un rock and roll tocado con toda la polenta, con una base rítmica*

*que marca como se sabe y un violero (Gabriel) que sorprende por su velocidad y justeza. Pero hay más: el cantante, Indio es una cosa seria. Hacía mucho que no veía alguien sobre un escenario cantar rock y blues con un sentimiento semejante. [...] Las sorpresas amenazaban no terminar nunca: en la mitad del recital se produjo un cambio de bajista, siendo Fentom sustituido por Néstor, otro mosquetero que se las trae. Al promediar, un voluminoso sultán rodeado por dos efebos que iluminaban su paso con estadillos de luces, se dedicó a repartir los auténticos redonditos de ricota entre la concurrencia, que los devoró con un apetito devastador. Además, hubo varias apariciones del ballet ricotero que estuvieron a punto de provocar numerosos infartos, ya en buzos multicolores o las vestimentas más extrañas que se les puedan ocurrir. También el ballet tiene una solista, Cecilia, que hizo su número mientras el conjunto desgranaba un ritmo tropicalón, de título 'Solista'. ¡Qué más? El final fue una apoteosis: el grupo tocando la potente 'Mariposa Pontiac' mientras un verdadero aquelarre de disfraces, bailes y pantonimas varias se desencadenaba sobre el escenario, intentando devolverle al rock and roll el carácter festivo que parece estar perdiendo.*(Kleiman; septiembre de 1978)

Kleiman comenta que los propietarios de la sala se indignaron y no permitieron la función programada para el sábado (ob.cit) Como se ve, la propuesta de los Redondos incluye al baile tan despreciado en la época (el ballet ricotero y Cecilia), una estética original en las vestimentas e incluso géneros musicales nuevos en el país: Kleiman apunta en la nota que Los Redondos “*tocaron un reggae bien en la onda de los Stones que no tiene título*” (ob.cit) Además, el periodista señala que Los Redondos estaba recuperando “el carácter festivo” perdido por el rock, en un artículo publicado en la misma revista que criticaba la alegría de la música disco.

Cabe acordar que el grupo femenino de rock teatral Bay Biscuits que escandalizó al público de Serú Girán a fines de 1981 tocaba seguido con Los Redondos y llegó a grabar coros en la canción *Superlógico* (1985) (Slarczuk; mayo de 2013) Grabaciones piratas de la época muestran que tocaban temas de pioneros del rock no reconocidos en la época, como *Cuando calienta el sol* de Tony Vilar. (ricotadelreypatricio; 2011). Otras canciones viejas que tocaban eran ‘*Quien puso el bomp*’ del grupo mexicano de los 60 Teen Tops y *Si tuviera un martillo* de la italiana Rita Pavone (Noy; 2015). Una de las integrantes del grupo, Fabiana Cantilo, saltaría a la fama por su participación en el primer disco de Los Twist. El grupo, comandado por Daniel Melingo y Pipo Cipolatti, recuperaba ritmos de la nueva ola y llegó a grabar covers de viejas bandas argentinas (*Es la locura* de Los Pick Ups).

### 3 d) El rechazo a tocar en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana

El 16 de mayo de 1982 se realizó un evento que sigue generando polémica en las discusiones que rodean al rock argentino: el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, un concierto realizado con el fin de recaudar víveres y ropa para los combatientes de la guerra de Malvinas, y agradecer la solidaridad del resto de los países latinoamericanos. Participaron sesenta mil personas y fue transmitido en el estadio Obras por televisión y dos radios, algo inédito para el rock nacional. Se juntaron cincuenta camiones de alimentos y víveres; distintas investigaciones apuntan a que la mayoría de las donaciones no llegaron a los combatientes (Calvo; 2005)

La organización estuvo a cargo de los productores Pity Yñurigarro, Alberto Onahian y Daniel Grinbank (Flaschland; 2007). Los músicos que tocaron fueron los rockeros más conocidos dentro del rock local y representaban a los estilos consagrados. La nómina estuvo integrada por: Dúo Fantasía; Ricardo Soulé y Edelmiro Molinari; Cantilo-Durietz; Dulces 16; Pappo (nacido en 1950); el dúo Moro- Satragni (1982- 1984), acompañados de Ricardo Mollo; Litto Nebbia; Tantor (1977-1983); Luis Alberto Spinetta; Nito Mestre; León Gieco (nacido en 1951); Tarragó Ross (1923-1978); Raúl Porchetto; Charly García y David Lebón; Rubén Rada (nacido en 1943). La revista Pelo señaló que otros músicos que no tocaron estuvieron presentes en camarines: Piero (nacido en 1945), Alejandro Medina, Juan Carlos Baglietto (nacido en 1956), Juan Carlos Tordó (s.f. de nacimiento), Rubén Basoalto (1947- 2010), Alfredo Toth (nacido en 1950), Rinaldo Rafanelli (nacido en 1949) y los integrantes del grupo Zas (Pelo; 1982). Los músicos convocados eran representantes de los géneros de rock predominantes en ese entonces: el progresivo (Tantor); el jazz rock (Spinetta); el rock acústico (Cantilo- Durietz, León Gieco)). La única excepción es Zas, banda new wave que no tocó pero sí estuvo presente como parte del público. El espectáculo fue conducido por Juan Alberto Badía y Gabriela Macuso, quienes dijeron: “*La música progresiva nacional, que es parte de un lenguaje universal de amor y comunicación, se hace presente en este momento histórico para ratificar la voluntad constructiva de un pueblo en paz*” (Riera Y Sánchez; 1995; p.93)

La dictadura militar ordenó prohibir la transmisión radial y televisiva de música cantada en inglés luego de comenzarse la Guerra de Malvinas. Esto le dio al rock local una difusión mediática que antes no poseía, por lo cual su público se agrandó y creció el interés por las bandas argentinas. La periodista Graciela Mancuso recuerda que “*el mismo viernes 2 de abril, la gente empezó a llamar a la radio para decir que no podíamos pasar música en inglés mientras estábamos en guerra. Después hasta los dueños de las radios nos obligaron a pasar música en castellano, pero nunca vimos nada escrito* (Riera y Sánchez; 1995; pp. 83- 84) La conductora Elizabeth Vernaci rememora cómo el rock empezó a ser beneficiado, al punto de que un tema antes prohibido por los militares (Sólo le pido a Dios de León Gieco) fue recomendado para transmitir: “*Había temas recomendados por los militares como Sólo le pido a Dios y Muchacha, Ojos de papel, y también querían que pasáramos a Sergio Denis o a Julio Iglesias*” (ob.cit)

Previamente, los militares habían permitido la realización de festivales masivos como el Prima Rock o el de La Falda. El Festival de la Solidaridad se enmarca en este contexto, en el que se puede intuir la existencia de una política cultural del “Proceso” dirigida a cooptar a los jóvenes a la causa del conflicto armado y el apoyo del régimen. *“El régimen entendió que necesitaba el apoyo de los jóvenes, por lo que de ser enemigos pasaron a ser convocados a colaborar con el régimen cediéndoles espacios públicos para persuadir a la población, a través de su música, a apoyar la guerra”* (Favoretto; 2014) (9)



Los músicos que participaron recuerdan el evento de distintas maneras.

. Raúl Porchetto dijo: *"Nosotros no estábamos de acuerdo con la guerra y creo que pudimos desbaratar la estrategia montada alrededor, porque nadie avaló el clima bélico y todos hablamos de la paz. Ellos querían que nosotros alentáramos la guerra"*.

El cantante asegura haber sido amenazado por un general antes de tocar: *"Me dijo que ni se me ocurriera cantar Algo de paz. Una vez en el escenario se lo dije a los otros músicos y todos decidimos hacer la canción juntos"*. (Marchi; 1997)

Se suele mencionar a la interpretación de la canción “Algo de Paz” (junto a Solo Le Pido a Dios de León Gieco y los dichos de Spinetta entre canciones) como la prueba de que los rockeros hicieron el evento para reclamar el cese de la guerra. Pero la protección policial y la difusión mediática de las cuales gozó el festival han generado acusaciones de colaboracionismo.

. Litto Nebbia se defiende de las críticas: *"Yo no colaboré nada - La idea era, ya que uno no tenía que ir a pelear, poder juntar algo para mandarle a los chicos. Todos los que cantamos aquel día lo hicimos de buena leche y con buena onda. ¿Qué es esto de que colaboramos con el gobierno militar? Todo el mundo cantó con el alma para los chicos apostados en el sur"*.

*"Decir que nosotros fuimos colaboracionistas es una canallada. Todo el mundo lo vivió como una manera de estar con los pibes"*.

*"Nosotros quisimos colaborar con los chicos, cualquier otra interpretación que se haga es una locura"* (ob.cit)

. Miguel Cantilo coincide con esta visión:

*"Que quede claro, los milicos toleraban esto pero no lo propiciaron: la iniciativa fue de los músicos. Nosotros cantamos por la paz y no por la guerra. Fue un momento en que todo el mundo estuvo unido: yo lo vi a Pappo charlar amigablemente con Porchetto"* (ob.cit)

. Charly García aclaró: *"El gesto de ir a tocar, hablo por mí y por los que conozco, no estuvo asociado a un gesto de patriotismo barato o de oportunismo. Lo hicimos de buena fe, porque el baile estaba en su auge, y cuando suceden cosas como una guerra hay que bailar"*.

*"La verdad es que teníamos que estar con ellos de alguna manera porque la mayoría de la gente no estuvo: todos vieron la guerra por televisión como si se tratara de un partido de fútbol. Los rockeros, por lo menos, hicimos algo"*.

*"A mí no me copaba ni medio ir a ese festival, pero es como cuando tenés un amigo enfermo: aunque no te guste el hospital tenés que ir. Porque pese a todo el bullshit, los pibes que estaban peleando eran reales y bien podría haber sido uno mismo. Estar en ese festival era una forma de hacerles el aguante a ellos y no a los milicos. Había que estar"* (ob.cit)

En 2002, García se diferenció de estas declaraciones y mostró cierto arrepentimiento por su participación:

*"Me agarró bronca, me sentí tan pelotudo [...] Yo lo tomé como un premio consuelo, que la gente tuviese algo antes que nada... No sé. Tenía sospechas, pero no pensé que me iba a encontrar con los chocolatines que la gente había llevado, de vuelta en los quioscos"*

– *¿Podrías haberte negado a participar?*

*–Supongo que sí. Pero te decían Luis va a ir, y bueno, vamos. No estábamos muy convencidos, pero no ir hubiera sido un desprecio para los pibes y para los músicos. Además, fue horrible porque no había equipos, todos con la misma guitarra criolla, gigante... Y después, cuando prohibieron la música en inglés, me pareció la pelotudez más grande del mundo. Fue una de las primeras veces que me dio un poco de vergüenza ser rockero nacional. Imagínate: sacaron la música importada y pasaban a cualquiera en la radio (se ríe). Y uno, que había sido un marginal, pasaba a ser un prócer de un momento a otro. ¿Están todos en pedo? Y bueno, este país... (Rolling Stone; junio de 2002)*

. Otros músicos optaron por la autocrítica. Luis Alberto Spinetta manifestó en una entrevista:

*"Me acuerdo de tener un raptó de felicidad por pensar que finalmente algo que pertenece territorialmente a nuestro país iba a ser reconquistado pero inmediatamente después, como si fuera la sombra de un objeto sobre un fondo, surge la desgracia de que no solamente eso no era posible por ese método sino que además es el último ardid de una dictadura horrible. Un montón de pibes milicos fueron abandonados a su suerte, una impericia por parte de los comandantes. En definitiva*

*no era una intención tan patriótica, querían salvar algo que no se podía salvar. Yo lo viví como una pesadilla y además empezaron a pasar en todas las radios música nacional lo cual era prácticamente una ofensa, porque pareciera ser que teníamos que entrar en guerra con un país sajón para que dejaran de pasar música en inglés. Influyó mucho el hecho de que tuviéramos que hacer un festival para Malvinas y uno tuviera que estar y decirles, como yo les dije a los chicos por el micrófono, lamento tener que estar cantando porque hay una guerra, me encantaría que esto fuera un festival de la paz y no de la guerra, así que fue un momento muy difícil. Fue horrible, no sé en qué nos benefició. Yo estaba al borde de la locura porque aunque yo no quería no podíamos dejar de tocar porque había autoridades presionando con mucha fuerza y uno estaba obligado a ir” (Kogiso; 2014)*

. León Gieco dijo que *"haber participado del festival fue un error"* (Provéndola; 2014) *“Todo el mundo estaba participando pero el rock no quería formar parte del circo que fue lo de la guerra. Hasta que en un momento se decidió que había que aportar, pero no desde el triunfalismo sino desde la paz. Al menos esa era mi posición. Me llamaron para cantar Sólo le pido a Dios, un tema que los colimbas cantaban en las Malvinas, y solamente por eso fui. Pero me sentí muy mal, es el único recuerdo que tengo. No me acuerdo de los detalles ni de los otros músicos ni de la gente que fue. Solamente me acuerdo de una sensación horrible y de los pibes de 18 años. Por lo demás, siempre me importó un carajo el tema del nacionalismo planteado en estos términos o la preocupación por dos islitas de mierda perdidas en el mar. Lo único en lo que pensaba mientras cantaba Sólo le pido a Dios era en los pibes que estaban pasando hambre y frío sin posibilidades de hacer nada. Cuando terminó la guerra y supe que la comida no les llegaba, que los torturaron por robar un poco de comida o que los chocolates que la gente donaba en Buenos Aires aparecían en kioscos de Rosario confirmé todo lo que sospeché en ese momento. Me di cuenta que los militares argentinos no sirven para nada, ni siquiera para la guerra. Y que la única vez que consiguieron un triunfo, por así decirlo, fue cuando torturaron y mataron a los indefensos, a los que no tenían más armas que la palabra o las ideas: los desaparecidos”.* (Finkelstein; 2014)).

Sin embargo, en una entrevista concedida en julio de 1982, Gieco mostró una opinión radicalmente distinta, en la que defendía el Festival:

*“Es todavía un hecho muy reciente, y pienso que no se puede evaluar la importancia que tuvo. Fue claramente un festival por la paz, tal es así que el tema final fue "Algo de Paz", de Porchetto. Pienso que podría haber participado mucha más gente, aunque lo entiendo porque se organizó con mucho apuro. Sería bueno organizar otro festival donde pudieran tocar todos los grupos que andan dando vueltas, que durara desde la mañana hasta la noche y tocaran tres temas cada uno. Pero tiene que haber cierta comodidad, porque va muchísima gente. No entiendo cómo el día de Obras el público hizo la cola y soportó cinco horas de concierto sin ir al baño. Gracias a la gente es que salió bien y sólo hubo algunos pocos desmayados, porque si hubiera habido mala predisposición*

*podía haber sido una tragedia. Pero fue una clara demostración de que hay un movimiento de música que es muy importante y que moviliza multitudes.”*(Kleiman; julio de 1982)

En el mismo reportaje repudió la guerra, que había finalizado hace unos meses, y criticó que haya sido la única manera de hacer difundir la música nacional en la radio.

*“Yo estoy totalmente en contra de la guerra, pero parece que fuera un mal inevitable de este planeta. Debemos tratar de hacer algo para evitarlo, pero hasta el Papa parece impotente cuando se trata de frenar una guerra. Y ese mal ha traído aparejadas algunas consecuencias positivas, como darse cuenta de quiénes son realmente los norteamericanos y los ingleses. No hay más que leer el libro "La Patagonia Rebelde" para comprobar toda la explotación y la matanza de indios que hicieron en el Sur”.* (ob.cit)

*“Desgraciadamente tiene que existir una guerra para que en la radio se den cuenta de que tienen que pasar música nacional. Y también latinoamericana. No se conoce nada sobre la música de Latinoamérica, y hay cosas impresionantes.”* (ob.cit)

. Andrés Calamaro, quien fue miembro de Los Abuelos de la Nada (banda que no fue invitada a tocar en el Festival), escribió en 1992 en Página 12:

*"Claro que deseábamos la mejor suerte posible a los chicos-soldados (como ahora deseáramos el recuerdo), pero la sensación era de la indignación por la patriada militar, alentada por los civiles fanáticos-dudosos. Del otro lado, los ingleses (originalmente queridos desde Los Beatles), los kurdos y un príncipe (después casado con una casi argentina). Supongo que cuando llegaron las muertes era tarde para reaccionar; también supongo que muchos corazoncitos rockeros estarían vibrando con los partes de guerra: derribamos uno, hundimos dos, estamos ganando.*

*También recuerdo cuando vi por tele el festival-de-rock. Supongo que, de haber sido convocados, Los Abuelos hubiéramos estado allí, pero fuimos eximidos de la mancha histórica gracias a la indiferencia del trío de managers reinante. Estaban todos los raros, todos los buenos, mejor dicho casi todos, o tal vez casi ninguno. Pappo tocó "Fiesta cerveza" con los Dulces 16, estaban David, Charly, Piero y muchos más. Algunos de los allí presentes perdieron su crédito.*

*Como casi siempre, el rock es útil y gratis”* (Calamaro; 1992)

. El productor Daniel Grinbank dijo:

*“El de Malvinas, contrario a lo que se supone fue un festival pacifista. Ningún músico habló de soberanía ni de imperialismo. Yo sabía que querían utilizarlo, y sabía lo que podía ganar y lo que podía perder. Pero acceder a la Cadena Nacional diciendo 'Algo de paz' en plena euforia belicista me pareció muy valioso”.* (Flaschland; 1992)

*“Hasta aquí no he hablado... Voy a contar la verdadera historia de ese Festival... con lo que siento hoy qué significó Malvinas... Ese Festival parece haber sido un punto altísimo de utilización de la Juventud y el rock por parte de los militares... es cierto, yo organicé ese Festival... Estaba claro que la toma de las islas era un intento de los militares de perpetuarse en el poder. Siempre aborrecí la invasión. Unos días después, la Guerra se había convertido en una suerte de nuevo mundial de fútbol y eso me volvía loco, el “estábamos ganando” me enfermaba. Enseguida llegó la prohibición de la música en inglés en las radios, una verdadera aberración cultural, completando ese gran circo al servicio de los intereses de los militares de seguir en el poder. Cuando me llamó el Comando en Jefe del Ejército para organizar el Festival tuve mis grandes dudas... me proponían organizar el evento detrás del espíritu de “el pueblo apoya esta guerra” y a la vez me ofrecían un aparato de promoción infernal. Se iba a llamar el Festival de Solidaridad Latinoamericana... para nosotros había dos objetivos primordiales. Primero, estar un poco con los pibes más allá de todo y, segundo, en plena euforia militarista, hablar de paz. Ninguno de los artistas que participaron mencionó la palabra soberanía y esto me parece importante: todos hablaron de paz. El último tema del Festival fue “Algo de Paz” de Raúl Porchetto, cantado por todos. El único grupo que fue invitado y se negó a actuar fue “Virus”, en una actitud muy lúcida. En ningún momento se mencionó peyorativamente a los ingleses y en cambio se abundó en el tema de la paz. El gobierno utilizaba la cadena nacional para difundir resultados truchos de la guerra, bombardeos y hacer gala de un pseudo nacionalismo que detesto... lo que finalmente se transmitió ese día en directo fue antibelicista, antisoberanía. Quizá muchos de los que estaban allí apoyaban la reivindicación y no la metodología. Yo no apoyaba ni los métodos ni el objetivo”. (Página 12; 1992).}*

Los medios de comunicación no repararon en ninguna de las referencias a la paz hechas por Porchetto o Spinetta. La tapa de Pelo anunciaba: *“La hora del rock nacional”* y en su interior un párrafo señalaba que *“el público volvió a legitimarlo una vez más como la única música moderna de auténtica raigambre popular y argentina”*. La revista Somos tituló *“El rock en el frente”* y en su doble página central de la edición del 21 de mayo colocó una foto de un soldado cuyo epígrafe decía *“solo le pido a Dios que la guerra no me sea indiferente”*, en referencia a la canción de León Gieco. El diario Crónica describió al festival como *“una expresión multitudinaria de fervor patriótico de parte de quienes están dispuestos a dar su cuota de sangre en defensa de la soberanía”*. (Sardi; 2016)

Virus destacó en las circunstancias que rodearon al polémico festival ya que fue una de las pocas bandas que rechazó la convocatoria. Junto con Los Violadores, (1982- 1987) y el grupo MIA, los platenses decidieron declinar la invitación y no sumarse al evento. Julio Moura explicó esta negativa:

*-“Creo que fue una propuesta a todos los grupos en general, que nosotros sentimos como muy desagradable. No tenía nada que ver con nada, de repente éramos enemigos de los Beatles. Se trató de hacernos creer que era para ayudar a la recuperación de las Malvinas, pero terminó siendo un*

*fraude. Nosotros queríamos que se terminara la guerra, que no tenía sentido más allá de que creyéramos que las islas son argentinas. Mandar a los chicos allá y subirte a un escenario para especular, era horroroso... Lamentablemente, el momento no dio para decir todo esto porque si decías algo te daban un palazo en la cabeza. Era todo muy confuso: uno también pensaba que a lo mejor los chicos podían zafar y sacarlos a la mierda a los ingleses, y tampoco éramos tan consciente como ahora de lo que pasaba. Lo mejor que pudo pasar es que se terminara la guerra. Pero entiendo que a más de uno le vino bien aquel festival porque no tocaba ni en la cocina de su casa, y cuando les ofrecieron tocar se transformaron en los ‘héroes de Malvinas’”. (Flaschland; 2007)*

*“[...] Nos invitaron a tocar a beneficio y nosotros dijimos que no. ¿A beneficio de quién? ¿De qué? ¿Para qué? Por supuesto que nos trataron de antipatriotas...” (Sumo Viru; noviembre de 2013)*



Marcelo Moura asevera:

*"Nos negamos a participar. Bueno, finalmente fue lo que fue. Todo ese dinero que se juntó fue a parar a casaquintas de militares. Nunca se le dio un centavo a los soldados, se lo robaron ellos. Nosotros sabíamos que eso iba a ser así. Yo creo que nosotros teníamos la desgracia de vivirlo de adentro y saber cómo eran las cosas, pero creo que todos los músicos que participaron lo hicieron pensando que estaban haciendo un bien. Sentíamos que podíamos ayudar desde otro lado, invitando a expresarse [...]" (Falviopi 3; 2011)*

*"Tuvimos una conversación con el grupo, que fue breve y concisa. Ante la desaparición de Jorge, ya conocíamos perfectamente la falta de moral de la dictadura y sabíamos que lo que se recaudara difícilmente llegaría a manos de nuestros soldados. La decisión de mantenernos al margen del evento no fue fácil para una banda en plena etapa de crecimiento, pero inmediatamente estuvimos de acuerdo y tomamos la decisión de negarnos rotundamente a participar. Teníamos claros que*

*plantarnos de ese modo ante el gobierno traería aparejada la desaparición de Virus de los medios de difusión y algo aún más preocupante: el riesgo de nuestra seguridad personal” (Moura; 2014; p.22)*

Jacoby también ha hablado del tema:

*“Mucha gente lo puede interpretar desde un lado positivo. ‘Hay que aprovechar la situación, si ellos nos llaman es porque están en un aprieto y nosotros tenemos que entrar y usar el espacio que nos dan para darlo vuelta’. Esa sería la posición Gieco, muy típico de cierta política de izquierda que es válida. No hago una crítica de eso, lo señalo para que no se confunda con otra cosa, pero me parece despreciable. La política es así, unos pierden, otros ganan. Hay un elemento de negociación, de toma y daca, que es legítimo. Lo que a mí me disgusta es que esa negociación está oculta y se mitifica la posición contraria, como si los rockeros hubieran sido los mártires en contra de los milicos, un movimiento de resistencia fabuloso, cuando lamentablemente muy pocos estaban en la resistencia. El acontecimiento real tuvo esta característica de explotación por parte del mundo del rock de un momento de debilidad de los milicos, y de explotación de los milicos del significado del rock entre la juventud” ((Güerry y Merea; 2015))*

En su segundo disco (*Recrudece*, 1982) Virus satirizó en las letras de las canciones al rock que les era contemporáneo y criticó al Festival de Solidaridad en el tema *El Banquete*. Roberto Jacoby explicó:

*“El banquete habla de lo que pasaba en ese momento, cuando estaban llamando a toda la gente a apoyar la guerra de las Malvinas. Virus fue el único grupo que no participó. La historia después se inventa, todo ese surgimiento incontrolable de la juventud. Lo que pasaba de verdad era que la juventud estaba apaleada, y las cosas que se hacían eran subterráneas. Tuvieron que prohibir la música en inglés y tuvieron que venir los militares a organizar a la gente. En ese sentido, Virus era muy estricto, algo curioso porque supuestamente era un grupo frívolo, pero fue el único que tuvo una posición clara con la que se puede o no estar de acuerdo. En ese momento estaba clarísimo. Muchos rockeros sí fueron al festival... justamente por eso estaba tan claro” (Virus. La euforia y la Desazón. 1999)*

*“Ese banquete el banquete del arreglo. Esta letra es más literal imposible. Hay algunas letras que son muy cerebrales, pero ésta está dirigida a transmitir algo político muy puntual” (Güerry y Merea; 2015)*

Otra canción de *Recrudece*, (*Ay, qué Mambo*), denuncia la prohibición de la transmisión de música en inglés. Jacoby marcó sobre la letra de la canción:

*“Ay, Qué Mambo de lo que habla es de que el rock se convierte en obligatorio, de cómo un supuesto movimiento de resistencia se convierte en la música oficial de una dictadura. ‘el rock salió al balcón habla de la Casa Rosada. El rock en los estadios, en las radios. ¿Cuánto va a durar este*

*romance? Y es también una patada al mundo del rock que bien se la devolvieron porque Virus tuvo muchas dificultades para hacer alianzas en el rock. Sí, con las generaciones que los siguieron, pero no tanto con sus contemporáneos” (ob.cit)*

Pil trafa, cantante de Los Violadores, expresó enfáticamente: *“Si el rock es rebelde ahí nadie se rebeló: levantaron la alfombra y metieron la basura abajo. Salvo Spinetta, que se sintió usado, ninguno fue capaz de una autocrítica. Ese festival de tan fraternal se volvió fraticida (...) Con respecto a Malvinas creo que primero tenemos que tener un territorio que se dignó para nosotros. No sabemos bien qué pasó en la historia porque cada uno cuenta su campana. No creo que debamos anexar territorio, aunque sean propios, si todavía no sabemos manejar los nuestros. El día que seamos un país mejor las Malvinas –dos islotes- van a poner unos remos y se van a acercar al continente”*. (Flaschland; 2007)

Stuka (bajista, posteriormente guitarrista de Los Violadores) agrega: *“Estuvimos de acuerdo. Ni en pedo íbamos a apoyar a esa gente. El rock pecó de cándido. Estaba clarísimo que era un manotón de ahogado. Menos mal que los ingleses y la OTAN reaccionaron como reaccionaron, sino todavía tendríamos a los milicos. Para mí fue un tema importante. Yo siempre fui el motor musical. Pil hacía las letras, buenas letras, pero las que referían a Malvinas eran mías, como “Comunicado N° 166”* (Página 12; 2016)

Identificar qué bandas aceptaron la convocatoria y cuáles la rechazaron no es un dato menor. Los grupos que no se sumaron al festival poseen algo en común: son los exponentes de los nuevos géneros de rock que llegaban al país (la única excepción es MIA, la cual tocaba rock progresivo). Virus fue la primera banda New Wave argentina y los Violadores fueron los precursores del punk “nacional”; En cambio, las bandas y solistas que dieron el sí representaban a los géneros legitimados dentro del rock. La mayoría de los músicos que tocaron en el evento poseían una trayectoria larga, que en algunos casos provenía desde la década de los 60 (el caso de Lito Nebbia, por ejemplo). No tocó casi ningún músico que fuese poco conocido (Ricardo Mollo, quien tocó como guitarrista de Moro- Satragni, es la excepción). La única banda identificada con un género que estuviese “a contrapelo” era Zas, pero se limitó a acompañar en los camarines y no subió al escenario.

