



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

**Título del documento: ¿Quién pervierte al perversor?: rock, mainstream y política en los primeros años de Los Inrockuptibles**

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

**David Levy**

**Mauro Vázquez, dir.**

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

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2021**

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)



Tesina de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA

# *¿QUIÉN PERVIERTE AL PERVERSOR?*

Rock, *mainstream* y política en  
los primeros años de *Los Inrockuptibles*

Alumno: David Levy  
Tutor: Mauro Vázquez

· Febrero de 2021 ·

## Índice

Ojo crítico y preguntas retóricas .....	8
El rock entendido como cultura .....	16
La aritmética del arte y el dinero .....	25
La <i>p-word</i> .....	33
Conclusiones .....	42
Epílogo.....	48
Bibliografía .....	53

El primer número de *Los Inrockuptibles* llegó a los kioscos de diarios y revistas de la Argentina en julio de 1996, con un precio de seis pesos. La tapa muestra a la cantante estadounidense Patti Smith, en un primer plano, con un ojo descubierto y un ojo cubierto por un mechón de pelo entrecano. El título principal, que acompaña la foto, dice «Patti Smith: vuelve un mito del rock». En el margen inferior derecho, casi al pie de página, un título más chico anticipa un reportaje a Ricardo Mollo. Sobre las letras inclinadas y con terminales del isologotipo de *Los Inrockuptibles*, una serie de referencias ocupa el margen superior: Beck, Hanif Kureishi, Porno for Pyros, Martín Rejtman, ANIMAL y Woody Allen. La tapa del número uno se completa con el eslogan –«La revista mensual de música, cine, libros, etc.»–, que integra los títulos, sin copete, en una fórmula identitaria. En la contratapa, un anuncio de Philips ofrece un minicomponente. Con letras de colores, celestes y rojas, una frase en inglés dice: «*Mini system with 7 CD changer. 8 hours non-stop music*».

Las páginas interiores del número inaugural exponen algunos de los ejes que, con el correr de los meses, se transformarían en los tópicos principales de la publicación. La bajada de la crítica al disco de Beck, *Odelay*, destaca que después de su álbum anterior, *Mellow Gold*, el músico impuso una cláusula en el contrato según la cual podría trabajar con discográficas independientes, mientras cumpliera con los compromisos que tenía con su compañía. Con un pie en el *indie* y uno en el *mainstream*, Beck parece tener derecho a mostrarse –dice el texto de Juan Di Natale– «siempre distinto a sí mismo» (Año 1, N° 1: página 58). Sobre *Gone again*, el disco con el que Patti Smith volvía al rock, el copete del artículo afirma que es «un álbum inspirado y fuera del tiempo» (*Ibidem*: 15). El músico que desconfía de las discográficas, que no se repite y desafía a su público, es un modelo que la revista configura en sus títulos, sus bajadas, sus reportajes y sus reseñas.

Un elemento más aparece en el primer número. Antes de abrir el diálogo con la directora Kathryn Bigelow, Serge Kaganski dice que *Días extraños*, quinto film de

la cineasta, «es un impresionante conjunto formal». El comentario, una página a dos columnas, señala también que, pese a la profusión de temas, la obra de Bigelow «es ante todo una película», no una «clase magistral» sobre «los males de la sociedad norteamericana». Si después nos deja pensando, concluye Kaganski, es solo una cuestión de «pulsiones» (*Ibidem*: 35). En una de sus respuestas, la directora toma distancia, puede que sin saberlo, de la afirmación del crítico. Dice que el film «está pensado para hacer reflexionar al público» y, en el mismo tono, habla de «despertar las conciencias» (*Ibidem*: 36). El desacuerdo muestra la postura respecto a uno de los debates sobre los cuales la revista fija posición: la relación entre arte y política.

La primera tapa de *Los Inrockuptibles* compartió kioscos con semanarios como *Noticias* y *Gente*, y con diarios como *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*. El rumor de que el oficialismo impulsaría una reforma constitucional para que Carlos Menem buscara un tercer gobierno, pese al triunfo de Fernando De la Rúa en Capital Federal y al incremento de la desocupación, fue el tema principal de *Noticias* en la semana del 6 al 12 de julio de 1996. Desde las páginas de *Gente*, sin embargo, Menem desmentía su postulación, aunque anticipaba que no se retiraría de la política: «En el 99 se acaba la gestión [...] Voy a volver, por más que le pese a muchos, en el 2003». La tapa de *Gente* del 11 de julio no tiene, de todas formas, a quien estaba al frente del Gobierno, sino a una figura de la televisión, Susana Giménez, con una foto que la retrata en el funeral de su mamá.

La semana siguiente, *Noticias* publicó un informe titulado: «Estado mínimo, pero carísimo». El texto afirma que, aunque el Estado contaba con 650 mil trabajadores menos que en 1989, el presupuesto para 1996 registraba un aumento del 11,4%. «El déficit del primer semestre superó con holgura la meta comprometida con el Fondo Monetario Internacional», dice el principio del artículo, que incluye, aparte de dibujos e infografías, la opinión de distintos economistas. La tapa de *Gente* del 18 de julio se pregunta: «Qué le pasa a Luis Miguel». En las páginas interiores, entre un reportaje «íntimo» al músico Charly García y un «reportaje impertinente» al escritor Jorge Asís, la revista tiene una charla de Paulo Coelho con tres modelos argentinas: Ginette Reynal, Bárbara Lash y Graciela Gaviglio. Entre otras preguntas, el autor de *El alquimista* responde cómo se imaginaba al hombre en el año 2000 y si no pensaba que la mujer estaba «demasiado masculina».