Como se ve, la pelea en el campo interno del rock no giraba solo en torno a defender un capital ya legitimado del advenimiento de nuevos estilos musicales, líricos, estéticos, etc; también abarcaba preferencias políticas que se ponían de manifiesto en casos particulares como el del Festival de Solidaridad, pero que de lo contrario solían estar ocultas. Los “hippies” que seguían al rock de Serú y Spinetta Jade se sentían parte de una contracultura contraria al “sistema” y acusaban a Virus de “frívolos” y “pasatistas”; sin embargo, a la hora de realizar una apuesta política “fuerte” quedaban alineados con la dictadura y los “frívolos” se ponían en la vereda opuesta, criticándola a través de sus letras y no alineándose con su política cultural.

#### 4) Ataques a otros músicos: las frutas no eran solo para Virus

Virus no fue la única banda que sufrió agresiones por parte del público y la prensa. A modo de ejemplo, podemos citar:

. En la segunda edición del festival de La Falda de 1981, realizada entre el 13 y el 15 de febrero, el grupo Punch de Miguel Cantilo (el primero en editar un disco new wave) recibió objetos arrojados por el público. Los asistentes llegaron a darle la espalda a la banda (Bitar; 1987; apartado 1983. Para tocar Rock And Roll)

La prensa también los criticó, tanto por la música como por la estética de los músicos. :

[...] *El material del grupo está muy bien tocado con swing, fuerza y humor, pero los limita la autoimpuesta característica new wave, que impide a Cantilo desarrollar la profundidad poética que le conocemos y utilizar su bien dotada voz para melodías más personales. Habrá que esperar que les haga efecto Buenos Aires...* (Lernoud; enero de 1981)

[...] *El repertorio new wave de Punch es diametralmente opuesto a ese remanso de poesía y descarnada lírica que flota en las pupilas de Catalina y se detiene a preguntar adónde va la gente cuando llueve. En vez de una poesía tibia, ojerosa, y acechante, nos asalta el bramido de una decadencia disfrazada, la etiqueta que alberga las expresiones pueriles, el monito ciñiendo el cuello de una actitud rebuscada. El guante elegante sobre una mano abandonada, el circuito trivial que no disminuye el vacío* “(Perea y Pettinatto; marzo de 1981)

Un lector de Expreso Imaginario defenestró el cambio de estilo de Cantilo y criticó al público de Punch por su estética y afición al baile.

*“[...] los representantes del público plástico con baggies y pelos frizados esperaban ansiosos la llegada del ex Pedro y Pablo, ex Grupo Sur [...] cuando empezaron a subir los músicos: camisitas nuevas y corbatas, zapatitos lustrados y pantalón planchado, ¿o ahora para hacer música contemporánea hay que tocar con zapatillas y remera?...[...] estoy esperando que digas que es una broma y arranques con la Marcha, o Padre Francisco. Miro a mi alrededor y la GENTE sacude sus cabellos con cuidado, y el tecladista los hace aplaudir y aplauden y Miguel se sacude y acaba...; con la música.[...] se olvidó la Poesía cuando en la cancha de Vélez, 2.500 personas lo acompañamos con “apremios ilegales”[...] Y decís que hay que tirar buenas ondas y que no hay que pensar, claro, ahora entiendo, porque si empiezan a pensar, Miguel, te quedás solo. (Expreso Imaginario; número 53, diciembre de 1980)*

. En febrero de 1982, se volvieron a repetir los incidentes en La Falda: Esta vez, los agredidos fueron los miembros de Los Abuelos de La Nada. Gustavo Bazterrica, guitarrista del grupo, dijo: “¡Son unos pelotudos! (Ob. Cit)

“A Miguel todo eso le costó caro. Cuando Los Abuelos de la Nada tocaron en *Prima Rock* y *La Falda* sonaron silbidos y estentóreos gritos de “¡¡putos!!”, y volaron monedas, botellas, naranjas, choclos, cachos de barro. El tipo que cantaba “*Libertad, socia de los peregrinos / Libertad, arte de los decididos*” chocaba todo el tiempo con el corsé estilístico que imperaba en el rock argentino. Triste paradoja: el mismo público que, asfixiado por los aires represivos de la dictadura, soñaba con la libertad, no tenía empacho en reprimir a piedrazos a los artistas que se le antojaban “comerciales” o “plásticos” o directamente no entendía. Abuelo se plantó en el escenario y sacó pecho, no le esquivó el bulto a la pendencia y terminó ganándose el respeto. Una de sus postales más célebres lo muestra en el caótico *Festival Rock and Pop* de 1985, con una lágrima de sangre cortesía del tolerante público argento y aun así entregado al territorio del cantar. Cantar y decir, y recitar, y poetizar sobre una forma de entender el rol del artista y una filosofía de vida. Sus queridos pasares y sus amados venires” (Fabregat; 2013). Cabe aclarar que el tema que cantó el líder de Los Abuelos mientras estaba ensangrentado fue nada más ni nada menos que *Himno de mi corazón*, composición emblemática de la banda (ROCK NACIONAL SHOW; 2016).

La revista *Expreso Imaginario* recordaba así los hechos:

“*Todos tocan con lo de todos- La idea parece buena- Al rato suben Los Abuelos de la Nada- tengo la certeza de que la gente no va a entender la propuesta- Más tarde aparecen los primeros proyectiles- Los Abuelos tienen cara de no estar escuchando lo que tocan- ¡ ¡Monitoreo?- ‘Matraca ‘abre el set a todo funk- Llevan las de ganar- ‘Con el cachete erguido’, ‘Creo que es un sueño más ‘ ya son demasiado para el público- Intranquilidad- ¿Se repite lo del Prima Rock?- Creo que todos están buscando , desesperadamente, una frase contundente, esclarecedora que les cierre la boca- pero es tan inexplicable que no saben qué cuernos decir- Bazterrica toma la delantera y les dice que son todos unos pelotudos-..... Impulsivo*



“*La guindilla ardiente’ levanta la efervescencia- Un gran solo de Polo en batería- Más tarde le digo que me recuerda a Keith Moon--- Jodemos. Bazterrica ya está muy enojado y desencajado- Abuelo sigue rebotando por todo el escenario- Calamaro me dice que su Moog no funcionó durante el primer tema. Los arreglos los hizo en otro teclado -Cuando todo parecía deshilacharse como una camiseta podrida los Abuelos dejan el escenario- Mario Luna sale a escena y explica su teoría al público de los que arrojan proyectiles son policías de civil- Esto suena demasiado pesado::- Dios está de nuestro lado, pienso. “(Expreso imaginario; marzo de 1982)*

Algunos señalan que también hubo metaleros involucrados en el ataque, debido a que Los Abuelos tocaron después de V8. “*Hoy podés hacer tocar a un punk y a un heavy en la misma noche que no*

*va a pasar nada", asegura Hugo Cid. Antes, eso era impensado. Miguel Abuelo y V 8 en una misma noche, en la cartelera de 1984, generaron una de las más violentas descargas contra el escenario, cuando las huestes del metal se enteraron de que su banda no actuaría. "Empezaron a tirar unos bulones tremendos. Fito Páez salió a calmarlos y un seguridad lo escondió de nuevo de los pelos", recuerda Marcelo Gómez." Es que en ese momento no podías juntar a dos grupos supuestamente antagónicos", explica Hugo Cid, de la producción general, recordando" (Del Águila; septiembre de 2002)*

Miguel Abuelo también fue víctima de ataques en el Country Club de Banfield:

*[...] entre el público había mucha gente que se las pasó gritándoles cosas claramente ofensivas, sobre todo a Miguel Abuelo. Todo tipo de adjetivos, agresivos y discriminatorios se escuchaban: "puto", "comilón", "tragasable" y todos los que se quieran imaginar. Sin embargo la banda seguía tocando como si nada y Miguel cantando como sólo él lo sabía hacer, con ese glamour y esa prestancia, y sobre todo ese sentimiento que le ponía a todo lo que hacía.*

*Hasta que alguien le gritó: "boludo!" y ahí Miguel paró de cantar y le hizo una seña a los músicos para que paren. Y ahí respondió: "no, che, boludo no" (Scholiadis; 2009)*

Como se ha dicho antes, Los Abuelos de la Nada fueron agredidos durante el festival de Rock And Pop de 1985. En dicho festival, también fue atacado Miguel Mateos, quien se enojó porque le tiraban barro y pidió que hicieran lo mismo con los ingleses. (Riera Y Sánchez; 1995; p. 124)

. En el festival B. A Rock de 1982, la banda electrónica Los Encargados no pudo terminar su concierto. El público arrojó frutas y monedas, y una de esas impactó en la frente de Daniel Melero, quien opinó: *"Yo supe que estaban condenándome con la programación. Determiné que fuéramos con una estética mucho más trabajada de lo que éramos y no tratar de asimilar, sino soportar lo que iba a ocurrir. Lo tenía claro y se lo transmití a los miembros de la banda [Luis Bonatto y Mario Siperman]. Fue una maniobra que considero artística: fuimos con mamelucos blancos y la respuesta fue instantánea, no necesitaron siquiera que empezáramos a tocar. Yo había leído en la revista Pelo que Devo se había presentado en el 74, 75, en un festival básicamente hippie y que los hippies, teóricamente pacifistas, los quisieron matar con sólo verlos. Y acá había una mezcla de hippies con la gente que iba a ver a Riff, que, en ese momento, manejaban un concepto que hoy a cualquiera le daría vergüenza; se hacían llamar brigadas metálicas, era como tener un grupo paralelo de represión. Pero prefiero la violencia genuina que se experimentó contra Los Encargados que el hecho de que todo te dé igual. Ahora la gente ni siquiera se retira, es más, hasta lo que les gusta lo terminan viendo a través del celular para subir un video pedorro a YouTube. Entramos en una era en la que todos nos sentimos productores y consumidores al mismo tiempo, somos prosumidores y todos tenemos que ser así porque si no somos unos tontos."*(La Nación; enero de 2012. )

En una nota de la revista Pelo de noviembre de 1982, Melero dijo:

*“Nosotros sabíamos desde un principio que lo que hacíamos no era en absoluto para un festival de este tipo. Sin embargo, aceptamos el desafío de tocar porque nos gusta hacerlo y porque creemos en la validez de nuestra propuesta. La gente reaccionó con nosotros en la forma que cualquiera lo podía imaginar. No estamos deprimidos ni tristes. Al contrario, yo estoy convencido que lo nuestro fue un éxito. Además, tocamos super bien. No gustarle a los hippies no es para nada un fracaso. Por ejemplo, Devo debutó en un festival hippie y les tiraron de todo, y sin embargo ellos lo consideraron un éxito y el tiempo les dio la razón. A nosotros nos va a pasar lo mismo. ..”* (Pelo; noviembre de 1982)

La declaración de Melero fue la única opinión negativa sobre el festival que registró la nota de Pelo. Un apartado escrito por Gloria Guerrero glorificó el evento y dejó bien en claro que no había lugar para un público que no usase la estética hippie:

*“Los oligofrénicos de corazones rotos y las señoritas de labios de ciruela no fueron a las canchas. Tal vez por eso sumamos menos. No vinieron ellos, que hacen número y no hacen letra. Pero si todos los que estuvieron éramos nosotros, los que tratamos de estar despiertos, nadie lamentará la estadística”* (ob.cit)

Los Encargados pesaron la fruta arrojada: el balance final fue de treinta kilos. (Clarín; mayo de 1997)

. En el mismo B. A Rock, la banda pionera del heavy metal V8 (1979- 1987) recibió naranjazos. Su cantante, Alberto Zamarvide (nacido en 1960) recuerda:

*“Pappo nos invitó a tocar al B.A. ROCK. Y nosotros nos cagábamos en todo. Esos 5000 conchetitos que estaban ahí diciendo, “adios a la pálida, bienvenido Rock”, toda esa gente estúpida que estaba gritando eso a espaldas de la escuela de mecánica de la armada (ESMA) en pleno funcionamiento, nos tiraba naranjas, pizza, y toda clase de objetos. No se le puede explicar bien al que no vivió eso, en ese entonces había que tener huevos para subir a un escenario y decir las cosas que V8 decía. Únicamente Violadores y V8 fueron los tipos que tuvieron los huevos para decir esas cosas”.* (Revista Jedbangers; marzo de 2013)

*“Hay que hacer la historia de la complicidad entre músicos y dictadura”* (Documental Sucio y Desprolijo; 2016)

Se conservan filmaciones del ex bajista de V8 Ricardo Iorio (nacido en 1962) gritando en el festival: *“¡Ni para comer hay en esta mierda! ¡¡Esto es una mierda! ¡Es una mierda! ¡10, 15 años de engaño! ¡Es una basura!”*. Iorio también exclamó en pleno concierto: *“Los hippies de mierda que se mueran”* (Edu Gato Paéz; 2013))

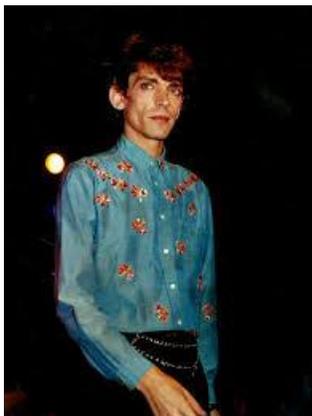
Iorio dijo en la revista Humor de Febrero de 1983:

*“Nosotros estamos en contra de los tarados que, sin darse cuenta de que los hippones estuvieron quince años tratando de cambiar la vida con paz, y no llegaron a nada, la sociedad los absorbió, les hizo pito catalán. Y acá estamos todavía más atrasados... No sé qué están esperando... Yo llegué a un momento en que dije ‘basta’. Yo no podía estar escuchando a Robin Williamson si tengo a un patrón que me está gritando, que en un día me hacía acomodar cuatro sillas y antes acomodaba tres, y ahora me da cinco más... y encima me siguen exigiendo, y no tengo nada, y estoy sin nada”.*

*“Creo que lo que nos influye más que nada es el presente. Para gente como nosotros, nuestra música es la música del presente (...) Si querés acordarte de cuando tu abuela te llevaba a la plaza, o de cuando tu mamá te contaba un cuento, podés escuchar a Nito Mestre. O si querés imaginarte que andando por la calle vas a encontrar una doncella azul en un caballo desbocado, escuchá Peperina. Pero si querés vivir la realidad, conectarte con el presente y darte cuenta de que en el colectivo estás mal, que no tenés plata para comprarte unas zapatillas o tomarte una cerveza, tenés que escuchar heavy metal” (Miccio; 2016)*

La canción Brigadas Metálicas (1983) de V8 canta abiertamente contra el movimiento hippie:

*“Los que están podridos de aguantar / el llanto de los que quieren paz / los que están hartos de ver / las caras que marcan el ayer. // Vengan todos / acá hay un lugar / junto a las brigadas del metal / gente de mente (demente) que no es igual / a la hipponada / de acá”.*



*“Sáquense ya la careta / rompan las ruedas de carreta / y sin demora ni sospecha / consuman todo el heavy metal”.*

La prensa especializada cuestionó el recital dado por V8 en el BA ROCK:

*“A la media hora apareció V-8, cuarteto de heavy metal que evidenció falta de cohesión musical, quizás por su corto tiempo de vida... Con pelo muy largo y camperas de cuero, los integrantes de V- 8 dieron una imagen agresiva, llegando al punto de destrozarse una guitarra contra el escenario al mejor estilo Who: aunque sus reiteradas pesos frente a las cámaras de cien dejaron la duda de para quién estaban tocando en realidad (Expreso Imaginario; marzo de 1982)*

. La banda Memphis La Blusera (formada en 1978) también recibió frutas en el BA Rock. Su propuesta musical basada en el blues y su estética (los músicos estaban vestidos de trajes como solían hacerlo los blueseros estadounidenses) les valió la furia del público. La revista Expreso Imaginario comentaba:

*“Este combo desplegó con su corrección habitual una serie de blues y boogies clásicos, ritmos que siempre agradan al público de festivales. Sin embargo, Memphis se retiró injustamente agredido por la gente, que lo despidió con monedazos y cáscaras de naranja (ob.cit)*

Adrián Otero (1958- 2012) recordó el hecho así:

*. “Lo que no sabían los agresores era nuestro origen de barrio. Cuando compramos el bajo del Ruso, el primer instrumento eléctrico que tuvimos, fuimos todos hasta Bernal como si se tratara de una peregrinación en busca de su tótem. Por eso le damos a las cosas el valor que tienen. El arranque fue muy duro, laburar después de la escuela, sacar créditos para comprar equipos... yo canté sin equipo de voz durante años y por eso tengo la voz hecha mierda” (Página 12; 2002)*

*“En B.A.Rock íbamos dispuestos a romperla y nos putearon en todos los idiomas; hasta Emilio tenía que atajar con su saxo las manzanas con las que nos tiraban” (Biografías. Memphis la Blusera; 2001)*

*“Yo tengo una teoría. Pienso que éramos tan comunes, tan simples y básicos que estábamos adelantados para la época. Por eso no pudieron entender cuando cantamos "Moscato, pizza y fainá" o "El blues de las 6 y 30". Pero acá, al que no le gusta comerse una pizza con moscato en Las Cuartetas o en la Universal no merece ser porteño. O miente o anda mal del hígado. Era muy simple, una historia de verdad, pero entonces estaban acostumbrados a escuchar rock sinfónico y jazz rock. En ese festival, a V8, Los Encargados y a nosotros nos tiraron de todo porque eran propuestas nuevas” (La Naicón; octubre de 1998)*

El pianista de Memphis, Gustavo Villegas, consideró:

*“Salimos a tocar de traje pensando que éramos muy bluseros y los rockers de antes, con camperas de jean sin mangas y el símbolo de la paz en la espalda pintado con birrome, nos tiraron sánquches, botellas de Coca, de todo... nos tuvimos que quedar paraditos mientras Emilio esquivaba las naranjas, hasta que enganchó una de taquito y la devolvió a la hinchada” (Página 12; diciembre de 2012)*

. Otro grupo atacado en el B. A Rock fue Zas:

*“Nuevamente comenzó un lluvia de naranjazos, esta vez por la presencia de Zas. Al terminar el segundo tema, Miguel Mateos cuestionó al público por esa actitud y los exhortó ‘a tirar cosas contra la Casa Rosada, y no entre nosotros’. Resultado: el siguiente tema (‘Va por Vos’) fue cantado por toda la concurrencia, a la que terminó por conquistar definitivamente con ‘Huevos’, canción que contó con la colaboración de Miguel Cantilo en coros “(Expreso Imaginario; diciembre de 1982)*



. En 1983 Los Twist, íconos del nuevo rock de los 80, fueron abucheados en un festival realizado en el circuito KDT (Bitar; 1987; apartado 1983. Dale Gracias)

. En el Festival de la Falda de 1987, la banda de rock “divertido” Viudas e Hijos de Roque Enroll (1984- 1988) recibió una lluvia de choclos. *”El recuerdo más patente que tengo del Festival de La Falda son los escupitajos que recibí”, se ríe, a la distancia, la cantante y guitarrista María Gabriela Epumer, quien tocó con Viuda e Hijas de Roque Enroll en la edición de 1987. “Tengo imágenes borrosas, pero fue una especie de Sarajevo: hubo gases lacrimógenos, corridas, gente que se robaba instrumentos”, continúa Epumer. “Uno se llevaba un teclado DX7 abajo del brazo y los músicos estábamos parapetados en los hoteles, sin poder salir a la calle. No sé bien qué pasaba, porque había artistas de todos los estilos, pero a la gente parecía no gustarle nadie. El festival duraba tres días y todos tomaban mucho alcohol, supongo que eso ayudaba para que hubiera problemas. Fue un desastre, y algunos músicos la pasaron muy mal [...] A las Viudas no les acertaron con ningún proyectil, aunque tampoco era muy agradable para ellas tocar y que todo el público les gritara “Viudas culeadas, putas reventadas”. “Nunca nos había pasado algo así”, relata Epumer. “La única vez que nos habían escupido había sido en Tucumán, pero era con buena onda, algo casi punk que nosotras habíamos promovido. En general no tocábamos en festivales con mezclas de estilos”, memora la guitarrista.” (Casciero; 2000)*

Viudas e Hijos opinaron sobre los ataques y defendieron que la crítica social pudiese ser acompañada de música alegre:

*“La gente tiene muchas barreras, sobre todo en Buenos Aires. Hay muchos prejuicios acerca del lenguaje que vos utilizás en el escenario. Estamos acostumbrados a la cosa pálida, al qué-mal-nos-va-loco, y por eso no culpo a la gente. Pero nosotras estamos podridas; y aunque no nos creas nuestros temas también tienen cosas de protesta; sólo que en lugar de ser para abajo son para arriba Creemos que se puede decir de todo pero con un poco menos de pálida. Y la gente se tiene que acostumbrar a eso. Estoy segura de que alguna vez nos van a tirar botellas y naranjazos, pero no nos da miedo. Es un proceso largo. Si nos tiran naranjazos a nosotras, paciencia. Lo importante es que no le tiren naranjazos a las generaciones futuras. (Revista Rocker; 1984)*

El bajista de la banda post punk Metrópoli recibió un botellazo en el pecho (ob.cit); Miguel Mateos sufrió un aluvión de insultos y debió pedir intervención policial. *“Se van todos a la puta que los parió”* y gritó que *“había que mandar en cana “a un asistente que sacó una navaja. Llamó al público “manga de pelotudos” y los acusó de “arruinar la fiesta” (Enmi Alttillo; 2012). El*

bajista y productor Cachorro López (nacido en 1956) recuerda: “*En un momento, Mateos dijo: ‘Ja, tiraron veinte y me pegaron uno’. Y justo le acertaron un choclazo en plena cara*” (Casciero; 2000)

Daniel Melero, quien fue atacado con Los Encargados, aseguró: “*Parece que hay que dar la cara para recibir la fruta que los opresores no recibieron*” (Bitar; 1987; apartado 1987. Nadie es perfecto).

Charly García insultó al público: “*Cordobeses hijos de puta...los amo. Escupan mucho, pero no tiren nada. No me maten acá, porque prefiero morirme en Hollywood*”. “*Son todos unos cordobeses gronchos, hijos de puta*”. Antes de retirarse, esquivó una lluvia de choclos (EnmiAltillo; 2012).



En 1988, Charly reflexionaba sobre la violencia en recitales:

“*[.] hago un disco —como un tipo pinta un cuadro— y no tenés por qué comerte un botellazo por eso. Nadie anda pegándole a los dentistas y bien que se lo merecen. Veo*

*una agresividad muy grande. A mucha gente, tirar un botellazo le debe parecer normal, se piensan que sos de cartón, una imagen; y cuando les contestas no entienden nada. ‘Cómo, ¿habla?’ No es que me moleste ser una persona pública; me la banco y juego con eso*” (Aranda; 1988)

. Merlín, la primer banda argentina que se identificó como “New Wave”, fue duramente criticada por la prensa pese a que poseía integrantes de bandas consagradas: Gustavo Montesano (nacido en 1955, ex miembro de la banda progresiva Crucis) y Alejandro De Michele (1954- 1983, ex músico del dúo acústico Pastoral). La agrupación editó un solo disco y luego de las malas críticas se separó. A Montesano y De Michele se los podía ver “*en la portada en una fotografía moderna, los dos con saco blanco y pantalones de vestir, pelo corto, y ¡corbata!, Gustavo roja, Alejandro blanca, todo hippismo ¡fuera! La música es rock pre-pop ochentoso, ligero, buenas letras pero sin poesía, sin baladas y poca acústica [...]*” (Crucis; portal Rebelde).

Cuando Gustavo Montesano emprendió su carrera solista, también debió soportar el ataque del público en el festival B A Rock

“*Gustavo Montesano no había enchufado aún su guitarra cuando comenzaron a llover algunas cáscaras de naranja. El episodio no pasó de eso, y Montesano (sin inmutarse) ejecutó temas de su último LP, despidiéndose con ‘Todo tiempo posible’ (de Crucis)*” (Expreso Imaginario; diciembre de 1982)

Todas las bandas atacadas poseían algo en común: ser representantes o pioneras de un género de rock que recién comenzaba a desarrollarse en Argentina (la new wave, el heavy metal, la música electrónica, el revival del blues). (10) Los atacantes eran los miembros del público de los festivales de rock, fuertemente identificados con el hippismo y géneros ya afincados en el rock local, como el progresivo. Para expresar su repudio a las nuevas músicas, recurrían a la violencia física mediante una agresión con una fuerte carga simbólica que se repetía a lo largo de todos los recitales: el arrojo de frutas hacia los músicos mientras se encontraban tocando en el escenario. La prensa cooperaba con sus críticas a los discos y a los conciertos, e incluso aportaban recursos fotográficos que legitimaban los “tomatazos y naranjazos “ ( la tapa de Expreso Imaginario contra Travolta es un ejemplo). En cuanto a los músicos emergentes, se puede ver que tenían bien identificados a sus agresores: eran los “conchetitos que le dicen adiós a la pálida “ (en palabras de Zamarbide); “los hippones que trataron de cambiar la vida con la paz y no consiguieron nada”, “Nito Mestre” y el disco de Serú “Peperina” (en opinión de Iorio); los “hippies” que son “pacifistas” solo “teóricamente “ (la visión de Daniel Melero); o el “rock sinfónico y el jazz rock” (en boca de Otero)

Se puede divisar claramente dos bandos opuestos dentro del campo del rock (con peleas internas, como las registradas entre metaleros y “nueva oleros”), unos de los cuales defendía géneros ya afianzados que constituían el capital simbólico que poseían; y otro que buscaba introducir y legitimar nuevos estilos. El imaginario de los primeros concebía al rock cómo una música que debía ser compleja en sus arreglos y debía ser disfrutada mediante la escucha y no el baile, al que lo veían como parte del sistema y el autoritarismo. Utilizaban una estética ligada a las “vestimentas hippies”, defendían como ideología política el pacifismo y se posicionaban en contra del “sistema “ y la dictadura, lo que no impedía que adoptasen posturas que podrían interpretarse como un apoyo al régimen (la asistencia al festival de la Solidaridad o el pedido de represión para Los Violadores que dirigió Gloria Guerrero a la policía). La concepción de cultura del teórico Stuart Hall (1932- 2014) se muestra útil para entender esto: las formas culturales son contradictorias y están atravesadas por relaciones de poder. No hay un signo cultural que represente unívocamente la “resistencia” o el “conservadurismo” (Hall 2003: 254). Por eso los hippies podían ser pacifistas y tirar “naranjas”, o criticar a la dictadura en letras de canciones mientras tocaban por Malvinas.

Sería erróneo sostener que las nuevas bandas constituían un campo homogéneo; no sólo por que tocaban estilos disímiles, sino también porque existía un alto grado de intolerancia entre algunos de sus públicos. En los casos reseñados anteriormente, se puede ver que el público del heavy metal también recurría a la misma violencia de los hippies: Los Abuelos de La Nada y Los Encargados fueron víctimas de ella. No obstante, las bandas de metal seguían recibiendo ataques por parte de los hippies y algunos de sus músicos colaboraban con los artistas de la new wave. Michel Peyronel (nacido en 1951), baterista de la banda heavy Riff, produjo el tercer disco de Virus y los asesoró con un cambio de imagen: Mario Serra posó en las fotos internas del disco con la cadena de moto que usaba Peironel en su banda (Marchi; julio de 2013). Federico Moura dijo al respecto: “*Pappo siempre estuvo cerca nuestro, él viene siempre a vernos. Y los hermanos Peyronell nos produjeron*

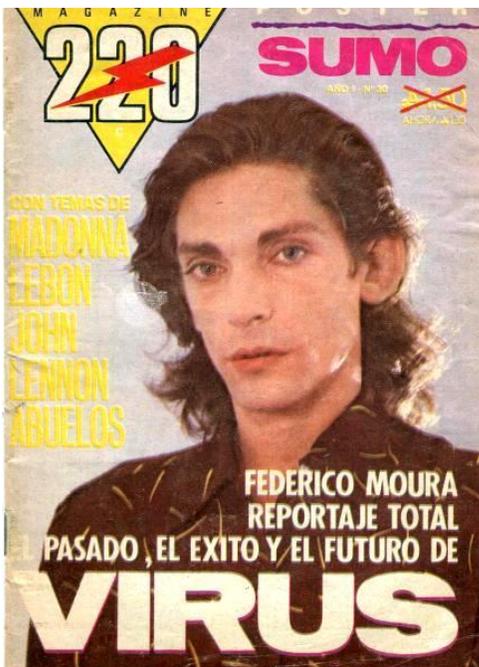
*el disco. Yo creo que Riff, por ejemplo, es muy representativo de cierta gente que no tiene nada, pero tiene ganas de luchar aunque les han arrebatado todo. Es una de las frecuencias, una de las versiones del rock. Vos ves una noticia en el diario: 'Tiroteo en la Panamericana' y en la foto ves escrito 'Riff' en la pared. Representa a la gente que vive en una situación muy difícil, y su voz es el rugido del metal. Es energía ciega, pura" (Lernoud; 1985)*

## 5) Música, sexo y humor: otras rupturas de Virus frente al imaginario del rock

### 5 a) Música

Una de las principales rupturas de Virus con el rock consagrado a fines de los 70 residió en el estilo musical que practicaba. Sus dos primeros discos trajeron la new wave al país, mientras que su tercer álbum incorporó elementos de hard rock. Los tres últimos discos de estudio en los que cantó Federico Moura fueron pioneros en el desarrollo de un synht pop argentino.

El análisis del licenciado en letras Diego Suárez (Suárez; 2007) se muestra relevante para analizar el corte abrupto que el primer disco de Virus (*Wadu Wadu*, 1981) planteaba frente al rock argentino. El autor compara el álbum con discos representativos de los géneros consagrados y legitimados dentro del rock de la época: *Bicicleta* (1980) y *Peperina* (1981) de *Serú Girán* (rock progresivo con elementos de fusión); *Alma de Diamante* (1980) y *Los Niños que Escriben en el Cielo* (1981) (jazz rock); *El Valle Interior* (1980) de Almendra (progresivo/fusión); *Televisión* de Raúl Porchetto (1980) y *Pensar en Nada* de León Gieco (rock semiacústico).



Suárez compara en tablas la duración total de las canciones de estos discos con la extensión de los temas de *Wadu Wadu* (Suárez; 2007; p.p 325-326). Se puede constatar que la duración promedio de las canciones es la siguiente:

*Bicicleta: 5 minutos 13 segundos*

*Peperina: 3 minutos 59 segundos*

*Alma de Diamante: 5 minutos 57 segundos*

*Los Niños que escriben en el cielo: 4 minutos 13 segundos*

*El Valle Interior: 5 minutos, 27 segundos*

*Televisión: 3 minutos 30 segundos*

*Pensar en Nada: 4 minutos, 2 segundos*

*Wadu Wadu*: 3 minutos

La duración de *Wadu Wadu* es de 2 minutos 57 segundos menos que *Alma de Diamante*; 2 minutos 27 segundos menos que *El Valle Interior*; 2 minutos 13 segundos menos que *Bicicleta*. : 1 minuto 13 segundos menos que *Los Niños que Escriben en el Cielo*; 1 minuto 2 segundos menos que *Pensar en Nada*; 59 segundos menos que *Peperina*. El disco que registra menor diferencia es *Televisión*, cuyas canciones duran 30 segundos más. Al análisis de Suárez se podría sumar *Metegol* (1980) de Raúl Porchetto, cuyos temas duran 40 segundos más que las composiciones del debut de Virus.

El académico marca que los seis álbumes comparados con *Wadu Wadu* poseen un elemento en común: la presencia de piezas instrumentales. En cambio, el debut de Virus no posee ninguna pieza instrumental. El factor común a los discos del rock dominante en la época no está presente en la placa de la banda de los Moura.

- *Pieza como preludio* ("*Amenábar*" [5:28], en *Alma de Diamante*);

- *pieza entre canciones* (en *Bicicleta*, por ejemplo, "*La luna de marzo*" [3:32]; "*Cara de velocidad*" [2:40] y "*20 trajes verdes*" [2:02], en *Peperina*);

- *pieza a modo de posludio, al final del disco* ("*Lo que dice la lluvia*" [5:08] del mismo LP, "*Vení que te digo algo*" [2:00] de *Pensar en Nada* y "*Canción número cero*" [1:20] de *Televisión*); o

- *pieza como introducción de una canción* (es el caso de "*Los jóvenes de ayer*" [9:30], incluida en *Bicicleta*, donde se oye una introducción instrumental de cuatro minutos y medio " (Suárez; 2007)

*Wadu Wadu* no sólo se diferencia de sus contemporáneos por la corta duración de sus canciones, la falta de piezas instrumentales o su estilo new wave. También posee la particularidad de incorporar elementos del rock and rollailable de los años 50. Suárez indica que esto se puede apreciar analizando el ritmo de las canciones. Toma como ejemplo a *El Rock es mi forma de ser*, canción que mantiene un ritmo "que ronda los 184 pulsos por minuto (*tempo presto*)" (Suárez; 2007; p. 334). Las canciones *Densa Realidad* y *Wadu Wadu* también presentan ritmos rápidos: "El ritmoailable de "*Wadu wadu*" ronda los 190 pulsos por minuto (*tempo presto*) y el de "*Densa realidad*", los 170 pulsos por minuto (*también, tempo presto*)." (ob.cit)

Suárez muestra que la cantidad de pulsos presentes en otras canciones es similar a la registrada en ritmos de temas de rock and roll clásico, como *Carol* (1956) de Chuck Berry (entre 160 y 166

pulsos por minuto); *Good Golly Miss Molly* (1959) de Little Richard (170 pulsos por minuto); *I Saw Her Standing There* de *The Beatles* (164 pulsos por minuto) (Suárez; 2007; pp. 334 – 336). Cabe recordar que Virus ordenó pasar temas de rock and roll clásico en la previa de su recital de Obras de 1983 (Riera y Sánchez; 1995; pp. 68- 69):

Otra innovación musical a destacar reside en la manera de cantar de Federico Moura, totalmente diferente a la empleada en el rock argentino. Una de sus peculiaridades era la manera de pronunciar las palabras: “Escuchar el tema “*Sorprendente*”, que inaugura el género de las entrevistas parodiadas con actuación (en el próximo LP habrá otra). Prestar atención al minuto 2:34, como pronuncia Moura “emocionanteeeees”. Oír también la canción “*Todo este tiempo perdido*”, en el minuto 1:17, en donde dice “*incapacidad a ad a ad*”. Otra para sorprenderse: “*Tontos de lenta evolución*”, la parte que dice “*ay Nestitorrrrrr*”, con la erre bien marcada.” (Salles; abril de 2012)

### 5 b) Humor y sexo

Las letras de los dos primeros discos de Virus se caracterizaron por su fuerte humor, recurso poco usado en el rock argentino hasta los principios de los 80. Se pueden listar algunas excepciones, como la obra de *Billy Bond* y *la Pesada del Rock And Roll*; la canción *Mr Jones* (Sui Generis); *Vendedor de Muñecas de Plástico* (La Máquina de Hacer Pájaros); *José Mercado, La Grasa de Las Capitales* y la tapa del disco homónimo (Serú Girán); el clip de *Pescado Rabioso* en la película *Rock Hasta Que Se Ponga el Sol* o los sketches de la película *Adiós Sui Géneris* (Angelozzi; abril de 2013)



El periodista Eduardo Berti señala que existió un cambio en los 80 respecto al lugar que ocupaba el humor en las letras. ‘*Lo atribuyo al paso de la dictadura a la democracia, en primer lugar; pero también a un cambio estético a nivel mundial, a toda una información nueva que aquí llegó con bastante atraso, quizás (justamente) debido a la cortina de hierro de la dictadura. La llegada de la democracia, que como sabemos se efectuó de modo acelerado debido a la irresponsable y desesperada aventura bélica de Malvinas, modificó el discurso general que había en el país, no solamente el del rock argentino. Si nos ceñimos al rock, propongo que comparemos unos versos: cuando Charly García cantaba con La Máquina de Hacer Pájaros, en ‘Marylyn, la cenicienta y las mujeres’, que esto no es un juego... estamos atrapados, y cuando unos cinco años después, Los Abuelos de la Nada cantaban esto es un juego /y si te toca perder no es nada grave’ Contextos muy diferentes para posturas diferentes*

“El público del rock, claro, estaba muy acostumbrado al discurso de la autenticidad’: el músico cantaba en primera persona y hablaba de lo que le pasaba a él (en un tono ‘confesional’) o adaptaba un ‘nosotros’ colectivo, generacional, que incluía al público” (Angelozzi; abril de 2013)

Si bien la mayoría de los críticos coinciden en señalar que el disco *La Dicha en Movimiento* (1983) de Los Twist fue el que terminó de legitimar al humor en el rock, Berti aclara que Virus se anticipó dos años a la utilización de este recurso predominante en el pop argentino de los 80.

*Los que se anticiparon a todo esto fueron los Virus, quienes de antes de Malvinas se rebelaron contra la ‘densa realidad’, contra esos tonos ‘negros, grises y azul’ que dominaban todo. Sobre todo en ‘Loco Coco’ o ‘Soy Moderno, no fumo’; en las canciones, pero incluso en sus clips, llenos de humor. ‘* (Angelozzi; abril de 2013)



Otra temática que Virus logró traer al rock argentino es la vinculada al sexo, sobre todo en el disco *Locura* (1985). “Excepto algunos antecedentes (*Rock de la mujer perdida*, de Los Gatos; *El tren de las 16*, de Pappos Blues; *Me Gusta*

*Ese Tajo*, de *Pescado Rabioso*; *Blues del Levante*, de Sui Generis; *Catalina Bahía*, de Pedro y Pablo; *El vendedor de las muñecas de plástico*, de *La Máquina de Hacer Pájaros*; y alguna otra...) el rock durante la década de los 70 habló mucho de amor pero poco de sexo. En los 80, con el fin de la censura y el retorno de la democracia, el tema fue apareciendo paulatinamente. Spinetta Jade grabó *Sexo*; Los Violadores, *Mujeres Vengan a Mí*; Alejandro Lerner, *Albergue Transitorio*; Viudas e Hijos del Roque Enroll, *El Templo del Azulejo*; Los Twist, *Acuarela Homosexual*; y Los Abuelos de la Nada, *Menage A Trois*. Virus se había aproximado por primera vez al tema en el *146 de Recrudece*; y luego en *El Probador de Agujero Interior*; *Pero Locura* es el primer álbum casi temático al respecto del rock argentino. Federico- que desde el escenario proyectaba una imagen que la periodista, y más tarde encargada de prensa del grupo, Gabriela Borgna, define como ‘explícitamente gay pero sin hacer bandera de esto’- trasladó con Jacoby esa ambigüedad a las letras y a la banda y, al suavizar y refinar su sonido, la trasladó a la música. Algunos periodistas empezaron a hablar de Virus como el primer representante argentino de la corriente denominada internacionalmente ‘gay rock’ (Riera y Sánchez; 1994; pp. 132- 133)

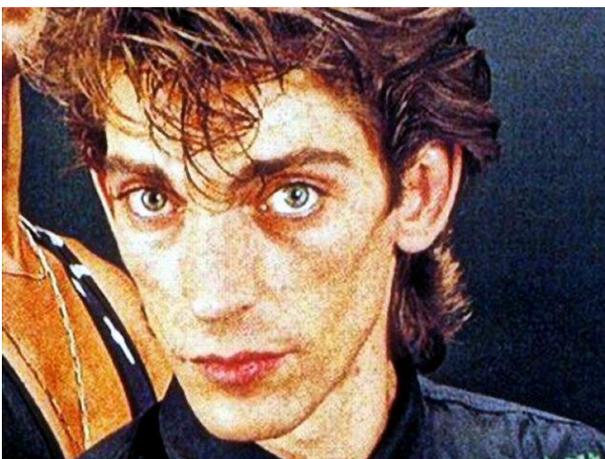
Virus se animaba a traer una temática tabú en el rock argentino, convirtiéndose en una de las primeras bandas locales que hablaron de la masturbación en una canción: *Luna de miel en la Mano*, tema de *Locura* cuyo título se basa en una frase del *Ulises* de James Joyce (Berti; mayo de 2008). El

único precedente era *Mirando vidrieras, comparando precios*, canción de Los Twist editada un año antes.

Además, el grupo platense subvertía la norma heterosexual introduciendo en sus letras a la homosexualidad o a actores marginales para la época, como el 'taxi boy' (Página 12; diciembre de 2008). La homosexualidad casi no había sido tratada en el rock argentino de los 60 y 70, con la notoria excepción como *Escuchame entre el ruido* de Moris (1970)

## 6) Un imaginario social y rockero: entendiendo la problemática de Virus desde Castoriadis

Consideramos que el rechazo expresado por músicos, periodistas y participantes del público del rock argentino hacia Virus a fines de los 70 y principios de los 80 es explicable a la luz del concepto de “imaginario social radical”, elaborado por el teórico griego Cornelius Castoriadis (1922 – 1997)



En la obra de **Castoriadis** se sostiene que los humanos y los animales poseen una facultad llamada imaginación, que se sitúa en la base de toda percepción de la realidad. En el caso de los animales, está supeditada totalmente a funciones biológicas y no se independiza de ellas. El comportamiento del animal frente a un estímulo activa esta

imaginación (llamada por Castoriadis “canónica”) de manera inmediata; es lo que generalmente se denomina instinto. “*Las funciones lógicas son más simples y en todo caso no están adulteradas por las demás funciones de la imaginación como en los humanos. Las categorías son intrínsecas e inmanentes a la percepción*” (Castoriadis; 1998; 280)

Los humanos, en cambio, poseen una imaginación “radical”: “[...] *crea ex nihilo*[...] ] *No crea imágenes en el sentido habitual sino formas que pueden ser imágenes en sentido habitual [...] que centralmente son significaciones e instituciones que son siempre solidarias*” (Castoriadis; 1998; 268) “[...] *es el poder (la capacidad, la facultad) de hacer aparecer representaciones (procedan o no de una incitación interna)*” (Castoriadis; 1998; 274). Es una imaginación que no está atada a las funcionalidades biológicas

Para el teórico, la “realidad”, el mundo “externo” y otras categorías similares son sólo una incógnita (una X) a la cual los humanos le otorgan sentido mediante la imaginación radical. No es

que lo “real” no exista, sino que no tendría el sentido que tiene para nosotros si no fuera por la imaginación radical. “A partir de una *x*, los sentidos hacen emerger algo que ‘física’ o ‘realmente’ no existe” (Castoriadis; 1998; 274)



“La imaginación radical [...] es lo que le permite a cualquier ser para sí (incluidos los humanos) crear para sí un mundo propio (*eingewelte*) en el también él se incluya. Esa *X* indescriptible desde afuera” se transforma en algo definido y específico para un ser en particular, a través del funcionamiento de su imaginación sensorial y lógica, que “filtra, forma y organiza” los choques externos. Está claro que ningún ser para sí podría “organizar algo a partir del mundo si ese mundo no fuera intrínsecamente organizable, lo cual significa que no pueda ser meramente caótico” (Castoriadis; 1998; 281)

“[...] representación no quiere ni puede querer decir fotografía o calco de un “mundo externo” De lo que trata [...] Es de presentación por y para el viviente.

Presentación mediante la cual crea su propio mundo a partir de lo que para él son simples choques” (Castoriadis; 1998; 306)

“[...] esa estructura subjetiva en primer lugar debe darle forma (*informar*) a la *x* del choque haciéndosela presente para ella misma El sí mismo debe plantear esa *x* como forma, debe hacerla ser como forma, vale decir: hacer de ella una imagen en el sentido más amplio del término (*ob.cit*)

“La realidad, es evidentemente, una significación imaginaria, y su contenido particular está fuertemente codeterminado, para cada sociedad, por la institución imaginaria de la sociedad” (Castoriadis; 2001; p. 164)

Aquí se conjuga lo individual y lo social. Por un lado, el humano se crea un mundo propio singular para sí mismo. Un “interior” conformado por un “[...] flujo perpetua y verdaderamente

*heraclitiano de representaciones, afectos e intenciones ciertamente indisociables*” (Castoriadis; 1998; 281). Pero por otro lado, también crea un mundo que puede compartir con otros humanos.

*“Si en su primer aspecto (el aspecto perceptivo, involucrado con lo “externo”) , la imaginación radical le crea al ser humano singular un mundo propio “genérico”, un mundo lo suficientemente compartido con los demás miembros de la especie humana, en su segundo aspecto, el aspecto propiamente psíquico, crea un mundo propio singular”.* (Castoriadis; 1998; 285)

La emergencia de este mundo compartido se debe a que la conciencia de los humanos se apoya en los signos del lenguaje, cuyas significaciones están instituidas en parte por la sociedad.

*“La conciencia de la mismidad apoyada en el signo o la palabra es propia del psiquismo humano [...] sus significados , incluso como ‘conceptos empíricos ’ son vagos y aproximativos y sobre todo están decisivamente codeterminados por las significaciones imaginarias instituidas en y por la sociedad”* (ob.cit)

*“El lenguaje es el elemento en el interior del cual se establecen objetos, procesos, estados, cualidades y distintas clases de relaciones y lazos entre ellos”* (Castoriadis; 2001; p. 164)



Existe un imaginario social instituyente que genera significaciones imaginarias y las difunde mediante el lenguaje y las instituciones que también produce el mismo imaginario. El individuo adoptará estas significaciones como propias.

*“La sede de esa misma vis formandi como imaginario social instituyente es el colectivo anónimo y de modo más general el campo histórico social”* (Castoriadis; 1998; 269)

*[...] la creación de instituciones por parte del imaginario social radical, y por supuesto primero y antes que nada del lenguaje. Ni la vida ni la psique como tales pueden producir instituciones ni lenguaje. El entendimiento y la razón se instituyen socialmente* [Castoriadis; 1998; 287)

## La adopción de las significaciones sociales y el proceso de desarrollo psíquico

Para Castoriadis, los humanos adoptan las significaciones sociales generadas por el imaginario social como corolario del proceso de su desarrollo psíquico. El hombre necesita de la ayuda de otros humanos para vivir. *“El hombre es un animal radicalmente inepto para la vida”* (Castoriadis; 1998; 307) Pero al principio no comprende esto y siente que él se satisface a sí mismo. No diferencia al mundo externo de sí; todavía no ha configurado las categorías de “yo” y “otros”. Se siente totalmente omnipotente. Este estadio psíquico es denominado por el teórico como “mónada psíquica”. *“[...] debemos postular un no- consciente que es el cuerpo vivo en su calidad de cuerpo humano animado, en continuidad con la psique. No hay frontera entre ese cuerpo vivo y animado y la mónada psíquica originaria. La mónada no es ni reprimida ni reprimible, es indecible”* (Castoriadis; 1998; 304)

Posteriormente, el bebé sentirá displacer cuando su madre no le da el pecho. Todavía no comprende que existe un “pecho” externo a él que le otorga placer; ante la ausencia de la madre, optará por fantasear con la presencia de lo que le da satisfacción.



*“El funcionamiento psíquico [...] Al principio era puro fantaseo que satisfacía únicamente al principio de placer, o sea imaginación libre”* (Castoriadis; 1998; 301)

Ante las repetidas ocasiones en que se repite el displacer, el bebé comprenderá la existencia del pecho. Pero se identificará con él y creará que es él mismo. Posteriormente entenderá que pertenece a un otro: la madre. Así empieza el proceso de socialización, en el cual los humanos reconocen la existencia de otros y se identifica con ellos, posibilitando así en el futuro la adopción de significaciones imaginarias sociales como si fuesen propias. La psique del bebé se identifica con la madre y la concibe como omnipotente, delegando lo que antes era atribución de la mónada.

El padre cortará la identificación con la madre y sobre todo la investidura de ella como objeto de satisfacción, al mostrar que pertenece a él y no al bebé. Aquí irrumpe un segundo “otro”, que se encarga de interrumpir la relación diádica. La socialización corona cuando se reconoce la existencia de todos los “otros” y emergen las instancias psíquicas del Yo y Superyó. *“[...] la aparición del padre no es suficiente para romper la clausura, para socializar, para cumplir la función edipiana. También es necesario que el padre sea reconocido como padre entre otros padres, que aparezca no*

*como la fuente de la Ley, sino como portador de la Ley, sometido, él mismo, a ella*” (Castoriadis; 2001; 248) .Los restos de la mónada originaria se refugiarán en el Ello y se expresarán a través del fantaseo, el sueño, los actos fallidos, la enfermedad y la transgresión (Castoriadis; 1998; 309)

La socialización logra que se separen la representación y el objeto de la necesidad biológica. Los humanos pueden investir simbólicamente a objetos que no tienen pertinencia para su supervivencia biológica (como las significaciones imaginarias sociales), algo imposible para los animales. (Castoriadis; 1998; 287). Surge la “[...] *la posibilidad (igualmente privada de pertinencia biológica) de que las actividades psíquicas se conviertan de por sí en “objetos psíquicos”- lo cual es condición de la reflexión- y que la psique sea capaz de manejar el quid pro quo lábil- lo cual es condición de simbolización* “ (ob.cit) La investidura simbólica permite que existan objetos de deseo que no son físicos, sino psíquicos; y que la psique pueda adoptar una creación de la sociedad ( el lenguaje) para que el humano se exprese a través de ella. El placer generado por los objetos de deseo psíquico (los cuales son representaciones e incluyen a las significaciones sociales imaginarias) predominará sobre el placer otorgado por los órganos (Castoriadis; 1998; 308)

El humano atraviesa un profundo dolor cuando debe abandonar la mónada. Las significaciones de la sociedad permitirán reparar este sentimiento y le proveerán de un mundo de sentido que le dará placer.

*“La psique humana no puede vivir fuera de un mundo de sentido. Por eso, cuando tal como debe ser a lo largo de la socialización, su propio sentido monádico es dislocado, la catástrofe resultante debe ser reparada por la interiorización del sentido que le ofrecen las personas investidas de su entorno”* (Castoriadis; 1998; 302)

La sociedad asegura su institución efectiva mediante este otorgamiento de placer “[...] *la sociedad misma no es otra cosa que la institución de sentido en forma de significaciones imaginarias sociales*” (Castoriadis; 1998; 302)

Castoriadis afirma que aquí comienza la sublimación, entendiendo ésta cómo “[...] *el proceso mediante el cual la psique es llevada a reemplazar sus objetos propios o privados sin investidura, incluida su propia imagen para ella misma, por objetos que existen y valen en y por su institución social, ya hacer de ellos causas, medios o soportes todo de placer para la psique misma*” (Castoriadis; 1998; 320) El placer de órgano es reemplazado por un placer vinculado a la representación (Castoriadis; 1998; 309) . Este replanteamiento del concepto de sublimación conlleva a considerar como actividad sublimada *“todo aquello que es investidura de objetos que no son directa o indirectamente- de manera inmediata o mediata-[...]”* (Castoriadis; 2001; 252). La sublimación es la parte subjetiva del funcionamiento de la institución social (ob.cit)



*“El ser primero de la imaginación va a ser modelado y domado, aunque nunca del todo, por la socialización. La socialización es el proceso mediante el cual la psique es forzada a abandonar (tampoco nunca del todo) su sentido original monádico por el sentido participado que le ofrece la sociedad, y a abandonar sus propias creaciones y tendencias, en favor de las exigencias de la vida social”*

(Castoriadis; 1998; 302-303)

Esta sustitución del placer de órgano por el placer de representación se vincula con el reemplazo del principio de placer por el principio de realidad: se deja *“un placer momentáneo, pero inseguro en sus consecuencias, solo para ganar por el nuevo camino un placer seguro que vendrá después”* (Castoriadis; 2001; p. 168). La misma búsqueda del placer lleva a adoptar el principio de realidad.

### **La clausura de las sociedades y de los individuos**

La institución puede hacer lo que sea con la psique, siempre y cuando le provea placer y sentido para su vida y muerte (Castoriadis; 1998; 317). Esta atribución de sentido le permite satisfacer la necesidad imperiosa de la psique (Castoriadis; 2001; 250). Esto le permitirá apoderarse de la imaginación singular y corta su comunicación con el “pensamiento” del sujeto. *“Imagine lo que imagine (sabiéndolo o no), el sujeto no pensará ni hará más de lo que socialmente es obligatorio pensar y hacer. Esa es la vertiente histórico – social de ese mismo proceso que en psicoanálisis llamamos proceso de represión”* (Castoriadis; 1998; 309)

La sociedad fabrica *“individuos cerrados, que piensan cómo se les enseñó a pensar, que evalúan y le atribuyen sentido a lo que la sociedad les enseñó que tiene sentido, y para quienes esas maneras de pensar, evaluar, normativizar y significar, son por construcción psíquica, incuestionables”* (Castoriadis; 1998; 309). Para asegurar esto, también clausura su lógica y sus significaciones imaginarias. Las sociedades que se determinan por esta clausura de la significación son llamadas por el autor como “heterónomas” (Castoriadis; 1998; 319)

*“Cualquier interrogante que tenga sentido dentro de un campo clausurado, en su respuesta reconduce a ese mismo campo. En una sociedad clausurada, cualquier “pregunta” que pueda formularse en el lenguaje de la sociedad también debe hallar respuesta en el interior del magma de significaciones sociales imaginarias de esta misma sociedad.* (Castoriadis; 1998; 319). Si bien el lenguaje permite hacer algunas preguntas, siempre quedarán limitadas por la clausura que impone la sociedad (ob.cit) Las preguntas que no sean susceptibles de ser formuladas en el mundo de

significaciones sociales o no encuentren una respuesta en términos de significaciones dadas, serán planteadas como desprovistas de sentido.(Castoriadis; 2001; p. 164)

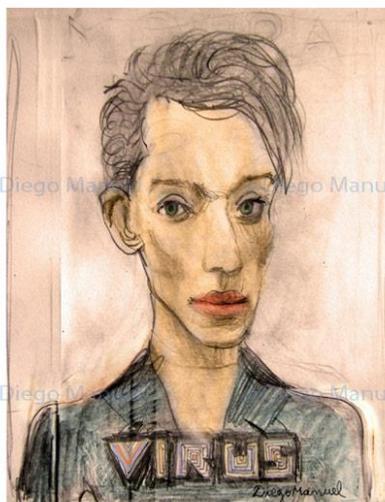
La exclusión de las preguntas incómodas se asegura “*por el establecimiento de una fuente trascendente, extra social de las instituciones y las significaciones, o sea de una religión.*”(Castoriadis; 1998; 320) Esta fuente trascendente es un nicho metafísico de sentido, lo que quiere decir que es religiosa o heterónoma (oculta el hecho de su auto institución e imputa su institución a una fuente extrasocial) (Castoriadis; 2001; p. 164]

### La posibilidad de cambiar el imaginario social

Debido a esto, el pensamiento de los individuos proviene del medio social, actúa sobre él y lo expresa (Castoriadis; 1998; 312). “*Los individuos socializados son fragmentos, que caminan y hablan, de una sociedad dada. Y son fragmentos totales, vale decir que encarnan, en parte de manera efectiva y potencial el núcleo esencial de las instituciones y las significaciones de la sociedad a la que pertenecen*” (ob.cit) Los colectivos sociales anónimos pueden alterar estas significaciones, pero no así los individuos singulares. La sociedad siempre atraviesa un proceso de auto alteración (Castoriadis; 1998; 314)

@Diego Manuel

@Diego Manuel



Diego Manuel

"Federico Moura" scitografía digital 2010  
@Diego Manuel

www.diegomanuel.com.ar  
@Diego Manuel

Las personas pueden cambiar las significaciones de sociedad mediante la reflexión, que aparece “*cuando el pensamiento se vuelve sobre sí mismo y se interroga no solo acerca de sus contenidos particulares sino acerca de sus presupuestos y fundamentos.*” (Castoriadis; 1998; 324) Pero la reflexión es sólo una vía posible, ya que para el autor la historia suele ser una transformación irreflexiva del mundo de las significaciones imaginarias sociales. Castoriadis insta a utilizar la reflexión ya que es el mejor camino al proyecto de sociedad propuesto por él.

El surgimiento de la reflexión “*solo puede darse a través de una fundamental conmoción y modificación*

*de todo el campo histórico social, ya que implica la simultánea y recíprocamente condicionada emergencia de una sociedad donde ya no hay una verdad sagrada (relevada)) de individuos para quienes deviene psíquicamente posible cuestionar tanto el fundamento del orden social como el de su propio pensamiento, vale decir de su propia identidad*” (Castoriadis; 1998; 325)

El autor aspira a la creación de sociedades autónomas en las que los individuos sepan que han creado sus leyes y puedan liberar su imaginario. *“Llamo autónoma a una sociedad que no sólo sabe explícitamente que ha creado sus leyes, sino que se ha instituido a fin de liberar su imaginario radical y de poder alterar sus instituciones por intermedio de su propia actividad colectiva, reflexiva y deliberativa.”* Para Castoriadis, la manera de construir este tipo de sociedad es la política.

### Las raíces psíquicas del odio

Castoriadis afirman que los orígenes de los fenómenos de odio residen tanto en la psique como en los imaginarios sociales. Encuentra dos fuentes del odio que se refuerzan mutuamente: la tendencia de la psique de rechazar todo lo que nos ella misma y la cuasi necesidad de clausura de la institución social y sus significaciones imaginarias (Castoriadis; 2011; p.162)



La psique adopta esta clausura como matriz de sentido y toma un estado unitario en el que sujeto y objeto son idénticos, y representación/afecto/deseo son una misma cosa (Castoriadis; 2001; 162). “[...] *el deseo es, inmediatamente, representación (posesión psíquica) de lo deseado y, por lo tanto, afecto de placer (lo que es la forma más pura y más fuerte de la omnipotencia del pensamiento). Tal es el sentido que la psique buscará para siempre, que nunca podrá alcanzarse en el mundo real y cuyos sustitutos serán formados por largas cadenas de mediaciones, o bien de visiones místicas fuera del contexto cósmico”.* (ob.cit)

Castoriadis vuelve a centrarse en el desarrollo de la psique para mostrar que cuando se rompe el estado original de tranquilidad psíquica, la energía inicial del amor se escinde en tres partes (Castoriadis; 2001; p. 163): una auto investidura del núcleo psíquico, una transferencia bajo la forma de sí mismo al pecho y un odio al mundo exterior, el cual engloba a todo lo que es exterior a la mónada psíquica, incluyendo al Yo real psíquico y somático.

Aquí aparece una ambivalencia afectiva: la psique odia tanto al pecho como al individuo social que se ha formado en el proceso de maduración y socialización, ya que son extraños y extranjeros desde el punto de vista de la mónada psíquica (ob.cit). Pero al mismo tiempo, les realiza a ambos una transferencia de energía de amor. También hay ambivalencia afectiva con el otro real, a quien también la psique puede amar y odiar al mismo tiempo.

En la sociabilización, la psique también inviste simbólicamente a la institución existente de la sociedad y a las significaciones imaginarias insertas en ella (Castoriadis; 2001; p. 163). Se identifica

con ellas, sustituyendo la omnipotencia perdida de la mónada psíquica (Castoriadis; 2001; p. 165) Pero la sociedad no puede escapar a la tendencia de la psique a odiar todo lo que no es ella misma, por lo que también será objeto de ambivalencia afectiva.

La institución social posee la necesidad de clausurarse y reforzar la posición de sus propias leyes, valores, reglas y significaciones como únicas en su excelencia, “a través de la afirmación de que las leyes, las creencias, los dioses las normas, las costumbres de los otros son inferiores, falsas, malas, asquerosas, abominables, diabólicas” (Castoriadis; 2001; p. 166) Al igual que la organización identificadora del individuo, precisa excluir todo lo que les ajeno; por eso se crea una relación complementaria. La psique tomará como falso, malo y desprovisto de sentido todo lo que se encuentra más allá del círculo de significaciones que invistió a lo largo de su desarrollo (Castoriadis; 2001; p. 165)

La institución logra que el odio de la psique al Yo y al otro real no se vuelva contra sus significaciones imaginarias; lo direcciona contra lo que puede cuestionarlas. Aquí está las raíces de fenómenos de odio social, como lo son el racismo, la xenofobia, la discriminación religiosa, etc

### **El imaginario social del rock argentino de fines de los 70 y principios de los 80**

Teniendo en cuenta la información que hemos recopilado en el presente trabajo, podemos reconstruir algunas de las significaciones imaginarias presentes en el imaginario social del rock argentino.

- . **La aceptación de pocos géneros (progresivo, jazz rock, rock acústico) como variantes aceptadas dentro del rock.**
- . **El rechazo a los nuevos géneros de rock que aparecían en el exterior (punk, new wave, heavy metal)**
- . **La concepción de que el baile era una herramienta alienante del sistema, que no tenía lugar en el rock y que debía estar ligada exclusivamente a los boliches y a la música disco.**
- . **La convicción de que la música era un arte dedicado a la reflexión intelectual y no a la diversión corporal.**
- . **La oposición a que en los recitales los músicos adoptasen una posición que no fuera estática.**
- . **El rechazo a la Nueva Ola de los 60 y el desprecio a pioneros del rock como Sandro o los integrantes de la Nueva Ola.**
- . **La ausencia de recursos humorísticos o referencias a la sexualidad en las letras de las canciones**

- . La presencia de una ideología ligada a los valores hippies, que reivindicaba valores como el pacifismo y la primacía de lo espiritual sobre lo material.
- . La aprobación de una estética (vestimenta, peinados) ligada al movimiento hippie, que rechazaba la emergencia de estéticas nuevas, como la punk o la new wawe usada por Virus.
- . El rechazo a elementos considerados “frívolos” y “hedonistas”, “como el cuidado en la estética o la utilización de vestimentas finas.
- . La presencia de una concepción de la masculinidad que desprecia a la homosexualidad y considera que la ejecución / escucha de ciertos géneros musicales, y el uso de determinadas estéticas “son de putos”.
- . La crítica de la utilización de elementos pertenecientes a la música electrónica por no considerarlos “naturales” o “música verdadera”
- . La convivencia contradictoria de valores pacifistas con la legitimación de la violencia física , a la cual recurría el público para expresar su disgusto con la música hecha por grupos enmarcados dentro de nuevos géneros musicales.

Estas significaciones instituidas por el imaginario social del rock eran difundidas por sus instituciones. Entre ellas, podemos encontrar a las revistas especializadas como Pelo o Expreso Imaginario; ésta última es la que estaba ligada más al movimiento hippie, pues no se limitaba a difundir noticias relacionadas al rock sino que informaba sobre temas “contraculturales” como el ecologismo y el cuidado de la naturaleza. El cambio de dirección de la revista en 1981 demuestra qué significaciones se podían encontrar en la Expreso. *“Cuando asume la dirección, Petinatto quiere cambiar el rumbo porque intuye que hay una nueva generación de lectores –analizan los autores–. Él dice de hacer una revista para un mundo terrorífico y fuera de control, que eran los 80. Algo más cínico, más descreído, que luego lo va a hacer la Cerdos & Peces. Pero el signo del Expreso era otro, estaba muy ligado al hippismo, a intentar un mundo en armonía con la naturaleza. Y no se podía cambiar de tal forma”.* (Fernández Romeral; julio de 2016).



A las revistas especializadas, se le deben sumar las notas creadas por “periodistas de rock” en publicaciones no dedicadas al rock, como es el caso de Gloria Guerrero en la revista Humor (Guerrero; mayo de 1983 y Guerrero; mayo de 1979).

Las significaciones no eran sólo expresadas por los artículos periodísticos; también cumplían ese rol las cartas de lectores, como se vio en el caso de una persona que escribió a la revista *Expreso Imaginario* para defender las agresiones del *Prima Rock* (*Expreso Imaginario* Número 64; noviembre de 1981); o el mensaje de un hombre que aprovechó el espacio para criticar a Charly García por moverse en el escenario (*Expreso Imaginario* número 14; septiembre de 1977). En otro número de *Expreso Imaginario*, un lector defendía la prevalencia de los valores hippies frente al avance del punk (*Expreso Imaginario*; número 25, agosto de 1978). Otra lectora pidió que se hable menos sobre punk luego de que la publicación editase una extensa nota de Alfredo Rosso referida al género (*Expreso Imaginario*; número 28, noviembre de 1978); Rosso también sufrió los insultos de un indignado que lo acusaba de “joder todo el día con la new wave “ (*Expreso Imaginario*; número 45, abril de 1980)

Las quejas de los lectores llegaban a cuestionar los cambios de estilo de los músicos extranjeros: “¿Por qué en 1980, cuando el rock debería ser lo más exquisito, refinado y hermoso del mundo, ya no existe y quiénes lo ejecutaban hoy en día tocan música ‘disco’ o la desastrosa ‘New Wave’? Un verdadero ‘dios’, como fue Robert Fripp, graba un LP de música disco. ¿Cuál es la razón de su bajón? El ejemplo más trágico es el de Led Zeppelin, los grandes del rock pesado, que su música bajó un tocazo, la voz de Robert Plant parece la de José María Muñoz! Otro que cambió hacia un ‘punk’ o New Wave fue Queen. Yes cambió a Jon Anderson por el cantante Disco Trevorn Horn. Contéstenme, ¿por qué?” (*Expreso Imaginario*; número 49, agosto de 1980)

Las declaraciones dadas por los músicos a las revistas (como se puede ver en las críticas contra la new wave formuladas por Lebón y García) y el lenguaje gráfico (la tapa de *Expreso Imaginario* contra la música disco) también ponían de manifiesto qué significaciones dominaban el rock.

Por otro lado, puede considerarse como instituciones del imaginario del rock a los discos creados por sus artistas. Las letras ocupan un lugar privilegiado a la hora de expresar las significaciones imperantes, tal como lo demuestra el caso de Serú Girán. Esto se relaciona con lo sostenido por Castoriadis en relación al lenguaje; en su obra, éste es concebido como “el elemento en el interior del cual se establecen objetos, procesos, estados, cualidades y distintas clases de relaciones y lazos entre ellos” (Castoriadis; 2001; p. 164) ...]

“Un imaginario social radical no genera instituciones; primero y antes que nada, crea un lenguaje “[Castoriadis; 1998; 287). En otros casos, las tapas de los discos pueden dar pautas sobre las significaciones dominantes en el rock (por ejemplo, la portada de *La Grasa de las Capitales*)



Los recitales y festivales son otras instituciones del imaginario del rock argentino en que se pudieron ver con mucha claridad sus significaciones. La programación de los

festivales estaba pensada para perjudicar a las bandas nuevas, como fue el caso de BA Rock y Los Encargados; los integrantes del público cumplían un rol activo mediante los “tomatazos” y los “abucheos”. Las invectivas de los músicos (Lerner burlando a Virus o Charly riéndose de las “corbatitas” new wave) también se hacían presente en los festivales para descalificar a los grupos emergentes.

La clausura de la lógica y de las significaciones sociales del rock se puede apreciar en la labor de los periodistas que dedicaban notas para fustigar al punk y a la new wave, géneros musicales cuyo desarrollo en el país era escaso o incluso nulo. La revista Pelo dedicaba una nota a criticar el punk en 1977, cuando no aún no existía ninguna banda dedicada al género en el país (Página 12; diciembre de 2011) A Spinetta se le preguntaba por la new wave en 1980, cuando aún Punch estaba por editar el primer álbum argentino cercano al género (Pettinatto; agosto de 1980) Incluso en una nota de Expreso Imaginario que elogiaba el recital dado por The Police en diciembre de 1980, el escritor del artículo aprovechaba para dejar en claro el *“hecho (indiscutible) de que la new wave es un producto comercial en el que se ha invertido muchísimo dinero para llegar justamente a esta legión de adolescentes ‘consumistas de nivel’”* (Nieszawski; enero de 1981) El periodista criticaba al público de The Police, diciendo que *“la mayoría seguramente lo vio a Frampton”* y afirmando que *“hay mucha gente bolichera que se copa con cualquier cosa”* (ob.cit) La crónica no logra realizar una clausura total, pues reconoce la calidad musical del grupo y expresa su admiración por la alegre falta de quietismo del público. *“¿Alguien recuerda algún recital con cuatro mil personas de pie, eufóricas, cantando y moviéndose sin descanso?”* (ob.cit)



La review de un compilado de new wave publicada en la revista Pelo de mayo de 1978 aseguraba que las bandas del género tenían *“una atendible actitud contestaria, pero muy poco de lirismo musical”* (Pelo número 96; mayo de 1978). También sostenía que la naturaleza misma del estilo consistía en *“mensajes directos, música simple, hasta primitiva”* (ob.cit) La nota elogia al álbum por su *“intención de compilar una muestra del nuevo rock”* (ob.cit) y destaca la calidad de algunas de las bandas elegidas para integrar el compilado. Sin embargo, aclara que *“las demás alcanzan a aportar fuerza rítmica, pero poca imaginación”* (ob.cit)

La visita de Queen a Argentina en 1980 también revela el esfuerzo de los periodistas especializados por conservar la clausura del imaginario del rock argentino. La banda inglesa había abandonado su estilo clásico en pos de una música másailable, con fuertes influencias de la new wave. Los conciertos del grupo representaron un hecho importantísimo en el país, por lo que los periodistas debían esforzarse para que las nuevas canciones de la ‘reina’ no hiciesen escuela. La Expreso Imaginario no dudó en decir que las armonías vocales del álbum *The*

*Game* eran 'mentecatas' y sostuvo que la banda había decaído compositivamente. La reseña de los recitales apuntó contra el público que no dudó en bailar al compás del ritmo:

*Tal vez uno de los actos que diera la patada inicial a la música denominada 'Middle of the Road (MOR Music) fue el álbum 'Frampton comes alive', plagado de melodías y rocks pegadizos, sosos y desinfectados. Esta música que comenzó a venderse a roleras a partir del '76, fue la que impregnó los equipos de audio de aquellos jóvenes revoltosos del '67, hoy pequeños ejecutivos algunos, clase media todos. Los que ahora bordean los treinta años necesitaban algo menos temperamental y estridente. Así tipos como James Taylor, Paul Simon, Linda Ronstandt, Carpenters, Chicago, Eagles, Oldfield y Queen cambiaron el 'look'. [...] La gente quería divertirse y se divirtió y saben que no pueden pedir más de Queen. Pero si a alguno se le ocurre escuchar letras profundas, buenos instrumentistas, música que llegue al alma o que te ponga los nervios al rojo vivo, va a tener que recurrir a otro grupo. Ahora, si quieren bailar (Vélez era casi una boîte al aire libre), cantar, ver luces de colores, humo, luces de colores, más humo, muchas más luces de colores y cuatro personas que interpretaban sus temas sumergidos en todo eso, entonces no se pierdan a Queen. Ellos no los van a defraudar. (Messina y Pettinatto; número 56, marzo de 1981)*

La clausura del imaginario contra el 'ataque' de Queen tuvo la ayuda de un lector eufórico e indignado. En su carta enviada a la publicación de abril de 1980, asoció la estética del público del concierto con los oyentes de música disco. Acusó de malos instrumentistas a los integrantes de la banda, poniendo a Pedro Aznar de Serú Girán como ejemplo de buen bajista frente a Roger Deacon, quien "azotaba torpemente su bajo". Impugnó los recursos escénicos utilizados para el show y se mostró descontento por la falta de improvisaciones durante el desarrollo de los recitales. Al verter las tintas contra el público que 'se portaba bien' y 'no fumaba', citó la letra de *Mientras Miro las Nuevas Olas*, emblemática crítica que Serú Girán había dedicado meses antes a la new wave.



*“De engaño tras engaño siente uno al ver que los ídolos, casi amigos que lo acompañaron en algunos momentos de la vida caen irremediabilmente en la trampa blandengue y conformista de la falta de autenticidad... Queen en realidad a lo único que llegó es a los ojos, los oídos,...(monstruosa amplificación. luces engeuecedoras, niebla made in*

*Transilvania. petardos y otras yerbas (no de mate) que usaron. Pero estuvo muy lejos del corazón...*

*Todo. absolutamente todo, estuvo cuidadosamente premeditado: ni una nota más ni una “zapada” tocada por el placer de tocar, 1 hora 45 minutos los tres recitales de Vélez (ZEPP, con un solo long play editado en 69/'70 hacía recitales de 4 horas). Pero el COLMO de todo esto fue cuando el señor Freddie Mercury hizo un burdo y nefasto simulacro al mejor estilo Kiss de la destrucción de un baffle colocado a la derecha del escenario (previamente puesto allí para esos fines por los eunucos de la reina)...Allí fue cuando me empecé a preguntar si el señor Mercury no tendría un poco de sudor artificial oculto en la nuca o si simplemente los cuatro no eran cibernautas sin escrúpulos ni conciencia. Pero allí estaban el señor Mercury haciendo ademanes de todo tipo a las ruborizadas señoritas de buena familia que le sonreían complacidas; Brian May, (que tristeza. iba a verlo a él) poniendo caritas de "mi hombre sin noche" en el extremo del escenario (el solo de "Echa a tu madre", fue bastante económico y equivoco); los otros dos no existen; Taylor con su truchita de ángel y "crees que soy sexy" no transpiró un tema y Deacon (por lo menos con más vergüenza) azotando torpemente su bajo (ojalá no te haya visto Pedrito Aznar, porque se indigesta), durante todo el recital. NO ME MOVIERON UN PELO, un grito o un O-O-OO-O... [...] La Reina se llevó el oro, se llevó el cántico devoto de la ovejuna multitud, se dieron el gusto de darnos un buen golpe bajo, poniéndose la 'camisetita 'y haciendo subir al pobre mascarita de turno [...] y terminó por fin, todo sonó bien, sin ningún acople planeado. Los chicos se portaron bien, nadie fumaba y los pelos eran cortos y con olor a 'Agree', pero la pátina era enorme, y había esa grasitud doméstica y viscosa que producían los 'disco dancers 'presentes en el recital (que venían a escuchar 'otro que muerde el polvo) Los dulces temas conquistaron a las señoritas, a papá y a mamita (mi vieja también quería ir) Cuando salieron a saludar [...] se respiraba un acaramelado y nostálgico hedor a Richard Clayderman, sabor a mazapán o a un sonrosado lechonito navideño... ante tal perspectiva salí con un rictus tipo plástico que me obligaba a sonreír y llegué a pensar que en vez de sangre tenía coca – cola (o cerveza Queen ( Expreso Imaginario; número 57, abril de 1981)*

Los músicos también colaboraban a la clausura del imaginario. La letra de un tema como *Mientras Miro las Nuevas Olas* criticaba a la new wave cuando ésta tenía un desarrollo casi escaso en el país. Charly se disfrazaba de punk con *La Máquina de Hacer Pájaros* en 1977 (Expreso Imaginario; enero de 1978) y cuestionaba a los nuevos géneros en entrevistas concedidas en 1978, años antes de la formación de las primeras bandas punk argentinas. No importase que las significaciones “enemigas” no tuviesen representación en el país; el imaginario social debía garantizar su clausura e impedir la aparición de preguntas que lo cuestionasen. La llegada de nuevos estilos al país debía impedirse a toda costa.

Castoriadis indica que la exclusión de las preguntas incómodas se asegura “por el establecimiento de una fuente trascendente, extra social de las instituciones y las significaciones” (Castoriadis; 1998; 320) Esta fuente trascendente es un nicho metafísico de sentido, lo que quiere decir que es religiosa o heterónoma (oculta el hecho de su auto institución e imputa su institución a una fuente extrasocial) (Castoriadis; 2001; p. 164)

Consideramos que en el caso del rock argentino de fines de los 70 y principios de los 80, el concepto de “música progresiva” era la fuente trascendente que se colocaba como externa a las instituciones y las significaciones. Desde fines de los 60, los rockeros sostenían la antinomia entre su música (a la que denominaban “progresiva”) y la realizada por artistas a los que desdeñaban (tildada de “comercial”). Ésta última era vista como un mero producto de las discográficas, realizado sólo para el entretenimiento y el baile. No se le adjudicaba ningún mérito artístico y se la veía cómo un instrumento de alienación.



*“Desde este punto de vista, el argumento que diferencia entre intérpretes “complacientes” y “progresivos” para justificar el origen del rock según el grado de asimilación de los músicos a los requerimientos de la industria del espectáculo, quedaría desarticulado.*

*http://edant.clarin.com/diario/2006/12/13/espectaculos/c-01004.htm, recuperado el 3 de marzo de 2013).* 20 Miguel Grinberg (2008) es uno de los primeros autores en postular esta estrategia de diferenciación entre los músicos en actividad desde mediados de los 50 y los más jóvenes quienes se incorporan al mercado hacia mediados de los 60.<sup>46</sup> El autor dedica un capítulo a la descripción del contexto social en el cual se habría preparado el terreno para la emergencia del rock local titulado “invierno del ‘65” y construye el carácter marginal del movimiento omitiendo los vínculos que estos jóvenes mantenían con la industria discográfica y el mundo del espectáculo: “Mientras los Beatles habían barrido con toda la hibridez musical importada de Italia y Francia, la vida cotidiana de muchos jóvenes porteños respondía a gustos extremadamente chatos [...] Se incubaba lo que tres años después comenzaría a significar algo nuevo para otro sector de la juventud, marginal por cierto, pero obstinado en cultivar una expresión más cercana a sus sentimientos, a su voluntad de encuentro generacional lejos de la tontería (Grinberg, 2008: 40)” (Di Cione; 2013)

La investigadora Lisa Di Cione ha hecho una breve revisión que muestra cómo esta dicotomía ha persistido en los estudios académicos sobre el rock argentino.

*“La oposición “complacientes” versus “progresivos” es utilizada por Sergio Pujol (2002: 274) para dar cuenta de la negación de parámetros estéticos y comerciales que tuvieron lugar en el contexto de una oposición más amplia a los valores culturales hegemónicos. Miguel Grinberg (2008) si bien no la utiliza explícitamente, expone sus ideas acerca del quiebre estético, ideológico y generacional que habría tenido lugar hacia 1965 contrario a todo lo que hasta ese momento,*

*formaba parte de aquello que es calificado como “el show pasatista” (Grinberg, 2008:39). Su libro, editado originalmente en 1977, ha sido reeditado cuatro veces y es referencia obligada para todo estudioso en la materia. Esta perspectiva, reaccionaria a aquello que la industria discográfica local había producido con anterioridad a 1965, reaparece bajo diversas expresiones en una importante cantidad de trabajos posteriores. Entre otros, Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz (1986), Claudio Díaz (1993), Pipo Lernoud (et. Al) (1996) y Javier Aguirre (et al) (2005). 2” (ob.cit)*

Pese a que existía rock cantado en español antes de 1967, se consideraba que en ese año había comenzado el movimiento. Las fechas de los lanzamientos de las canciones *Rebelde* y *La Balsa* eran tomadas como hito fundacionales. La música anterior era vista como “comercial”, pese a que los grupos creadores de estos temas también estaban inmersos en el mercado musical y buscaban constantemente incorporarse a los catálogos de las grandes discográficas. Los primeros rockeros “progresivos” también se interesaban por aparecer en los programas televisivos dedicados a la música.

*“ El caso de Los guantes negros, grupo liderado por Billy Bond [Giuliano Canterini], es ejemplificador: “Los Guantes Negros era una imitación en castellano de Los Beatles [...] Como los Guantes Negros eran un poco apadrinados por La Escala Musical empezamos a laburar pesado, y Los Guantes Negros realmente fueron fuertísimos durante un año, dos años, que duró el fenómeno, porque la manija de La Escala era fuerte [...] pero con mucha suerte nos contrata Sábados Circulares de Mancera y empezamos a hacer Mancera todos los sábados [...] Durante mucho tiempo fuimos nosotros los más fuertes porque Sandro era rock and roll todavía, y nosotros ya éramos Beatles, entonces éramos más modernos [...] Se mueren los Guantes Negros cuando llegan Los Shakers.” (Testimonio de Billy Bond citado en Ábalos, 2009: 41). Estos jóvenes estaban muy interesados en ocupar un lugar en el catálogo de las grandes compañías y acceder a la circulación masiva de su música. Jacko Zeller recuerda haber accedido a tomarle una prueba en CBS a Los Beatniks y luego a Miguel Abuelo a partir del insistente pedido de la madre de Pipo Lernoud. 47 El comienzo de Los Gatos también está ligado a la atención de uno de los productores del momento: “...tocamos dos temas en una salita donde estaba Carlos Bayón de la Escala Musical, dijo ‘Está bien, el jueves tal’. Subimos las cosas, volvimos a Rosario y el jueves tal volvimos para hacer dos shows en los bailes... Montañeses, Santos Lugares... las cosas del momento, y el domingo a la mañana el programita de TV. Nos propuso hacer eso un mes, nosotros chochos.” (Testimonio de Litto Nebbia, citado en Grinberg, 2008: 75).*

### **El choque entre Virus y el imaginario del rock**

La clausura de un imaginario debe lograr que todas las preguntas sean susceptibles de ser formuladas en el mundo de sus significaciones sociales, o en cambio darles una respuesta en término de significaciones dadas. En caso de que no se pueda alcanzar este objetivo, hay que plantear que estas interrogantes están “*desprovistas de sentido*”. (Castoriadis; 2001; p. 164). El odio residente en

la psique de los individuos es canalizado contra estos cuestionamientos, para atacarlos de plano e impedir que horaden a las significaciones imperantes



Ya a fines de los 70, algunas notas como las escritas por Gloria Guerrero o canciones como *Mientras las Nuevas Olas* empezaban a direccionar el odio contra los nuevos géneros musicales creados en Europa y Estados Unidos, para impedir que colocasen en duda la preeminencia de la “música progresiva”. Bandas emergentes como Los Violadores recibían ataques de periodistas que llegaban a justificar la represión policial contra ellos (Guerrero; mayo de 1983). Pero la llegada de Virus en 1981 provocó la mayor descarga de odio contra una nueva significación. **La banda de La Plata encarnaba todos los componentes que desafiaban a las significaciones del imaginario del rock argentino.** Si pasamos revista a algunos de los elementos característicos del grupo, podemos ver que cada uno de ellos rebatía las significaciones imaginarias defendidas a rajatabla por músicos, periodistas especializados y oyentes:

- Su estilo musical se enmarcaba en la new wave y difería totalmente de los estilos predominantes en el rock argentino.
- La estética empleada por sus músicos era diametralmente opuesta a la imagen hippie: pelos cortos y ropa fina, elegante y glamourosa.
- Reivindicaba al baile, tanto en sus letras como en los movimientos y arengas de sus músicos; además de plantear que el rock era algoailable, insistían en que el movimiento era una herramienta de liberación. Las letras eran concebidas siguiendo un proyecto político de denuncia de la situación política y social de la última dictadura militar; la alegría, el baile y la estética no eran vistos como elementos contradictorios con este fin. Los integrantes de Virus estaban convencidos de que la inmovilidad de los cuerpos y la tristeza eran funcionales a la dictadura. La resistencia a la dictadura se enmarcaba dentro de las “estrategias de alegría”
- La banda también utilizaba elementos musicales de la Nueva Ola de los 60 y elogiaba a rechazados pioneros del rock como Sandro.

**- En sus últimos discos incorporaba música electrónica, género visto con recelo por los músicos que criticaban a las “máquinas”. La defensa de la alegría y el cuerpo formulada por la banda en sus letras chocaba con la “espiritualidad” y el misticismo “hippies”.**

**- El empleo de recursos humorísticos y referencias a la sexualidad en las letras de las canciones planteaban una distancia frente un rock más vinculado a la seriedad.**

**La homosexualidad de Federico Moura y su presencia en las líricas de los temas de la banda representaban otro aspecto intolerable para el rock consagrado.**

Las interrogantes que sugería Virus no podían encontrar respuesta alguna en el imaginario del rock si se quería evitar el cuestionamiento de los fundamentos mismos en los que reposaban sus significaciones. La incorporación de una música alegre hubiera redundado en abandonar la crítica a muchas de las características imputadas a la música “comercial”. La aceptación de la defensa de la música de la Nueva Ola y Sandro tenía el fatídico corolario de destruir los cimientos de la dicotomía entre la “música progresiva” y su contrapartida “comercial”. Como se ve, el imaginario rockero era totalmente heterónimo, pues ocultaba el hecho de su auto institución; si hubiese optado por cuestionar este proceso, hubiera debido rever algunas de sus significaciones nunca cuestionadas (la fundación mítica del rock local en 1967, por ejemplo)

El baile defendido por Virus era totalmente repudiado por los rockeros. No había forma de que se dejara pasar por alto esta valorización, pues eso hubiese implicado abandonar una de las significaciones más importantes del imaginario del rock argentino, que actuó como una verdadera marca identificadora del movimiento “progresivo”. Los que bailaban para divertirse eran los “grasas” y las “chicas bien vestidas” que escuchaban música “disco”, “comercial” o “pasatista”; los rockeros disfrutaban los conciertos sentados con el fin de alimentar su intelecto, y no de alegrarse. Virus era la primera banda que planteaba que el rock era totalmente compatible con la diversión y el movimiento. El enemigo del imaginario rockero dejaba de ser un “otro” externo al campo propio y se encarnaba en un actor interno a él.

La música traída por los platenses también representaba un problema insoluble para el imaginario social del rock. La new wave era fustigada permanentemente por considerar que sólo era una reversión moderna de la “nueva ola” de los 60, el primer movimiento musical al que el rock argentino defenestró por “comercial”. El nuevo género era visto como una propuesta “sin sentido” y “frívola” que reciclaba lo viejo para venderlo como novedad. Además, su incorporación atentaba contra la hegemonía de los géneros musicales predominantes: mientras en todo el mundo el punk, la new wave y el post punk desplazaban al progresivo, en nuestro país seguía siendo el estilo más tocado y escuchado dentro del rock.

La nueva estética traída por Virus rompía con la moda hippie, una de las marcas identificadoras del movimiento más importantes. El conflicto no se resumía en una simple dicotomía entre pelo largo y

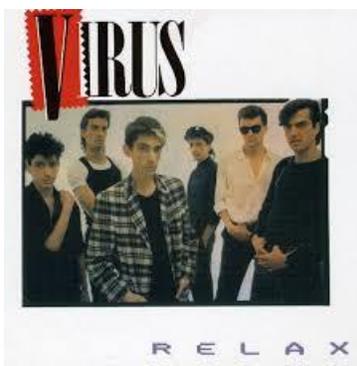
pelo corto, sino que incluía una verdadera batalla por el valor de la estética. Periodistas como Sibila Camps criticaban a “*las minas que lucían un típico look disco con brillitos dorados*” y a los chicos que se maquillaban (Camps; enero de 1982); Gloria Guerrero vituperaba a las señoritas cuyos labios tenían “*color ciruela*” (Pelo; noviembre de 1982); Pipo Lernoud se indignaba por los chicos que usaban “*blue jeans*”, “*pelo corto*” y “*sweaters de cuello en v*”, y protestaba contra una “*rubia de dieciocho años con pollera estampada, chaleco beige y carterita en bandolera*” (Lernoud; septiembre de 1978) En cambio, Federico Moura dirigía una marca de ropa y su banda contrataba a vestuaristas y peluqueros profesionales. El cuidado estético era una de las convicciones más fuertes de un grupo cuyo cantante decía que le encantaba comprar ropa (Canta Rock; 1985) y criticaba al rock argentino por haber descuidado la imagen en los shows (ob.cit)

El odio direccionado contra Virus se vio reflejado en las notas de periodistas como Gloria Guerrero y Sibila Camps, los dichos de músicos como Alejandro Lerner y Luca Prodan, o los “tomatazos” en festivales. El sentido de la propuesta de Virus era negado por completo, tildándola de sin sentido. Un arte cargado de política y crítica social era vislumbrado como algo “frívolo”, “hedonista y pasatista”. El letrista Roberto Jacoby recuerda el dolor que le produjo la incompreensión que recibió Virus, incluso por parte de sus seguidores:

*“Está muy linda la sensación de cuando ves que la gente canta algo que escribiste, pero también tengo una especie de decepción porque es lo que pasa siempre con cualquier cosa que vos hacés y la largás al mundo. Empieza a tener una vida propia y te traiciona en general, se crea una lectura estándar. Eso en la lectura de la gente, se unilateraliza, se crea una lectura estándar. La interpretación estándar era la frivolidad de Virus, que la compartían tanto los que les gustaba como los que no. Hubo un acuerdo en la época de que era una música pasatista, unas canciones banales con letras estúpidas. Desde mi punto de vista, como escritor de letras, es decepcionante”* (Güerri y Merea; 2015)

Pese a la incompreensión sufrida por Virus, se puede considerar que la banda tuvo un gran éxito a la hora de alterar el imaginario social del rock. Un año después del lanzamiento de *Wadu Wadu*, Charly García empezó a abandonar el rock sinfónico y el jazz rock con su primer disco solista. También produjo el primer disco de Los Abuelos de la Nada, banda que marcó el nuevo sonido de los 80 pese a que sus muchos de sus integrantes venían del progresivo: Polo Corbella había sido baterista de Bubu, Gustavo Bazterrica guitarrista de La Máquina de Hacer Pájaros, y la carrera de Miguel Abuelo se remontaba a los mismos orígenes de la “música progresiva argentina”. Otro caso de un grupo conformado por rockeros progresivos era Suéter, banda que también debutó en 1982. Gustavo Santaolalla y Pastoral también se acercaban al género. Bandas con una historia mucho más

joven, cómo Los Helicópteros o Zas, empezaban a saltar a la fama



Como vimos antes, el lanzamiento de *Clics Modernos* en 1983 produjo un quiebre total en la carrera de Charly García, no exento de polémicas. El éxito de este disco; el boom de *La Dicha en Movimiento* de Los Twist; los triunfos de *Huevos* de Zas y *Vasos y Besos* de Los Abuelos de la Nada; y la legitimación de Virus en la prensa obtenida con el disco *Agujero Interior* terminaron de consolidar el cambio de estilo musical del rock argentino antes predicado por la banda de La Plata en una soledad casi absoluta.

Las bandas de pop alegre se multiplicaron y como hemos visto antes, las referencias al baile se hicieron presentes en las letras de la mayoría de los artistas, incluyendo rockeros de trayectoria como Spinetta o García (Miccio; 17 de febrero de 2016) Si bien la historiografía del rock argentino siguió desarrollándose sin tener en cuenta a los rockeros anteriores a 1967, bandas como Los Twist profundizaron el camino de reivindicación de la Nueva Ola, que tantas críticas le había valido a Virus. Junto a otros grupos como el Fontova Trío, Los Twist hicieron del humor una marca distintiva de sus letras; un recurso en el que la banda de los Moura había sido pionera en sus dos primeros discos.

La estética de los músicos también cambió, como antes señalamos al describir los cambios de imagen que puso en marcha Charly García. El pop electrónico tardó más en desarrollarse: luego de que Virus lanzase *Relax* en 1984, lo acompañaron en el estilo las ediciones de los primeros discos de *Carlos Cutaia Orquesta* (1985) y *Los Encargados* (1986)

La experiencia de Virus confirma lo sostenido por Castoriadis respecto del rol de la reflexión a la hora de subvertir un imaginario social. Cuando “*el pensamiento se vuelve sobre sí mismo y se interroga no solo acerca de sus contenidos particulares sino acerca de sus presupuestos y fundamentos.*” (Castoriadis; 1998; 324), es posible cuestionar y horadar las significaciones sociales imperantes. Virus no se limitó a impugnar un contenido particular del rock, como lo hizo en canciones que criticaban la obra específica de un rockero (el caso de *Caricia azul o Soledad Carmesí*); también impugnó los presupuestos y fundamentos mismos en los que descansaba todo el imaginario social del rock. La propuesta no implicaba un mero cambio de estilo musical, sino que implicaba derruir significaciones fundantes como la aversión al baile, la dicotomía entre “música progresiva” y “comercial” y el poco interés en la estética.

En las estrategias de Virus operaba la facultad que para Castoriadis todo sujeto tiene: la imaginación radical, la cual permite crear de una manera a causal. “*La imaginación radical [...] es lo que le permite a cualquier ser para sí (incluidos los humanos) crear para sí un mundo propio (eingewelte) en el también él se incluye. Esa X indescriptible desde afuera se transforma en algo definido y específico para un ser en particular, a través del funcionamiento de su imaginación sensorial y lógica, que “filtra, forma y organiza” los choques externos. Está claro que ningún ser para- sí podría “organizar algo a partir del mundo si ese mundo no fuera intrínsecamente organizable, lo cual significa que no pueda ser meramente caótico*” (Castoriadis; 1998; 281) Los integrantes de Virus, junto a colaboradores como Roberto Jacoby, crearon para sí un mundo propio

en vez de adoptar las significaciones que el imaginario del rock instituía. La X indescriptible fue transformada en algo definido y específico para ellos, a través del funcionamiento de su imaginación radical. El imaginario social del rock entraba en colisión con el imaginario propuesto por Virus, pues ambos interpretaban una misma X de una manera muy distinta y contrapuesta.



Otra capacidad que el grupo puso en juego es la sublimación. Ésta puede investir objetos que ya están instituidos plenamente, creados por la sociedad y efectivamente valorados por otros. Pero también puede investir objetos que serán investidos por otros socialmente, una vez que ella los ha creado (Castoriadis; 2001; 252) Virus creó objetos totalmente nuevos para el rock argentino: la música new wave y el pop electrónico, una estética cuidada y original, letras con temáticas de humor y sexualidad, la unión entre baile y rock. No invistió los objetos valorados socialmente por los integrantes del campo rock local; incluso se animó a criticarlos y parodiarlos en discos como *Recrudece*, que en casi la totalidad de sus canciones satirizaba al rock argentino. Decisiones políticas como el rechazo a participar en el Festival de la Solidaridad Latinoamericana ahondaban el rechazo de los platenses a identificarse con sus pares. Ellos no se identificaron con la música progresiva, la estética hippie y las convicciones predominantes entre los músicos y el público de la época. Como decía Jacoby: *"Nos sentíamos muy distantes. Realmente nos reíamos, nos burlábamos un poco de lo que era el rock en esa época. Muy pomposo, muy del himno. [...] Tomar cierta distancia con todo eso, en una actitud que no era nada frívola, me parece."* (Flaviopi 3; 2011)

La sublimación de Virus se volcó a crear objetos nuevos y a investir simbólicamente elementos rechazados en el rock argentino, como la Nueva Ola de los 60, los nuevos géneros musicales que aparecían en el exterior o el cuidado estético. La identificación se produjo con músicos rechazados como Sandro, y no con los rockeros reconocidos y valorados. La sublimación permitió que estos

elementos con que la agrupación se identificó fueran resignificados totalmente para ser empleados como herramientas en la creación de productos totalmente novedosos. La valoración de lo creado por Virus no fue efectiva, ya que los rockeros negaron los nuevos objetos tildándolos de “frívolos” y “comerciales”. Siguiendo la teoría de Castoriadis, podemos concluir que la valoración de Virus fue virtual, ya que recién fue aceptado y reconocido años después. El éxito de placas como *Agujero Interior*, *Relax* y *Locura* fueron las primeras valoraciones que llegaron. La despedida a Federico Moura en la que participaron los rockeros clásicos representó otro punto importante. Desde fines de los 90 se aprecia una revalorización constante dentro de músicos, periodistas y oyentes; la primer nota periodística que consignó el comienzo de este fenómeno fue publicada en junio de 2000 (Schanton; 16 de junio de 2000). Músicos como Ale Sergi y Leo García reconocieron la influencia que ejerció sobre ellos la música de los Moura (El Día; 6 de enero de 2013; Soto, 29 de noviembre de 2013).

Estas actitudes del grupo iban dirigidas a cuestionar lo que antes era incuestionable y criticar todo lo que fundamentaba al imaginario de una época del rock pronta a desaparecer. Las instituciones de la “música progresiva” ridiculizaron la propuesta del grupo, negaron su sentido y llegaron a atacarla físicamente; sin embargo, el imaginario social del rock argentino no pudo evitar lo inevitable y terminó derrumbándose, dando paso a una nueva etapa de la historia de nuestra música.

## Notas al pie

- 1) Una utilización temprana del sonido “ochentoso” por parte de Spinetta fue el tema *Buen día, día de sol* que cierra el disco *El Valle Interior* (1980) publicado por Almendra en su vuelta.
- 2) En una nota anterior, Guerrero había criticado al punk inglés y a Los Testículos, banda que fue el germen de Los Violadores:

*“El movimiento punk tuvo su origen en Londres y comenzó a funcionar públicamente alrededor de 1977, en base a una campaña juvenil de desprestigio a la Reina Isabel, y a cargo de cuatro inadaptados sociales autotitulados Sex Pistols, todos semiproscriptos y uno de ellos muerto. Se suicidó luego de haber sido encarcelado por homicidio.*

*Con tal auspicioso inicio, los punks ingleses se multiplicaron como conejos, y en los tiempos que corren, nada menos el 90% de la juventud británica es punk. A sólo dos años del primer aullido, las más prestigiosas revistas del mundo dedican varias páginas a halagar, empalidecer, investigar o dilapidar este fenómeno, dando en definitiva cierto inclasificable estrellato a esta horda de descastados.*

*Las pretensiones punks son bien claras. Pero definirlos es uno de los trabajos más ingratos que cualquier redactor podría encarar jamás. No sólo por el rechazo automático hacia todo tipo de subcultura odiosa y violenta, sino también por el gusto amargo en la boca al tener que describir que la juventud de la que uno forma (quiera o no) parte, se dirige cada vez más hacia el abismo de la decadencia.*

*Alguien me sugirió no comentar que los punk representan la denigración de la raza humana ya que “no son humanos”. Mentira. Son humanos también, pero lo disimulan perfectamente. Y otros me proponen tratar el tema desde el punto de vista ridículo, grotesco y cómico de su aspecto y filosofía. Y a mí no me resultan graciosos. Me dan miedo. Una sutil mezcla de emociones en la que el terror y el patetismo se dan la mano y bailan “La muerte del cisne”. [...]*

*Y, tarde como todo, deformados de acuerdo a las exigencias de un país y un pueblo diferentes, los punk llegan a Buenos Aires con bombos y platillos. Ya tenemos media docena de grupos, de los cuales uno de ellos está dando recitales. Y jovencitos espeluznantes viajando en los subtes, con la mirada perdida y un olor rancio a cerveza en la ropa.*

*El grupo punk porteño se llama “Los Testículos”, pero por alguna ignota razón que ellos no comprenden, no les han dejado registrar el nombre. Sus integrantes (S.S., Hari B., Beto y Sergio) llevan desde alfileres de gancho perforando el lóbulo de la oreja hasta cadenas gruesas como un dedo y un candado de archivo de oficina colgando del cuello, pasando por el obligado corte de pelo peinado con megalitros de gomina hacia arriba hasta adquirir la consistencia del alambre.*

*“Veíamos que no había nada que nos atrajera”, se justifican. “Cada vez nos aburríamos más. Lo que hay ahora no tiene fuerza, no tiene vitalidad. Los tipos que tocan ahora lo hacen para otros tipos de 27 o 30 años, y no para la gente de nuestra edad. La música puede ser universal, pero para transmitir letras, los que están arriba del escenario tienen que tener la misma edad de los que están abajo, y eso no ocurre. ¡Hay chicos de 14 años que siguen haciendo lo mismo que John Lennon! Está todo muy viejo, hay muchos prejuicios. Entonces conocimos el punk. Nosotros somos punk, queremos destruir todo. Nosotros odiamos, odiamos todo”.*

*Interesante propuesta. Si todas las generaciones juveniles (siempre, por regla general, disconformes con el estado de las cosas) hubieran formado núcleos como éste, hace rato que el planeta habría desaparecido. Por suerte, se dedicaron a firmar solicitadas, irse de sus casas o rumiar.*

*O hacerse hippies, que –dentro de todo– implicaba protestar pero, al mismo tiempo, crear una nueva forma de vida pacífica y agradable, que no pasó del glorioso y sacrificado intento.*

*“Lo fundamental del punk es que va contra los hippies”, aclaran Hari B. y Sergio. “Ellos en su momento hicieron un movimiento de paz y amor que no tenía nada que ver. En este siglo eso no va, éste es el siglo de la violencia. En esta generación no caben ni la paz ni el amor. Todos los símbolos del hippismo hablan de decadencia. Estaban sentados en una plaza, no hacían nada más que eso. El punk, en cambio, tiene dinamismo, fuerza, violencia. Los hippies eran el símbolo de la impotencia.*

*Y nosotros somos todo lo contrario a ellos. Los hippies tenían el pelo largo, nosotros lo usamos corto. Si ellos eran roñosos, nosotros somos limpios, por lo menos en cuanto al cuerpo (aunque la ropa esté siempre sucia). Ellos se drogaban, nosotros no nos drogamos. Sólo somos un poco borrachos, tomamos cerveza”.*

*Los que dicen que el punk rock no tendrá suficiente asidero en la Argentina, están equivocados. Si bien no existen los motivos políticos que rigen el movimiento en Inglaterra, “hay muchos más punks de los que vos creés”, amenaza Hari B.*

*El porteñito es por naturaleza patotero, y le costó aceptar el hippismo como filosofía, ya que implicaba rebelión sin agresividad. Pero adoptó el pelo largo y se escudó en un movimiento para sentirse parte de un todo que lo protegiera, aunque no fuera dentro de su conciencia, al enfrentar una pelea con sus padres o enojarse con otra patota de la barriada. El “yo soy hippie” disculpó un montón de burradas que en otra ocasión se hubieran catalogado simplemente como ganas de armar despelote.*

*Ahora tienen por fin a mano un movimiento destinado a la violencia, y la idiosincracia (del latín idio: idiota) de la borregada encontrará que sus hinchadas de tórax pueden tener un fenómeno social válido que los respalde. Como siempre, la filosofía importa poco, y en este caso menos que nunca. Pegar y repartir cadenas, escupir y provocar, tendrán un asidero con nombre y apellido:*

*yo soy punk, me gusta que me odien y odio a todo el mundo. Si el tipo es en realidad un punk de ley o no, será cuestión de trabajo para los sociólogos modernos. El personaje se limitará a ejercitar la canallada, ahora con distinción, rótulo, y el cierto prestigio de pertenecer a una nueva raza que le permite invocar su nombre antes de portarse mal. No se ensañarán con él, sino con el movimiento punk; no hablarán pestes de él, sino de todos los punk; y si duerme en la comisaría, por más que se sepa universalmente que anduvo borracho por el centro porque le gusta patear tachos, se dirá: "Encanaron a un punk" y hasta lo mirarán con respeto.*

*"Los Testículos" declaran: "Odiamos a todos los grupos de rock convencionales, odiamos a toda la gente de pelo largo, odiamos a todo lo establecido, a la sociedad, y a la guita sobre todo. Odiamos a toda la gente de la generación pasada, odiamos a toda persona que tenga 40 o 50 años, odiamos a Pappo, a todos los que escuchan a los Rolling Stones, odiamos a todos los rockeros de la Plaza Noruega, de Cabildo y Juramento, y de la Plaza Belgrano, porque son viejos jóvenes, son asquerosos. Odiamos a las súperestrellas, desde Charlie (sic) García a Spinetta, y todo su séquito de jovatos. Odiamos los teléfonos, sobre todo los públicos. Odiamos a los oficinistas y los patrones, a todos los conchetos y a Pumper Nic. Odiamos a los drogadictos, odiamos a los gatos y a los automóviles. Y los colectivos últimamente nos están resultando imbancables también, sobre todo el 60".*

*Espero morir a los 25 años. ¿Para qué preocuparme por mi futuro?" Así habló un muchacho punk inglés al escritor J. C. Kreimer y sus secuaces porteños lo reafirman: "Mirá, después de nosotros no queda más nada. El punk es lo último que hay, el fin del mundo está cerca. El mundo se va a acabar en el año 2000. Y nosotros somos el apocalipsis del rock y del mundo".*

*Si la "primera generación" de jóvenes gritones (a mediados de los '50, con Elvis Presley) se dedicó a revolver el avispero, la segunda (a mediados de los '60, con los Beatles, Rolling Stones y hippies) intentó hacerlo avanzar.*

*"¿Después de nosotros no queda más nada. El punk es lo último que hay, el fin del mundo está cerca. El mundo se va a acabar en el año 2000"*

*Y la tercera (mediados de los '70), la de los punk, quiere destruirlo a toda costa, previniendo que luego del desastre ya no habrá tiempo para remediarlo. Porque "no hay futuro". ¿No hay futuro para quiénes? ¿Para ellos? ¿Para sus hijos? ¿Para el rock'n'roll? ¿No hay futuro para la Reina de Inglaterra? ¿O para el mundo entero?*

*No sólo pretenden reformar por centésima vez lo irreformable sino que además reclaman la gloria de ser los últimos. Honor que después de la supuesta hecatombe no les servirá de mucho, pero que por ahora les reditúa ganancias discográficas y diversión gratuita todos los días de la semana.*

*Hari B. sentencia: "En 1998, cuando nosotros tengamos 30 años, vendrá la próxima generación punk". No, señor. La próxima generación pondrá veneno para ratas en la comida de sus*

*antecesores, como siempre sucedió y sucederá. La generación del '90 no será punk, será cualquier otra cosa. Serán sacerdotes orientalistas o matones o sueldo; robarán tiendas antes de aprender a leer, o se harán todos policías, pero no seguirán esta corriente. Y aplicarán una vez más la trillada máxima de "Cambiar para que todo siga igual. O peor", sin notar que todo movimiento de rebelión juvenil masivo, contrario al Establishment, termina al servicio de él, como un nuevo estilo de ropa para las tiendas, como un nuevo peinado para las peluquerías, como una nueva música para las compañías grabadoras, como material periodístico vendible para las revistas especializadas, y como crónica interesante para los editores de best-sellers.*

*La única evolución fructífera es individual, personal y aislada. Pero también es lenta, desesperada y agobiante. Y todos están demasiado apuraditos como para encararla de frente.*

*Para no reconocer su absurdo frenetismo, su "no conseguirse el tiempo necesario" como debieran y no les sale, deciden simplemente que "el mundo se acaba y por ende no hay tiempo". Lo que no es lo mismo.*

*"Cuando no hay futuro / ¿cómo puede haber pecado? / Somos las flores en los tachos de basura / el veneno en tu máquina humana / Somos el futuro / tu futuro".*

*No. Disculpen. Ya tengo el mío y lo llevo puesto. Gracias." (Guerrero; mayo de 1979]*

- 3) Cabe subrayar que Serú Girán en sus comienzos acompañaba como banda a Billy Bond : la agrupación se llamaba Billy Bond And The Jets (1978) y tiene un solo álbum editado, el cual posee la particularidad de incluir un tema satírico de música disco (*Discoshock*), un tema "nueva ola" grabado en uno de los primeros simples de Bond (*Judy Disfrazada*) , una canción italiana (*Sono Io*) , un rock and roll que reivindica el baile (el *Cha- Cha- Cha*, cuyo título alude a un ritmoailable de Cuba y que en su letra dice: "*Quiero un rock and roll a toda hora, bailar un cha-cha-cha en la vitrola*") , y una canción de ritmo movido cantada en portugués (*La Hija del Coronel*). El álbum es una pieza de coleccionistas y solo fue editado en vinilo y en cassette. La edición se realizó en 1979, cuando Los Jets ya eran Serú Girán. Mantiene un tono humorístico a lo largo de todo el disco e incluye ritmos despreciados por los rockeros, incluso por algunos de los propios músicos que participaron en sus grabaciones, si atendemos a las declaraciones de Lebón y García. Su tapa refuerza el rescate nostálgico que realiza el álbum: se trata una foto en blanco y negro de una mujer que está moviendo el dial de una radio vieja. El título del álbum es una alusión a un disco del músico experimental estadounidense Frank Zappa: *Cruisin With Ruben And The Jets* (1968), el cual sorprendió en su momento por rescatar al doo wop, género estadounidenseailable de los 50. Ruben And The Jets fue el nombre que inventó Zappa para nombrar a la banda ficticia que tocaba los temas de dicho disco. La referencia de Bond no es caprichosa: él también recuperaba un géneroailable viejo (la Nueva Ola de los 60) mediante una banda que solo grabó para ese disco y nunca existió como tal. (Piccardo, 2013)

4) Posteriormente, Lernoud cambiaría su posición sobre el baile. En 1984 escribía sobre Los Twist:

*¡Pongan sus barbas en remojo los sesudos profesores de la filosofía contemporánea, dejen sus oscuros pocillos de café enfriarse en el tabáquico ambiente del bar y vengan a bailar el ritmo colorido!*

*¡Larguen sus mugrientas e incómodas chaquetas de cuero con tachuelas los poderosos pesados de barrio, que ese apretado pantalón negro que abulta el bulto y molesta la libertad de movimientos quede sobre la moto y las cadenas sirvan para sostener las lucecitas de colores del bailongo popular, porque llegó Cleopatra, la Reina del Twist!*

*¡Dejen los mamotretos híper explicativos de Carlitos Marx y los orígenes de la propiedad privada del tío Federico para otra ocasión, revolucionarios de calle Corrientes, cantantes populares de elite del Viejo Palermo, y tomen sus hula hula, que ha llegado el momento de no tener más miedo ante los cuerpos libres y la alegría sin teorías!*

*¡Guarden por hoy la interpretación de los sueños del viejo Segismundo en su opaco consultorio cubierto de tapices, estimados asalariados del diván, salgan de sus covachas atiborradas de drama humano e interpretaciones laberínticas sobre la pérdida de la teta, y entréguense a la locura ritual moderna y curativa por un día por lo menos, que ya tendrán tiempo de elaborar la culpa!*

*¡Olviden al inminente Apocalipsis nuclear y la basura radiactiva que compra la Argentina, hermanos ecológicos de Ceño fruncido e ineludible expresión desesperanzada, que con el fin del Amazonas se acabará el aire en el planeta y ya no podremos escuchar el rítmico golpeteo del saxo del Gonzo invitado a la tribu planetaria al mágico encuentro de la danza!*

*Políticos ahorcados por sus corbatas y sus transas, generales ensangrentados en la posición de firme, líderes sindicales con autos importados y manos de manicura, financistas pálidos de eterna sonrisa dibujada, abogados enclaustrados en los dictámenes y los códigos, contadores engominados de temerosos modales y médicos atrapados por la industria farmacéutica; todos los integrantes del triste curso nacional están invitados a dejar sus úlceras en el escritorio, sus calmantes en la mesa de luz, sus píldoras para el corazón en el botiquín del baño, porque esta vez el carnaval va a ser divertido en serio, y va a ser para todos; por una vez podrán sacarse la careta y cantar los delirios de Pipo Cipolatti, pateando la alta presión de las tasas de interés y los impuestos, liberándose por fin de tanto sufrimiento occidental y cristiano.*

*¡Señores y señoras, bonitas jovencitas y espléndidos galanes, han llegado Los Twist, para que las cinturas vuelvan a la vida y el erótico placer del baile nos haga sentir vivos; han venido Los Twist para resolver tanto prejuicio entre lo “culto” y lo “comercial”, lo “divertido” y lo “preocupado”; han aterrizado Los Twist en el escenario del amargante melodrama nacional para hacer temblar el corazón de la tierra del fracaso!*

*Son ellos, ¡no hay duda! ¡La voz encantadora de Fabiana Cantilo no volverá esta vez a envolvernos con su estilo fascinante, pero tenemos el ritmo picante de los tambores de Rolo, las notas juntas de Cano en el bajo, el swing de las frasecitas de Gonzo en el saxo, y el talento único de Dany “Ojos soñadores” Melingo en sus composiciones picarescas, que se suman a la apabullante personalidad del nuevo Pipo del rock, el colorado Cipolatti, autor de letras sin parangón!*

*¡Aquí están ellos, para brindarnos un rato agradable e inteligente en esta media hora antes del Apocalipsis, para mezclarnos a todos en el dionisiaco éxtasis que nos convierte en una sola energía con la vida que nos vive! (Lernoud; 1984)*

En una nota publicada en Página 12, Lernoud reivindicó a Cerati, Moura y Cipolatti por revertir la situación cultural del rock dominada por el hipismo:

*Cerati, Moura y Cipolatti formaron la delantera de una sacudida irreverente a los templos del rock y la cultura. Una vacuna contra el psicobolchismo que amenazaba copar todo en la vuelta a la democracia (Lernoud; septiembre de 2014)*

5) Hay pocas investigaciones al respecto, pero existe un proyecto de investigación referido a la problemática, impulsado por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Su título es “*Música popular e industrias culturales en Buenos Aires entre 1958 y 1967: de la “nueva ola” al “rock nacional”*” (fuente: [9www.inmcev.gov.ar/?p=494](http://www.inmcev.gov.ar/?p=494)) y es dirigido por la licenciada en Artes Lisa Di Cione.

6) Jacoby acompañó el trabajo con Virus con una investigación empírica sobre el miedo y el desánimo presentes en la población argentina. Realizó un cuestionario a 240 personas divididas por edades, niveles socioculturales y sexo.

*“Se aplicaba a toda la gente el mismo cuestionario que empezaba con unas preguntas abiertas y después unas cerradas. Las abiertas tenían que ver con evocaciones de la palabra miedo, qué imágenes suscitaba la palabra miedo y se indagaba en profundidad eso. Aparecían como algo muy propio del miedo los espacios abiertos, expresados como galpones, estaciones, calles, avenidas, especialmente en la oscuridad y particularmente cuando aparecía gente peligrosa que era definida como joven, borracho, drogados, patotas, grupos. Del otro lado, también había un temor a las fuerzas de seguridad, a la policía, a los militares, la autoridad, hasta los profesores. Era claramente lo que podía llamarse lo institucional, político y social. Los lugares protectores en cambio eran todo lo contrario, la casa, la familia, mi cuarto, mi cama.” (Rubinich; 2008; p. 127)*

7) Una excepción fue Soda Stereo (1982- 1997), que dedicó críticas al baile en temas como *Danza Rota* (1985) o *Picnic en el 4 B* (1988). Pero la banda de Gustavo Cerati (1959- 2014) no renegaba de la recuperación de la alegría mediante la danza, como se ve en las líricas de *Te Hacen Falta Vitaminas* (1984), *Tele Ka* (194) y *Si No Fuera Por* (1985). La crítica parece dirigirse a las ocasiones en que ha sido institucionalizado y “reglamentado” (los boliches de *Danza Rota* o la fiesta

de *Picnic en el 4 B*). Cabe recordar que Federico Moura fue quien produjo el disco debut *Soda Stereo* (1984), el más “divertido” del trío. Fricción (1985- 1988), banda post punk liderada por Richard Coleman (nacido en 1963) y producida por el líder de Cerati, también criticó fuertemente al baile de las discos en la canción *Enjaulados* (1988).

Una declaración de Cerati ilustra su opinión positiva sobre la recuperación del baile:

*“Nadie nos bancaba en ese tiempo salvo los Virus (...) Lo nuestro era una intención de darle un sentido positivo a las cosas, desestructurar, salir a bailar. ¿Cuántas cosas cambiaron por eso? La gente tenía un concepto de rock...eso no permitía que la gente se pudiera expresar. Para mí los músicos debían bailar sobre el escenario. Y no tener prejuicios con eso. Fue un poco nuestra propuesta. (Rodríguez Lemos y Secul Giusti; 2011; p. 172))*

En un reportaje concedido a Clarín, dijo:

*“Proponemos la vuelta al baile, no dejar más los cuerpos unidos a las sillas y los peis quietos”* (Riera y Sánchez; 1995; p.111)

8). Por otro lado, la identificación de la música disco con la alienación ocultaba las críticas de la película *Fiebre de Sábado por la Noche* asestadas contra la sociedad de consumo estadounidense, o el hecho de que los creadores de la música disco pertenecían a comunidades marginadas en Estados Unidos: la afroamericana, la ítalo- americana y la homosexual.

9) Una política cultural anterior del Proceso fue el asesoramiento presidencial que realizó para la presidencia el periodista Alfredo Olivera. El presidente de facto Roberto Viola describió su rol de esta manera:

*“ Inicialmente el Gobierno Nacional ha asumido obligaciones al respecto, colocando los aspectos generales que hacen a la juventud a nivel de asesoramiento presidencial directo; dando los primeros pasos para articular un sistema de acción sin necesidad de crear organismos nuevos; poniendo en ejecución un plan de relevamiento estudiantil y otro de adjudicación de viviendas a matrimonios jóvenes, orquestando el desarrollo de migraciones internas con expresiones de tipo cultural y deportivo y buscando a través de un diálogo continuo la concreción de una participación activa de la juventud en todos los aspectos que hacen al quehacer nacional. (“Mensaje de Viola a la juventud”. La Nación, lunes 21 de septiembre de 1981, p. 11, col. 2-3. Citado en Di Cione; 2016; p.6)).*

Se ha hablado poco de las reuniones de Olivera con los músicos y empresarios de rock. *“Sergio Pujol (2005: 187) menciona que por allí pasaron Charly García, David Lebón, Rodolfo García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Nito Mestre y Jorge Pistochi. Darío Marchini (2008: 77-78) menciona, además, a todos los integrantes de Serú Girán y su representante Daniel Grinbank”* (fuente:) *“Alejandro Pont Lezica, organizador de Prima Rock, en una entrevista*

*personal, admitió haber participado ocasionalmente en alguna de dichas reuniones, sin precisión sobre quiénes lo acompañaron. También recordó que una de las razones por las cuales se eligió Ezeiza como locación para el encuentro, era que Turi Fernández –uno de los responsables de la empresa que tenía el contacto con los sponsors - era vecino de la zona y tenía buen trato con la regional de policía, lo cual garantizaba menores exabruptos durante el despliegue del operativo de seguridad montado durante esas jornadas.” (Di Cione; 2016; p. 6)*

En una entrevista concedida a Expreso Imaginario, Charly García y David Lebón admiten haberse reunido con este asesor:

*“David: Hay tipos muy importantes que se han acercado a Seru Giran. Y a mí me copa eso. Porque yo no quiero estar más en el rincón con la guitarrita.*

*¿Quiénes son los tipos muy importantes?*

*David: Tuvimos unas reuniones con un señor Olivera, que es el asesor de Viola en temas de la juventud.*

*Charly: Cuando el tipo nos dijo “¿Qué pasa, cuáles son sus quejas?”, Daniel Grinbank le dijo que los carteles son muy caros, y yo le dije que tiene que cortarla con la censura. Es bárbaro, entendés, que un tipo como yo no se cague y vaya y le diga que no tiene que haber más censura porque si no nadie va a poder escribir nada y que estamos cagando nuestra cultura. Por ahí hace tres años yo hubiera dicho “No voy, no quiero transar con esta gente”. Y ahora voy y le digo la verdad a este tipo.*

*David: Además, vamos porque a nadie le gusta que termine el recital y se lleven diez pibes en cana. Entonces tratamos de solucionar esas cosas. Pero la única manera es salir del agujero, utilizar todas las cosas posibles para poder lograr algo. Aunque sea una ilusión, por lo menos sabés que lo intentaste. (Expreso Imaginario; 1981)*

En un documental televisivo, Lebón y García se contradijeron y negaron haber visto a Olivera. (Documental Elepé; 2008)

Los periodistas especializados sostienen que el tema de Serú Girán llamado *Encuentro con el Diablo* habla de una reunión con este funcionario. Pero el dato es erróneo: la canción es de 1980 y el “asesor” recién asumió en 1981 (Di Cione; 2016; p. 7) Si bien García negó el encuentro con Olivera en 2008, en una entrevista concedida en 2002 dijo lo contrario e incurrió en el anacronismo de asegurar que *Encuentro con el Diablo* fue compuesta luego de encontrarse con él.

*“¿Qué te acordás de la reunión que inspiró "Encuentro con el diablo"?”*

*–Yo no me di cuenta de con quién me encontré. David dice que nos encontramos con un militar o algo así. Yo me acuerdo de una reunión con uno que era muy pesado... En medio del corralazo que*

*había, me llama [el periodista] Miguel Grinberg para decirme que había una reunión entre el Gobierno y algunos artistas de los diferentes géneros y tipos de música para hablar de la música popular. ¿Con qué fin? No lo sé. Estaban [Osvaldo] Pugliese, David, Leda Valladares, yo, Ariel Ramírez, y la reunión era medio como para justificar lo que hacía cada uno. Obviamente, ir a hablar con un militar...*

*–No está bueno.*

*–No, claro. No podías no ir; tampoco creo que me hubieran matado si no iba... Terminó siendo una pelea entre tangueros y rockeros. Del tema principal, que tendría que haber sido por qué me tengo que callar la boca, o por qué la censura, no se habló. Leda Valladares decía que el folklore mezclado con el rock no existía. David decía que él era ruso y la madre checoslovaca, y que la música no tenía nada que ver con todo eso. Yo decía que "Canción de Alicia en el país" era por una amiga que había ido al jardín de infantes, y que los crickets en realidad eran no sé qué. Pugliese dio un discurso tipo política comunista. El tipo que escuchaba, escuchó. Ramírez dijo que le gustaba Peter Frampton. (Rolling Stone; junio de 2002)*

10) En cuanto a bandas consagradas atacadas por la prensa, se puede recordar el caso de Serú Girán. Para una aproximación de este caso, leer: “No se banca más”: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial” (2016, revista Afuera) También se cuestionó al trío Aerobus (1977) liderado por Pappo; pero este grupo se puede considerar pionero del heavy metal. Su propuesta sonaba muy distinta a la del rock argentino de fines del 70.

### **Bibliografía consultada:**

Acevedo, Emiliano. Ruido de Magia- Entrevista a Héctor “Pomo” Lorenzo”. 13 de junio de 2011. Disponible en <http://secinicial.blogspot.com/2011/06/ruido-de-magia-entrevista-hector-pomo.html>.

Ahora soy mejor cantante que antes. Diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.diversica.com/musica/archivos/2006/12/ahora-soy-mejor-cantante-que-antes.php>

Albornoz , Luis; y Rosso, Alfredo. Los clics modernos de Charly. 14 de abril de 2008. Disponible en <http://mundorosso.blogspot.com/2008/04/los-clics-modernos-de-charly.html>

Alejandro Medina, de Manal: "El rock argentino casi no existe más “. 25 de agosto de 2012. MDZOL Online. Disponible en: <http://www.mdzol.com/nota/412892-alejandro-medina-de-manal-el-rock-argentino-casi-no-existe-mas>

Allerand, Guillermo. 6 de junio de 1989. Virus, saliendo del agujero interior. Diario Clarín. Recuperado en [http://vicalexander1.tripod.com/rep\\_clarin\\_1989.htm](http://vicalexander1.tripod.com/rep_clarin_1989.htm)

Aranda, Victoria. Agosto de 1988. Charly García. “Te encargo esta peste”. Recueprado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-charly-garcia-te-encargo-esa-peste.htm>

Biografías. Memphis La Blusera. 2001. Disponible en: [http://www.geocities.ws/puertofm2001/memphis\\_la\\_blusera.htm](http://www.geocities.ws/puertofm2001/memphis_la_blusera.htm)

Basabru, Fernando y Kleiman, Claudio; abril de 1979. Girando con Serú Girán. Revista Expreso Imaginario. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Berti, Eduardo (1988). Spinetta: crónica e iluminaciones. Buenos Aires: Editora AC. p. 87.

Berti, Eduardo. 31 de mayo de 2008. *Virus: los caminos de Federico*. Disponible en: <http://rockologias.blogspot.nl/2008/05/virus-los-caminos-de-federico.html>

Briante, Miguel. Marzo de 1982. Los chicos en la falda. Revista El Porteño. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revrock037.htm>

Bitar, Marcelo Fernández. 1987. Historia del rock en Argentina. Disponible en: [www.rock.com.ar/historia](http://www.rock.com.ar/historia)

Bitar, Marcelo Fernández; y Curto, Daniel. Abril 1986. Revista El Musiquero. Disponible en: <http://www.musiquiatra.com/index.php?/topic/73415-spinetta-y-la-grabaci%C3%B3n-de-priv%C3%A9-nota-de-1986/>

Calamaro, Andrés. 2 de abril de 1992. Nunca nos habían importado. Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-151-2002-03-30.html>

Camps, Sibila. Enero de 1982. Este Virus ya se lo habían pescado los Beatles. Revista Humor. Consultado en la Biblioteca Nacional

Casciero, Roque. El Sarajevo del rock argentino. Página 12, 3 de octubre de 2000. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-03/00-03-10/pag24.htm>

Casciero, Roque. Los sentimientos van más allá del negocio. Página 12, 9 de septiembre de 2000. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-30/pag27.htm>

. Castoriadis, C., 1998. “Imaginación, imaginario, reflexión”, en *Hecho y por hacer*, Bs. As., Eudeba.

-. Castoriadis, C., 2001. “Las raíces psíquicas y sociales del odio”, en *Figuras de lo pensable*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Castoriadis, C., 1998. “Psicoanálisis y política”, en *El mundo fragmentado*, Bs. As., Caronte.

-. Castoriadis, C., 2001. “Nuevamente sobre psique y sociedad”, en *Figuras de lo pensable*, Bs. As., Fondo de Cultura Económico.

Calvo, Pablo. 3 de abril de 2005. El oro de Malvinas: cómo se esfumó la mayor colecta de la historia Argentina. Diario Clarín. Recuperado en <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2005/04/03/z-950123.htm>

Clarín, 20 de diciembre de 2015. Virus, la vigencia de una banda sin prejuicios. Recuperado en: [http://www.clarin.com/extrashow/musica/virus-30-anos-de-locura-entrevista-marcelo-moura\\_0\\_1489051475.html](http://www.clarin.com/extrashow/musica/virus-30-anos-de-locura-entrevista-marcelo-moura_0_1489051475.html)

Christiansen, Sergio. Agosto 1985. Revista Pelo. Federico Moura. Mirando por la Ventana. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-federico-moura-virus-revista-pelo.htm>

Clarín, 20 de mayo de 1986. Virus, con el sonido del profesionalismo . Recuperado en: <http://vicalexander1.tripod.com/repclarin1986.htm>

Crucis. Portal Rebelde. El rock argentino de los 70. Disponible en: <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/crucis.htm>

Dacal, Pablo. Canción, llévame lejos. 2 de octubre de 2006. Disponible en <http://rodriguezesteban.blogspot.com/2006/10/entrevista-roberto-jacoby.html>

Daniel Melero, el ingeniero argentino. 26 de mayo de 1997. Diario Clarín. Disponible en: [edant.clarin.com/diario/1997/05/26/c-00705d.htm](http://edant.clarin.com/diario/1997/05/26/c-00705d.htm)

Del Águila, Mariano. La falda Rock: la resurrección. Clarín, 24 de septiembre de 2002. Recuperado en: <http://edant.clarin.com/diario/2002/09/24/c-00601.htm>

Del Mazo, Mariano. 15 de junio de 2016. Un punk de Woodstock. Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11565-2016-06-17.html>

Delgado, Julián. 2016 No se banca más: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial” Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0By451f3DM8N3aUNfYmRTUlgxUWM/view>

Defelipe, Febe. 1984. La hora del relax. Revista Pelo. Recuperado en: [http://vicalexander1.tripod.com/repo\\_relax.htm](http://vicalexander1.tripod.com/repo_relax.htm)

De La Puente, Eduardo. Noviembre de 1987. Federico Moura. Todo bajo control. Revista CantaRock. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-federico-moura.htm>

Di Cione, Lisa. 2013. *La doble fundación del rock en la Argentina. Una inviaición a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples de vinilo*. Música e Investigación, revista anual del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Año 13, número 21 (pp. 81 – 108)

Di, Cione, Lisa. 2016. Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0By451f3DM8N3VDJvQ2pjSm9KZ0E/view>

[Diario El Día. 6 de enero de 2013. Siempre Qui-se tener una banda como Virus. Recuperado en: http://pasado.eldia.com/edis/20130106/Siempre-qui-se-tener-banda-como-Virus-espectaculos8.htm](http://pasado.eldia.com/edis/20130106/Siempre-qui-se-tener-banda-como-Virus-espectaculos8.htm)

Documental Sucio y Desprolijo:el heavy metal en Argentina. Año 2015. Dirigido por Paula Álvarez y Lucas Lot Calabro

Enrique, Mariana. 24 de diciembre de 2011. La cresta de la ola. Página 12. Recueprado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7576-2011-12-24.html>

Espósito, Sebastián. 28 de enero de 2012. Melero, preso de su vocación. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1443955-melero-pres-de-su-vocacion>

Espósito, Sebastián. 25 de noviembre de 2011. Virus vuelve a bailar el Wadu Wadu. La Nación. Recuperado en: [http://www.lanacion.com.ar/1426141-virus-vuelve-a-bailar-el-wadu-wadu?utm\\_source=n\\_tip\\_notas2&utm\\_medium=titularP&utm\\_campaign=NLEsp](http://www.lanacion.com.ar/1426141-virus-vuelve-a-bailar-el-wadu-wadu?utm_source=n_tip_notas2&utm_medium=titularP&utm_campaign=NLEsp)

Europa Express. 24 de septiembre de 2015. Raphael: “A mí los rumores sobre mi homosexualidad me han pasado de largo” Disponible en: <http://www.europapress.es/chance/gente/noticia-raphael-rumores-homosexualidad-me-pasado-largo-20150924053731.html>

Expreso Imaginario, número 24. Julio de 1978. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario Número 26. Disponible en: <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/2010/09/expreso-imaginario-n-26.html>

Expreso Imaginario, número 25. Agosto de 1978. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 27. Octubre de 1978. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 28. Noviembre de 1978. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 33. Abril de 1979. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 45, abril de 1980. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 49. Agosto de 1980. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 53. Diciembre de 1980. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Expreso Imaginario, número 54. Enero de 1981. Correo de lectores. Recuperado en la [expresoimaginario.blogspot.com](http://expresoimaginario.blogspot.com)

Fabregat, Eduardo. 22 de noviembre de 2003. El año en que el rock volvió al sol. Página 12, recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-28395-2003-11-22.html>

Fabregat, Eduardo. 26 de marzo de 2013. La bandera de Miguel. Página 12. Recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-28176-2013-03-26.html>

Fava, Julián. 5 de octubre de 2010. Federico Moura o el arte de incomodar. Disponible en: <http://www.otrabuenosaires.com.ar/federico-moura-o-el-arte-de-incomodar/>

Favoretto, Mara. La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. Revista Resonancias, volumen 18, número 34, enero- junio 2014, pp. 69- 87. Disponible en: [http://resonancias.uc.cl/images/articulos\\_N34/N34/PDF\\_cada\\_articulo/Mara\\_Favoretto.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Mara_Favoretto.pdf)

Febre, Javier. 1987. Federico Moura. 'Somos una banda neurótica'. El Suple. Recueprado en: <http://vicalexander1.tripod.com/rep1987suple.htm>

Finkelstein, Oscar. 1994. León Gieco Crónica de un sueño. AC Editora

Fitch, Vernon. Pink Floyd Argentinian Lp Discography. Disponible en <http://pinkfloydarchives.com/DArLPPF.htm>

Flaschland, Cecilia. Marzo de 2007. Una banda de sonido para Malvinas. Revista Puentes, La Plata, Comisión Provincial por la Memoria, número 20. Disponible en: <http://portal.educ.ar/noticias/Malvinas.pdf>

Franco, Adriana. 12 de octubre de 1998. Memphis, en Boca y con alma de campeón. La Nación. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/113916-memphis-en-boca-y-con-alma-de-campeon>

Garrote, Valeria. Octubre de 2013. La estrategia de la alegría en los colectivos artísticos de la dictadura y post – dictadura en España y Argentina (1973- 1989). Recuperado en <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/41771/>

Gaguine, Daniel y Recis, Matías. 8 de Julio de 2013. Roberto Jacoby: La vanguardia tiene que crear un público nuevo. Disponible en: <http://elcaleidoscopiodelucy.blogspot.com/2013/07/roberto-jacoby-la-vanguardia-tiene-que.html>

Gasió, Marcelo. Junio de 1982. Bay Biscuits. ¿Dónde están los varones? Revista Expreso Imaginario. Recuperado en [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Gasió, Marcelo. Diciembre de 1981. *Los Violadores*. Revista Expreso Imaginario. Número 65. Recuperado en [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Guerrero, Gloria. Mayo de 1979. *Odien a estos bichos: A ELLOS LES GUSTA*. Recuperado en: <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/104976496840/reimpresiones-odien-a-estos-bichos-a-ellos-les>

Guerrero, Gloria. Mayo de 1983. “*Si te pescás un Virus, abrígate con un suéter. Un maxi mini y un mini maxi*”. Revista Humor. Consultada en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional

Güerry, Alejandro; y Merea, Federico. 2015. *Letristas. La escritura que se canta*. Gourmet Musical Ediciones

Guerrero, Gloria. 2010. Estadio Obras. El templo del rock: elogio de la sed. Recuperado en: <https://books.google.com/books?id=xVrDBTAHFJgC&pg=PP94&lpg=PP94&dq=viva+virus+mientiras+miro+las+nuevas+olas&source=bl&ots=jAsIuNTAjl&sig=aSLRIB7Te9w4lkfh2QBYnDBVtzE&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj875WlTfXNAhWI5CYKHbMUCPkQ6AEIITAA#v=onepage&q&f=false>

Guerrero, Gloria. Nota en Revista Humor, julio de 1981. Recuperada en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/No/01-07/01-07-12/199.HTM>

Guerrero, Gloria. 1981. Serú Girán salió con fritas. Revista Hurra. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock251.htm>

Gianera, Pablo. 15 de diciembre de 2014. Roberto Jacoby: “La vida es demasiado corta para vivir una sola”. Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/1752364-roberto-jacoby-la-vida-es-demasiado-corta-para-vivir-una-sola>

Hall, Stuart. 2003. “Notas sobre a desconstrução do "popular"”, en: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil: 247- 264.

Homenaje a Jorge Moura. Ruby, Virus y revolución. 30 de junio de 2013. Revista Miradas al Sur. Disponible en: <http://colectivoeprosario.blogspot.com.ar/2013/06/homenaje-jorge-moura.html>

Ichi , Raúl B.; y Lernoud, Pipo. Abril de 1980. Desmenuzamos a Serú Girán. Revista Expreso Imaginario. Recuperado en [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Ingaldi, Daniela. Sin fecha. Con la bandera de la modernidad en la mano. Disponible en <http://www.revistacurandera.com/sitio/?p=3309>

Jacoby, Roberto. 2000. La alegría como estrategia. Revista Zona Erógena, número 43. Recuperado en: <http://magoolefou.blogspot.com/2012/09/roberto-jacoby.html>

Kleiman, Claudio. Mayo de 1982. Punk. Los rebeldes que insultan a la reina. Recuperado en en <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock082.htm>

Kleiman, Claudio. Junio de 1982. León Gieco y la cultura en tiempos de cambio. Revista El Porteño. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-leon-gieco-cultura.htm>

Kleiman, Claudio. Septiembre de 1978. Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: una fiesta. Disponible en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Kogiso, Luz; y Kohizo, Juan Manuel. 2014. Entrevista inédita; Luis Alberto Spinetta (2008). Disponible en: <http://www.vomb.com.ar/entrevista-inedita-a-spinetta/>

Lernoud, Pipo. Abril de 1987. Claudio Gabis vuelve en La Nave. Revista CantaRock. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-claudio-gabis-la-nave.htm>

Lernoud, Pipo. Diciembre de 1978. Tratamos de ver a Serú Girán. Revista Expreso Imaginario. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Lernoud, Pipo. Enero de 1980. ¿Qué pasó en el 80? Revista Expreso imaginario. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Lernoud, Pipo. 1978 Los afiebrados robos del Sábado por la Noche. Revista Expreso Imaginario. Septiembre de 1978 Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Lernoud, Pipo. 1984. Alegría sin teorías: Los Twist. Revista CantaRock número 19. Recuperado en: <http://www.periodismo.com/2016/09/28/adelanto-de-yo-no-estoy-aqui-de-pipo-lernoud/>

Lernoud, Pipo. 1985. Virus conectándose con la vida. Revista CantaRock. Recuperado en [xander1.tripod.com/repcantarock1985.htm](http://xander1.tripod.com/repcantarock1985.htm)

Lernoud, Pipo; Kleiman, Claudio; y Pistocchi, Jorge. Charly García: “No te Dejes Desanimar” REVISTA Expreso imaginario.

Lernoud, Pipo. Septiembre de 2014. Cerati tiene bíceps. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10003-2229-2014-09-07.html>

Llados, Gustavo Guillermo. 1986. Rock argentino para el mundo. Revista Pelo. Recuperado en: <http://vicalexander1.tripod.com/reppelo19862.htm>

Los años de la dicha. Viernes 01 de Noviembre de 2002, La Nación. Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/445934-los-anos-de-la-dicha>

Los desaparecidos del rugby. 11 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/los-desaparecidos-del-rugby-n494855>

Lucena, Daniela. Abril de 2013. GUARIDAS UNDERGROUND PARA DIONISIOS: PRÁCTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR Y LOS AÑOS 80 EN BUENOS AIRES. Publicado en Revista Arte y Sociedad, Revista Investigación.

Lucena, Daniela; y Laboureau Gisela. Diciembre de 2008. Cuestiones de amor y de muerte. Contextos anacrónicos del arte en Argentina (1998- 2008). Entrevista a Roberto Jacoby. Revista Ramona, número 87. Disponible en: [https://www.academia.edu/3473867/Entrevista\\_a\\_Roberto\\_Jacoby\\_publicada\\_en\\_revista\\_Ramona\\_2008?auto=download](https://www.academia.edu/3473867/Entrevista_a_Roberto_Jacoby_publicada_en_revista_Ramona_2008?auto=download)

LUCENA, Daniela.; LABOUREAU, Gisela 2014. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de virus durante los últimos años de la dictadura militar. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14 - n.2, p. 192-202

Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. 2011. Entrevista inédita a Carlos "el Indio" Solari, Disponible en:

[https://www.academia.edu/3473812/Entrevista\\_in%20C3%A9dita\\_a\\_Carlos\\_el\\_Indio\\_Solari\\_realizada\\_por\\_Daniela\\_Lucena\\_y\\_Gisela\\_Laboureau\\_2011](https://www.academia.edu/3473812/Entrevista_in%20C3%A9dita_a_Carlos_el_Indio_Solari_realizada_por_Daniela_Lucena_y_Gisela_Laboureau_2011)

Madoery, Diego. 2008. Clics Modernos. La trasgresión se convierte en canon. Ponencia presentada en la XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas Argentinas de Musicología. Santa Fe, 14 al 17 de agosto de 2008. Disponible en: [http://www.academia.edu/4211282/Clics\\_Modernos.\\_La\\_transgresi%C3%B3n\\_se\\_convierte\\_en\\_canon](http://www.academia.edu/4211282/Clics_Modernos._La_transgresi%C3%B3n_se_convierte_en_canon)

Marchi, Sergio. Agujero interior, de Virus: los modernos se reinventan. Página 12, 21 de julio de 2007. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8998-2007-2013-07-21.html>

Marchi, Sergio. Un grito de paz en medio de la guerra. 16 de mayo de 1997, diario Clarín. Recuperado en: <http://edant.clarin.com/diario/1997/05/16/c-01401d.htm>

Marchi, Sergio. Un rayo en la oscuridad. Revista La Mano, julio de 2009. Recuperado en [https://www.facebook.com/note.php?note\\_id=129601883297](https://www.facebook.com/note.php?note_id=129601883297).

Messina , Ricardo; y Pettinato, Roberto. Marzo de 1981. *El lado oscuro de la reina*. Expreso Imaginario, número 56. Recuperado en [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Miccio, José. 17 de febrero de 2016. Notas sobre rock argentino en democracia (primera parte). Disponible en: <http://unlargo.blogspot.com/2016/02/notas-sobre-rock-argentino-en.html>

Miccio, José. 2016. Notas sobre rock argentino en democracia (quinta parte). Disponible en: [http://unlargo.blogspot.com/2016/03/notas-sobre-rock-argentino-en\\_9.html](http://unlargo.blogspot.com/2016/03/notas-sobre-rock-argentino-en_9.html)

Moura, Marcelo. 2014. *Virus por Marcelo Moura*. Editorial Plantea.

Moura, Marcelo. 31 de agosto de 2014. Mi hermano Jorge. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9986-2225-2014-08-31.html>

Mucho rock por algo de paz. Edición extra de la revista Pelo, Mayo de 1982. Recuperado en <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock210a.htm>

Música popular e industrias culturales en Buenos Aires entre 1958 y 1967: de la “nueva ola” al “rock nacional. Disponible en: <http://www.inmcy.gov.ar/?p=494>

Nieszaswsky, César. Enero de 1981. *The Police nos mató a todos*. Revista Expreso Imaginario, número 54. Recuperado en [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Noy, Fernando. 2015. *Historias del Under* Editorial Reservoir Books.

Ojeda, Felipe. Agosto de 2015. Virus sin disfraz. Disponible en <http://www.paniko.cl/2015/08/virus-sin-disfraz/>

Oldenburg, Federico. 1985. El oculto equilibrio de la locura. Revista Pelo. Recuperado en <http://vicalexander1.tripod.com/reppelo1985.htm>

Perea, Lucas y Russo, Pablo. “Federico entregó su vida en pos de las canciones”. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/11/entrevistas/%E2%80%9Cfederico-entrego-su-vida-en-pos-de-las-canciones%E2%80%9D.html>

Perea, Patricia y Pettinatto, Roberto. Marzo de 1981. Una Falda con muchos ‘pliegues’. Revista Expreso Imaginario-

Página 12. Suplemento No del 2 de abril de 1992.

Página 12. Suplemento Radar del 28 de diciembre de 2008. Grasa de las Capitales

Pérez, Martín. 27 de julio de 2014. El Hijo de la Palmera. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9902-2014-07-27.html>

Pettinatto, Roberto. Agosto de 1980. Spinetta. “...y la música hablará” Revista Expreso Imaginario. Reuceprado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Piccardo, Nacho. 30 de junio de 2013. Billy Bond And The Jets: cóctel de aquellos. Disponible en: <http://www.rockandball.com.ar/2013/06/30/billy-bond-and-the-jets-coctel-de-aquellos/>

Pintos, Víctor. 1981. La generación del 80. Revista Expreso Imaginario. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-07/00-07-16/nota1.htm>

Pintos, Víctor. Octubre de 1981. Festival Prima Rock. Revista Expreso Imaginario. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Pisani, Gachi. Marzo de 1987. Virus. Paladium. Marzo 7. Revista Rock And Pop. Recuperado en Riera; Daniel; y Dánchez, Fernando. Virus. Una Generación. P.P 140- 141.

Polimeni, Carlos. Agosto de 1998. Un tomatazo para Travolta. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-21/pag19o.htm>

Programa de radio Feedback, agosto de 1987. FM Rock And Pop. Declaraciones desgravadas en Riera, Daniel; y Sánchez, Fernando. Virus. Una Generación. 1995. P.142.

Provéndola, Juan Ignacio. Rock y política: 7 postales históricas. Revista Rolling Stone. Recuperado en: <http://www.rollingstone.com.ar/1856171-rock-y-politica-7-postales-historicas>

Pujol, Sergio. 2005. Rock y Dictadura. Buenos Aires, Emecé Editores

Pugliese, Claudina. 16 de agosto de 2012. Obras 20 de febrero de 1982. Disponible en: <http://claudieseleft.blogspot.com.ar/2012/08/obras-20-febrero-1982.html>

No es solo Rock And Roll. Página 12. Nota de tapa. 19 de diciembre de 2008. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-493-2008-12-19.html.P>,

Ramos, Laura.. Secretos y leyendas en la relación entre la moda y el rock argentino. Diario Clarín, 18 de julio de 2010. Recuperado en [http://www.clarin.com/sociedad/Secretos-leyendas-relacion-rock-argentino\\_0\\_300570105.html](http://www.clarin.com/sociedad/Secretos-leyendas-relacion-rock-argentino_0_300570105.html)

Ranzani, Oscar. 22 de septiembre de 2003. 'Con la revista Humor, la gente empezó a reírse de los militares'. Página 12. Recuperado en : <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25776-2003-09-22.html>

Revisiones por país/ estilo. Argentina/Beat. Disponible en: [http://www.progresiva70s.com/paises/argentina\\_beat.htm](http://www.progresiva70s.com/paises/argentina_beat.htm)

Revista CantaRock. 1985. Virus: es el momento de largar las mejores cosas. Recuperado en: <http://vicalexander1.tripod.com/repcantarock21985.htm>

Revista Cantarock. 1987. Recuperado en <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-federico-moura-virus.htm>

Revista CantaRock. 1987. Virus, solo polvos. Recuperado en : <http://vicalexander1.tripod.com/repcantarock19872.htm>

Revista El Río Sin Orillas. Número 5, octubre de 2011. Roberto Jacoby.

Revista El Periodista de Buenos Aires. Septiembre de 1984. El rock después de la Guerra. Recueprado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/revrock278.htm>

Revista Expreso Imaginario. Enero de 1978. ¿Qué pasó en 1977?

Revista Expreso Imaginario. Marzo de 1982. La Falda. Diario íntimo de un festival. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Revista Expreso Imaginario. Noviembre de 1981. Cartas de lectores. Recuperado en: : [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Revista Expreso Imaginario. Septiembre de 1978. Cartas de lectores. Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Revista Expreso Imaginario. Diciembre de 1982. B. A Rock. ¡Hermano sol! ( y Hnos S.R.L) Recuperado en: [laexpresoimaginario.blogspot.com](http://laexpresoimaginario.blogspot.com)

Revista Humor. Junio de 1983. Virus afuera del Microscopio. Recuperado en [r1.tripod.com/rephumor1983.htm](http://r1.tripod.com/rephumor1983.htm)

Revista Pelo. 1987. Imágenes repetidas. Recuperado en: <http://vicalexander1.tripod.com/rep1987pelo1.htm>

[Revista Pelo. Número 96. Mayo de 1978. Cartas de elctores. Consultada en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional](#)

Revista Pan Caliente. 1981. El rock nacional hoy. Recuperado en Virus. Una Generación. 1995. Daniel Riera y Fernando Sánchez. P. 17

Revista Pelo. Enero de 1984. Virus. Hora de Rockear. Disponible en: <http://magicasruinas.com.ar/rock/virus.htm>

Revista Pelo. Marzo de 1982. Los grandes reportajes. Charly García. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-charly-garcia-1982.htm>

Revista Pelo, marzo de 1985. Virus. La generación del 80. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-virus.htm>

Revista Pelo, junio de 1979. Serú Girán. Las dudas del gigante. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/seru-giran.htm>

Revista Pelo, noviembre de 1980. Charly García. La energía del amor. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-reportaje-charly-garcia-1980.htm>

Revista Pelo, noviembre de 1982. Un espejo para mirarse. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revrock021b.htm>

Revista Pelo, septiembre de 1981. PRIMA ROCK. El espíritu estuvo ausente. Recueprado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-festival-prima-rock.htm>

Revista Rock And Pop. 1989. Virus. De City Bell a Tierra del Fuego. Recueperado en [http://vicalexander1.tripod.com/rep\\_rock\\_pop\\_1989.htm](http://vicalexander1.tripod.com/rep_rock_pop_1989.htm)

Revista Rocker, 1984. Disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/revrock004.htm>

Revista Rolling Stone. Charly García. 1 de junio de 2002. Recuperado en: <http://www.rollingstone.com.ar/583426-charly-garcia>

Riera, Daniel; y Sánchez, Fernando. 1994. Virus. Una Generación. Editorial Sudamericana

Rodríguez Lemos, Federico; y Secul Giusti, Cristian. Agosto de 2011. Si tienes voz, tienes palabras. Análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983- 1986). Tesis de grado de la licenciatura en comunicación social de la Universidad de La Plata, dirigida por Susana Souilla. Recuperada en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42188>

Roberto Jacoby: “No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones” 2005. Portal Educ.ar. Disponible en: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/roberto-jacoby-no-hay-tecnolog-1.php>

Roque de Pedro, 5 de julio de 1983. Virus o la música por todo el cuerpo. Diario Clarín. Recuperado en Riera, Daniel; y Sánchez, Fernando. Virus. Una Generación. 1995. Página

Rosso, Alfredo. Julio de 1980. Charly García y la increíble historia de un grabador que hizo ¡piff! Revista Hurra. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-charly-garcia-1980.htm>

Rubinich, Lucas. 2008. Reinventar el fuego, Construcción de relaciones de fuerza simbólica y radicalidad en la estética de Roberto Jacoby, en “Apuntes de Investigación. Oficios y prácticas”, Buenos Aires.

Sánchez, Fernando. Por qué se extraña tanto a Federico. Página 12, diciembre de 1998. Recuperado en <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-21/pag18.htm>

Salles, Andrés. 24 de abril de 2012. Disco X Disco Virus. Disponible en: <http://noseasfanaticarock.blogspot.com/2012/04/disco-x-disco-virus.html>

Sardi, Pablo. 15 de mayo de 2016. Malvinas y el rock: cuando la música desafina. Disponible en: <http://pablosardiperiodismo.blogspot.com.ar/2016/05/malvinas-y-el-rock-cuando-la-musica.html>

Schanton, Pablo. 16 de junio de 2000. *Recrudece. Suplemento Sí de Clarín*. Recuperado en: [http://edant.clarin.com/suplementos/si/00-06-16/nota\\_1.htm](http://edant.clarin.com/suplementos/si/00-06-16/nota_1.htm)

Scholiadis, Alberto. 8 de abril de 2009. Rescate emotivo: Miguel Abuelo, puto y con las bolas bien puestas. Disponible en: <http://blogsdelagente.com/elrockdemivida/2009/04/08/rescate-emotivo-miguel-abuelo-puto-y-con-bolas-bien/comment-page-1/>

Serú Girán. Especial en Elepé. 2008. Documental de Canal 7. El extracto citado se halla disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_i965DZQec](https://www.youtube.com/watch?v=O_i965DZQec)

Serú Girán (palo y palo). 5 de septiembre de 1978, Revista Periscopio. Recuperado en: <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/serugiran.htm>

Soto, Facundo R. 29 de noviembre de 2013. *Bajo el signo de Leo. Página 12*. Recuperado en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3202-2013-12-02.html>

Sierra, Gustavo. 18 de agosto de 1983. New Charly. Revista La Semana. Recuperado en: <http://www.magicasruinas.com.ar/rock/rock-charly-garcia-nueva-york.htm>

Slusarczuk, Eduardo. Mayo de 2013. Fabiana Cantilo: “Estoy en una época muy sensible”. Disponible en: [http://www.clarin.com/extrashow/musica/epoca-sensible\\_0\\_919708038.html](http://www.clarin.com/extrashow/musica/epoca-sensible_0_919708038.html)

SUÁREZ, Diego. 2007. “Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino” en Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora.

Testimonio de María Laura Bretal. Sobreviviente de “La Cacha”. Marzo de 1998. Recuperado en <http://www.desaparecidos.org/arg/testimonios/bretal.html>

Usuario de Dayly Motion ‘valeria’. 2013. FEDERICO MOURA - DESTRAS DE LA MUSICA (sic) – DOCUMENTAL. [http://www.dailymotion.com/video/x14h033\\_federico-moura-destras-de-la-musica-documental\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x14h033_federico-moura-destras-de-la-musica-documental_shortfilms)

Usuario de Youtube “Brian”. 2012. Luca Prodan y Joy Division. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=x2-kbqfEsdI&feature=plcp&context=C3591752UDOEgsToPDskK5OgeBUf\\_x1fpWOIrlp4cy](https://www.youtube.com/watch?v=x2-kbqfEsdI&feature=plcp&context=C3591752UDOEgsToPDskK5OgeBUf_x1fpWOIrlp4cy)

Usuario de Youtube “deroquer”. 2007. “Luca Prodan- Su visión del rock nacional”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MfVwHJtfy7M>

Usuario de Youtube “Edu Gato Paéz”. 2013, “Iorio y los hippies que se mueran!” . Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HHP5VMEuCpg>

Usuario de Youtube “EnmiAltillo”. 2012. Miguel Mateos en La Falda 1987- Lo cagan a choclazos . Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-03/00-03-10/pag24.htm>

Usuario de Youtube “EnmiAltillo”. 2012. Charly García en La Falda 1987 insultando a los cordobeses- No voy en tren

Usuario de Youtube “Jaironia”. 2010. Las Bay Biscuits- “Marcianita” 1981- Teatro Coliseo- Con Serú Girán

Usuario de Youtube “LedTu”. 2009. Serú Girán Mientras Miro Las Nuevas Olas. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M2sb0AQ2s6k>

Usuario de Youtube ‘Luis Antonio’. 2013. HOMENAJE A FEDERICO MOURA (VIRUS)- SOY LO QUE SOY- 14/09/2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=knBP-e9sJsE>

Usuario de Youtube “newclearheads”. 2011. Sumo- Rock In Bali- 24 – 01- 1987- Final del show. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=lfhux8WHGWQ>

Usuario de Youtube “nicocabj12”. 2007. Serú Girán – Disco Shock. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=NiJ\\_REcKx58](https://www.youtube.com/watch?v=NiJ_REcKx58)

Usuario de Youtube “San Martin”. 2009. Serú Girán, mientras miro las nevas olas. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_YuLZ7DH-k](https://www.youtube.com/watch?v=n_YuLZ7DH-k).

Usuario de Youtube “RarezasSNM”. 2016. Seru Girán en vivo Teatro Coliseo - Función no editada 27/12/1981 – Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2r0jk7xbi9g>

Usuario de Youyube ‘ricotadelreypatricio’. cuando calienta el sol - patricio rey y las bay biscuits - teatros de san telmo 10/06/1982. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pdKH2l6Iq48>

Usuario de Youtube “Rock Nacional Show”. 2016. Los Abuelos de la Nada- Festival Rock And Pop 1985. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Egv390v7L0I>

Usuario de Youtube “Sperekerke2”. 2012. “Ricardo Mollo desmiente la frase Luca Prodan a Virus”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GMpLsQFGiaw>

Usuario de Youtube “Sumo Viru”. 2013. “ 2008- Rockeros- Federico Moura (Documental) Virus” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7NNIfA5FImo>

Usuario de Youtube “Thiago, Arriola” ”Virus- Wadu Wadu (Prima Rock 1981).” 14 de noviembre de 2015. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZMxyEMWwGnA>

Usuario de Youtube “TVDelia”. 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ortyd0jnJos>

Usuario de Youtube [www.wxxsaynomore](http://www.wxxsaynomore.com). 2013. Charly García- Terapia Intensiva (DEMOS)

V8 en el B.A Rock. 8 de marzo de 2013. Revista Jedbangers. Disponible en: <http://www.jedbangers.com.ar/web/v8-en-el-b-a-rock/9/>

Vallaza, Eleonora. Apogeo y caída del ‘cualquiercosismo’. La Nación, 24 de julio de 2010. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/1286608-apogeo-y-caida-del-cualquiercosismo>

Virus. La Euforia y la desazón. Diciembre de 1999. Disponible en <http://www.oocities.org/sunsetstrip/show/Show/5251/virus.html>

Vitale, Cristian. 22 de diciembre de 2012. “Buscamos energía positiva”. Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-27378-2012-12-22.html>

Vitale, Cristian. “Manal tendría que reaparecer para los que no nos vieron”. 18 de agosto de 2011, Página 12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-22635-2011-08-18.html>

Vitale, Cristian. 26 de noviembre de 2002. “No pensábamos que tocar blues podía ser negocio”. Página 12. Recuperado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-12907-2002-11-16.html>

Wajszczuk, Ana. La revolución jacobina. Reportaje publicado en el número 159 de la revista Los Inrockuptibles, julio de 2011.

### **Discografía consultada**

Abaddon. 1984. Musidisc Europe Sudamericana. ME 5015.

Alerta Roja. Homónimo. 1982. Sin sello.

Alerta Roja. 1983. Derrumbando la Casa Rosada. Sin sello.

Alerta Roja. 1985. El llanto interior. Sin sello.

Almendra. 1980. El Valle Interior. Almendra Editora. ML 135.

Andrés Calamaro. 1984. Hotel Calamaro. DG Discos. DG 012

- Andrés Calamaro. 1985. Vida Cruel. CDA S.A CDA 021.
- Aeroblus. 1977. Phillips- 6347.
- Billy Bond and The Jets. 1979. Sazam Records – 50 – 14.473.3
- Bloke. 1984. Demolición. Umbral 13.011
- Carlos Cutaia Orquesta. 1985. Orquesta. Raviol Records. 7514.
- Celeste Carballo. 1985. Celeste y la Generación. Inetdisc. DSL 66019.
- Charly García. 1982. Yendo de la cama al living. Interdisc. SLIN 3302.
- Charly García. 1983. Clics Modernos. Interdisc. Slin 3356.
- Charly García. 1984. Piano Bar. SG Discos. SG.012
- Charly García. 1984. Banda de sonido original de la obra de Antonio Gasalla 'Terapia Intensiva'. SG Discos . SGM 001
- Charly García y Luis Alberto Spinetta. 1985. Rezo por Vos. Interdisc DF 108.
- Christian Rosas. 1985. Nadie Sabe. Catálogo Incierto.
- Comida China. 1985. Laberinto de Pasiones. Interdisc. CIL 3690.
- Control. 1982. Demos. Recuperados en: <https://www.youtube.com/watch?v=px6RtPkNeCA>
- Duro. 1979. Demos. Recuperados en: <https://www.youtube.com/channel/UCzkhCRcZVnKNFrYEs9xbZvw>
- Fricción. 1988. Para Terminar. Interdisc 67512
- GIT. 1984. GIT. DG Discos. D.G 014
- Geniol con Coca. Grabaciones en vivo recuperas en <https://www.youtube.com/channel/UCqWSEyiHui7St9nC6VtvIwA>
- Geniol Con Sus Aspirinetas. Grabación en vivo recuperada en : <https://www.youtube.com/watch?v=CnaR8Yjm0vc>
- Gustavo Santaolalla. 1982. Reedición de BMG Argentina – 74321 40538-2
- Fontova Trío. 1982 Fontova Trío. Kryptonita- PA 25003.
- Fontova Trío. 1983. Rosita. RCA Víctor TLP 50135

- Fontova y sus Sobrinos. 1985. Fontova y sus sobrinos. RCA Víctor TLP 50259
- Klan X. 1984. Klan X. CBS 20. 530
- La Torre. 1982. La Torre. RCA Víctor TLP – 50023
- La Torre. 1983. Viaje a la Libertad. RCA Víctor TLP 50105.
- La Torre. 1984. sOLO qUIERO Rock And Roll. RCA Víctor TLP 60104.
- La Torre. 1984. Tratando de cambiar el mundo. RCA Víctor. MILS 4757.
- León Gieco. 1981. Pensar en Nada. Sazam Records 14565
- Los Abuelos de la Nada. 1982. Los Abuelos de la Nada. SG Discos. SLIN 3168
- Los Abuelos de la Nada. 1983. Vasos y Besos. Interdisc. SLIN 3440
- Los Abuelos de la Nada. 1984. Himno de mi Corazón. DG- Discos. DG- 016
- Los Abuelos de la Nada. 1985. En el Ópera. CDA. CDA 018.
- Los Bárbaros. 1976. Adiós John, Paul, George y Ringo. EMI 6323.
- Los Encargados. 1984. La Balsa/ Creo que Estamos Bailando. SONO SC 201.
- Los Helicópteros. 1982. Música Pep. Mercury 5402.
- Los Helicópteros. 1983. Tic- Tic. Mercury 24001
- Los Helicópteros. 1984. Los Helicópteros Mercury 822 772 -1
- Los Pillos. 1985. Demos. Recuperados en: <https://www.youtube.com/user/adrthorsson>
- Los Violadores. 1983. Umbral. 13006, 13.006
- Los Violadores. 1985. Y Ahora Que pasa, eh? Umbral. DX 11.004
- Los Twist. 1983. La Dicha en Movimiento. SG Discos. SLIN 3431.
- Los Twist. 1984. Cachetazo al Vicio. DG Discos- DG 015
- Los Twist. 1985. La Máquina del Tiempo. CDA SA CDA 023
- Luis Alberto Spinetta. 1982. Kamikaze. Interdisc SLIN 3118
- Luis Alberto Spientta. 1983. Mondo Di Cromo. Interdisc SLIN 3340

- Luis Alberto Spinetta. 1986. Privé. Inetrdisc DSL 66003.
- Lulu. 1979. Fuera de mi Ataúd / Satánico Utopismo. Sidney Record Rock SL 101 (GALS 8390) P '79.
- Malvaho- Mix- One. 1981. Music Hall – 13.247 – 9
- Memphis La Blusera. 1981. Alma Bajo la Lluvia. RCA – TLP- 50093.
- Merlín. 1980. Sazam Records- 50-14.497/7.
- Metrópoli. 1985. Cemento de Contacto. Interdisc SLIN 3652
- Miguel Abuelo. 1984. Buen Día, Día. Interdisc. SLIN 3627.
- Miguel Mateos – Zas. 1982. Zas. Sazam Records. 50 – 14600/1
- Miguel Mateos- Zas. 1983. Huevos. Sazam Records. 50-14.679-5
- Miguel Mateos- Zas. 1984. Tengo que Parar. Sazam Records 50-14.714/14
- Miguel Mateos- Zas. 1985. Rockas Vivas. Sazam Records. 50-14.748-6, SZ 14.748
- Nylon.
- Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota. 1985. Gulp. Wormo. SW 1013.
- Pedro Aznar. 1982. Pedro Aznar. SG Discos SLIN 3127.
- Punch. 1981. En la Jungla. Sazam Records – 50 – 14589 – 9
- Púrpura. 1983. Púrpura. Vértigo 5429
- Púrpura. 1984. Púrpura II. Vértigo 24165
- Quum. 1983. Pasillo de Imágenes. Sin Sello.
- Raúl Porchetto. 1981. Sazam Records. 14.534
- Raúl Porchetto. 1982. Televisión. Sazam Records. 50-14.585-7.
- Riff. 1981. Ruedas de Metal. TonoDisc. DLF – 8027
- Riff. 1981. Macadam 3...2...1...0. Tonodisc. DLF- 8045
- Riff. 1982. Contenidos. Tonodisc, DLF 8073.
- Riff. 1983. Riff en Acción. Tonodisc. TON 110003/4

- Riff. 1985. Riff VII. Discos CBS 20708.
- Sachet. Sachet. 1985. Polygram- 24238, Vértig – 826 468-1
- Serú Girán. 1978. Sazam Records. Catálogo. 50-16.052
- Serú Girán. 1979. La Grasa de las Capitales. Sazam Records. 50-14.488, 50-14.488/9
- Serú Girán. 1980. Bicicleta. SG Discos. SG 001
- Serú Girán 1981. Peperina. SG Discos. SG 002.
- Serú Girán. No llores por Mí Argentina. Interdisc. SLIN 3126.
- Soda Stereo. 1984. Discos CBS. 20.526, CBS 20.526.
- Soda Stereo. 1985. Nada Personal. Discos CBS. 20.683
- Soda Stereo. 1987. Doble Vida. Discos CBS 70.012
- Sueter. 1982.Sueter. DG Discos. Slin 3223. Interdisc SLIN 3223.
- Sumo. 1983. Corpiños en la Madrugada. Silly Producciones S.A
- Sumo. 1985. Divididos por la Felicidad. Discos CBS. CBS 20.591
- Sueter. 1984. Lluvia de Gallinas. DG Discos DG 011
- Sueter . 1985. 20 Caras Bonitas. Interdisc CDA 022.
- Sumo. 1985. Divididos por la Felicidad.
- Spinetta Jade. 1980. Alma de Diamante. Ratón Finta. VS 61080.
- Spinetta Jade 1981. Los Niños que Escriben en el Cielo. Interdisc. SLIN 3098
- Spientta Jade. 1983. Bajo Belgrano. Interdisc SLIN – 3361
- Spinetta Jade. 1984. Madre en Años Luz. Interdisc. SLIN 3581.
- The Morgan. 1981. Lanza Perfume. Music Hall – 32.815/9
- V8. 1983. Luchando por el Metal. Umbral 13002.
- V8. 1984. Un Paso más en la batalla. Umbral 13016.
- Virus. 1981. Wadu Wadu. Discos CBS – 20. 254,

Virus. 1982. Recrudece. DG Discos- SLIN 3241, Interdisc – SLIN 3241.

Virus. 1983. Agujero Interior. CBS 20.440

Virus. 1984. Relax. Discos CBS 20.057

Virus. Locura. 1985. Discos CBS- 20694

Virus – Vivo. 1986. Discos CBS 120.782

Virus. 1987. Superficies de Placer. Ariola- TLP 90052

Viudas e Hijos de Roque Enroll. 1984. Viudas e Hijos de Roque Enroll Interdisc SLIN 3553.

Viudas e Hijos de Roque Enroll. 1985. Ciudad Catrúnica. Inetrdisc. SLIN 3695.

### **Anexo: Enumeración de los principales hitos de la renovación estilística del rock argentino**

1976

Comienzos de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, con una propuesta que vinculaba a los recitales con el teatro y el absurdo.

La agrupación Los Bárbaros edita uno de los pocos álbumes de música disco argentina. Adiós John, Paul, George y Ringo. Posee composiciones propias.

1977

Lanzamiento del disco de Aerobius, agrupación pionera del heavy metal liderada por Pappo.

1978

Formación de Memphis La Bluesera. La agrupación da sus primeros recitales.

Recitales de “música aleatoria” de Mica Reidel, primer músico de rock que recurre a la electrónica

*Simple Satánico Utopismo/ Fuera de Mi Ataúd*, de la banda Lulu, pionera del heavy metal.

1979

Primeras demos de Duro, grupo antecesor a Virus. El estilo es marcadamente new wave.

Formación de la banda heavy metal V8.

Formación de las bandas punk Los Testículos (posteriormente renombrada como Los Violadores) y Los Laxantes.

Se lanza Billy Bond And The Jets, disco satírico con referencias a música “nueva ola de los 60”

1980

Edición del disco “Merlín” de la banda homónima, el primer grupo que se reivindicó como “nueva ola”

Primer disco de Punch

Primer álbum de Malvalho, banda pionera del synthpop. También recurría a la disco, al soul y al funk

The Police visita al país; es la primer banda new wave que toca en Argentina

Formación de la banda de ska y reggae Calypso De Luxe, posteriormente renombrada como Alphonso S'Entrega.

Formación de una banda de ska en la que tocaba “Beto” Morales, futuro integrante de Capulco Gold

Rául Porchetto muestra un look similar al usado por los músicos new wave en la tapa de Metegol.

1981

Moris presenta temas de su disco *Mundo Moderno* en el Estadio Obras. El recital fue promocionado como “el primer concierto de new wave de Argentina”

Primer disco de Virus, *Wadu Wadu*

Segundo álbum de Punch, *En la jungla*.

Primeros recitales de Zas (que incluyen la telonería de Queen) y primera grabación oficial de un tema de ellos (Solo tu amor es dinamita, editado en el compilado La Isla de la Música)

Primeros recitales de los Violadores.

Lanzamiento del primer simple de punk argentino: Desocupación / Hippie Japa, de Alerta Roja. Edición de 50 copias

Formación de las bandas punks Los Baraja y Trixy y Los Maniáticos.

Lanzamiento de los dos primeros discos de la banda de heavy metal Riff, *Ruedas de Metal* y *Macadam...3...2...1..0*

Formación de la banda de heavy metal Bloke.

Regreso de Miguel Abuelo. Formación de los nuevos Abuelos de la Nada, volcados al estilo new wave. Difusión de sus demos en la radio.

Daniel Melingo forma la banda de rock teatral Ring Club

Simple de la banda new wave The Morgan, cuyo bajista era “Zeta” Bosio (futuro Soda Stereo)

Primeros shows de las Bay Biscuits, junto a Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y Serú Girán

Presentación en vivo de dos nuevos temas de Serú Girán: *Pena en mi corazón*, en el que se defiende al baile; y *No llores por mí, Argentina*, canción con referencias a My Sharona.

1982

Lanzamiento de *Recrudece de Virus*

Lanzamiento de *Yendo de la Cama al Living* de Charly García

Primer álbum de *Los Abuelos de la Nada*, con producción de Charly García

Primer álbum solista de Gustavo Santaolalla, con estilo new wave.

Formación de la efímera banda electrónica Los Móviles, a la que se sumaría Daniel Melero para crear Los Encargados en este mismo año.

Primer álbum de la banda de blues Memphis La Bluesera.

Debuts masivos de Los Encargados, Memphis La Bluesera. y los metaleros Púrpura y V8.

Tercer álbum de Riff, *Contenidos*.

Primer disco de la banda hard rock La Torre.

Lanzamiento de Pasillo de Imágenes, primer álbum de la banda electrónica, experimental e industrial Quum. Completamente instrumental, fue sólo editado en cassette.

Primer álbum de la banda new wave Suéter. Suéter: la reserva moral de occidente

Primer disco de los new wave Los Helicópteros. Música Pep.

La banda de rock acústico Pastoral se reúne y saca el álbum *Generación*, que posee un estilo renovado que toma elementos new wave.

La cantante María Rosa Yorio (ex miembro de Porsuigieco y Nito Mestre y Los Desconocidos de Siempre) se adentra en la new wave con *Mandando todo a Singapur*.

El artista Geniol lanza sus bandas Geniol y sus aspirinetas y Geniol con Coca. Los grupos mezclaban el punk con la teatralidad, el clown y el mismo. Geniol tocó regularmente con Sumo.

Pedro Aznar edita su primer disco solista. Si bien posee un fuerte estilo jazz rock, también tiene una fuerte utilización de sintetizadores típicos de la música electrónica.

Demos de la que quizás fue la primera banda post punk argentina: Control, integrada por Gamexane ( anterior miembro de Los Laxantes y futuro guitarrista de Día D, Eritroff y los Impotentes del Ritmo, Todos Tus Muertos, La Sobrecarga , Los Siete Delfines y Responsables No Inscriptos).

1983

Se edita *Agujero Interior* de Virus, disco que introduce influencias del hard rock.

Lanzamiento de *Clics Modernos*, de Charly García. Quiebre definitivo en su estilo.

Lanzamiento de *La Dicha en Movimiento*, de los Twist. Producción de Charly García

Lanzamiento de *Vasos y besos* de Los Abuelos de la Nada.

Lanzamiento de *Huevos* de Zas

Lanzamiento del disco *Lluvia de gallinas* de Suéter

Lanzamiento del único disco de Nylon

Lanzamiento de *Tic Tic* de Los Helicópteros.

Primer disco del Fontova Trío. Si bien el álbum no se emplaza estrictamente dentro del rock argentino debido a su cercanía con otros géneros “latinos”, cuenta con la participación de rockeros como Skay Beilinson, Andrés Calamaro, Polo Corbella y Daniel Melingo. Es un álbum con ritmos bailables y su principal innovación fue el estilo humorístico de sus letras, elemento ausente en el rock argentino.

Lanzamiento de *Luchando por el Metal* de V8

Álbum en vivo de Riff , *En Acción*.

Lanzamiento del primer disco de Púrpura

Segundo disco de La Torre, *Viaje a la Libertad*.

Lanzamiento del primer long play de punk, *Derrumbando la Casa Rosada* de Alerta Roja.

Lanzamiento del primer disco de los Violadores.

Lanzamiento del demo de Sumo, Corpiños en la Madrugada. Edición de 300 copias

Malvalho edita el disco *Humanidad*, que incluye la canción homónima. Se trata de un cover de una canción de synthpop.

1984

Lanzamiento de *Relax* de Virus, disco que introduce el synthpop en el estilo de la banda

Primer álbum de Soda Stereo

Lanzamiento de Piano Bar y el maxi *Terapia Intensiva* de Charly García

Spinetta Jade incorpora la batería electrónica y la new wave en *Madre de años luz*.

Lanzamiento del disco solista de Miguel Abuelo *Buen Día, Día*

Andrés Calamaro lanza su primer disco solista: *Hotel Calamaro*

Primer disco de *Viudas e Hijos del Roque Enroll*

Lanzamiento de *Cachetazo al vicio* de Los Twist

Lanzamiento del disco *20 caras bonitas* de Suéter

Lanzamiento del disco homónimo de Los Helicópteros.

María Rosa Yorio lanza *Por la Vida*

Fontova Trío lanza *Rosita*.

Primer simple de Los Encargados. Contiene una versión electrónica de La Balsa

Lanzamiento del único disco de la banda de synthpop Klan X

Lanzamiento del disco de la banda electrónica Abbaddon

Lanzamiento de *Demolición*, álbum de la banda heavy metal Bloke

Segundo disco de Púrpura.

Lanzamiento de *Solo quiero rock and roll* de La Torre

Formación de la banda de ska Capulco Gold.

1985

Lanzamiento de *Locura* de Virus

Lanzamiento de *Nada Personal* de Soda Stereo, que introduce elementos del rock gótico.

Lanzamiento del álbum *Carlos Cutaia Orquesta*. Disco de música electrónica en el que participa Daniel Melero

Lanzamiento de los discos en vivo *Rockas Vivas* (Zas) y **Los Abuelos en el Ópera** (Los Abuelos de la Nada)

Primer disco de GIT.

Lanzamiento del simple *Rezo por Vos* de Charly García y Luis Alberto Spinetta. Versión de la canción con batería electrónica.

Lanzamiento de *Laberinto de Pasiones*, único disco del supergrupo Comida China. Integrado por Rafael Bini, Miguel Zavaleta, Daniel Casanovas, Fabián Von Quintiero, Andrés Calamaro, Willy Crook, Claudia Puyó, María Rosa Yorio, Hilda Lizharazu, Fabiana Cantilo, Leonor Marchesi, Camilo Iezzi, Rinaldo Rafanelli y Charly Alberti.

Lanzamiento del segundo disco solista de Calamaro: *Vida cruel*.

Lanzamiento de los álbumes debut de las bandas pop Cosméticos y Sachet

Lanzamiento de *Ciudad Catrúnica* de Viudas e Hijos de Rock And Roll.

Lanzamiento de *La Máquina del Tiempo* de Los Twist

Fontova y sus sobrinos lanzan su álbum debut.

Primer álbum de Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota, *Gulp*

Primer álbum de Sumo, *Divididos por la Felicidad*.

V8 lanza *Un paso más en la batalla*

Riff edita *Riff VII*.

Celeste Carballo lanza un álbum de punk: *Celeste y la Generación*

Primer disco de la banda post punk Metrópolis, *Cemento de contacto*.

Los Violadores lanzan *Y Ahora Qué Pasa, eh?*

Alerta Roja lanza un álbum orientado al rock gótico: *El llanto interior*. Edición exclusiva en cassette

Primeras demos de los góticos Los Pillos

Comienzos de la banda de ska Los Fabulosos Cadillacs.

Lanzamiento del disco *Nadie Sabe*, del músico electrónico Christian Rosas. Sólo editado en cassette.