Los diarios de julio de 1996 siguieron desde sus tapas los múltiples cambios en el gabinete de Menem. Entre el miércoles 10 y el viernes 26, tres ministros dejaron el Gobierno por diferentes causas. «Crepúsculo y caída» es el título con el que *Página/12* (11 de julio) informó la renuncia obligada de Rodolfo Barra –quien estaba al frente, en aquel entonces, de la cartera de Justicia–, por el descubrimiento de una temprana militancia antisemita en la década del sesenta. El 16 de julio fue el turno del Ministro de Defensa:

«Camilión renunció, pero por ahora sigue», dice la tapa de *Clarín* del día siguiente. Según los matutinos del 17 de julio, el detonante fue la causa por su presunta participación en el tráfico de armas a Croacia y Ecuador. Camilión dejaría su despacho cuatro días después, cuando Menem regresara de los Estados Unidos.

A fines de julio de 1996, también renunció el Ministro de Economía, Domingo Cavallo. El conflicto entre el funcionario y la estructura del peronismo creció, en importancia, en las tapas de la segunda quincena del mes. «Cavallo se va si el Congreso deroga las últimas medidas», tituló *La Nación* el jueves 18. La afirmación se refería a la posibilidad de que el bloque del PJ anulara, con una ley, el decreto que recortaba los salarios familiares. La mañana siguiente, *Clarín* daba cuenta del respaldo que recibía el jefe del Palacio de Hacienda: «Menem: “Las medidas son mías, no de Cavallo”», dice uno de los títulos de la tapa del viernes 19. Pero con el correr de los días el conflicto entre las figuras principales del Gobierno se incrementó. Primero, por una política fiscal que el Ministro impulsaba y que Menem frenaba: la aplicación del IVA al transporte. Finalmente, por una resolución de Cavallo que anulaba, para los funcionarios de Economía, una rebaja salarial de entre el 5 y el 15%, dispuesta por decreto para todo el sector público. El desenlace fue en la última semana del mes. El 26 de julio, *Clarín* afirmaba en su tapa: «Menem y Cavallo llegaron a un acuerdo». Los títulos del 27, sin embargo, informaban la renuncia: después de cinco años, dejaba el Gobierno el artífice del «uno a uno». Quien entraba era Roque Fernández.

Al menos dos menciones, una en *Clarín* y una en *Página/12*, muestran el registro del estreno local de *Los Inrockuptibles* en la prensa gráfica. El jueves 11 de julio, el suplemento Cultura y Nación de *Clarín* publicó en su contratapa un artículo titulado «Una artista singular». «Algo tienen en común –dice el texto– la página cultural del diario *Le Monde*, la tapa del último número de la revista californiana *Rolling Stone* (...) y la tapa del recientemente aparecido mensuario cultural argentino *Los Inrockuptibles* (que, además, incluye un reportaje de 10 páginas): todos estos medios le dedican mucho espacio al regreso de Patti Smith». Un mes después, el domingo 18 de agosto, *Página/12* entregaba el primer número de Radar, el suplemento de «Ocio, cultura y estilos» dirigido por Juan Forn. En la página 3 responde un cuestionario Juan Di Natale, a quien se reseña, además de como integrante del programa *CQC*, como el responsable de las páginas de música de *Los Inrockuptibles*.

Pese a la coincidencia en las tapas que registra el artículo de *Clarín*, una diferencia de base distingue a la revista californiana –que no llegó al país hasta abril de 1998– de la publicación argentina de origen francés. Si en la *Rolling Stone* la figura que sobresale es la del cronista, en *Los Inrockuptibles* el que enuncia es el crítico. Los separa una diferencia no solamente de enfoques, sino también de preguntas a responder. El problema

del cronista, dice Leila Guerriero (2014: 35), es descubrir cuál es la mejor forma de contar una historia; la materia prima con la que trabaja son las escenas. La crítica, en cambio, ubica la teoría donde la crónica ubica los hechos, dice Pablo Gianera (10/8/2012). No se detiene en la biografía, sino en la obra. Es en la interpretación, no en el relato, donde la crítica –musical, cinematográfica, literaria– toma su forma específica.

En *Los Inrockuptibles*, la identificación no es con las firmas célebres de la crónica –Tom Wolfe, Hunter Thompson, Truman Capote–, sino con publicaciones europeas como *Cahiers du Cinema* o *New Musical Express*. El número de agosto de 1996 tiene un reportaje de Serge Kaganski, crítico de cine de *Los Inrockuptibles* francesa, a Eric Rohmer, antiguo director de *Cahiers du Cinema*. Entre las preguntas y las respuestas, describen el tipo de crítica que se leía en *Cahiers du Cinema*, pero en el que también podría incluirse a *Los Inrockuptibles*: una crítica que no reniega de las influencias de la filosofía y las ciencias humanas –sea la lingüística o el psicoanálisis–, que se basa más en la estética que en «criterios políticos y sociales», y que no se conforma con «hacer una crítica al día», sino que tiene «una teoría del cine» (Año 1, N° 2: páginas 42-43). El retrato de la prensa musical inglesa que Simon Reynolds hace en *Después del rock* también remite a *Los Inrockuptibles*. La crítica como forma de señalar el camino que la música debía seguir, de influir tanto en el público como en los artistas y de hacer una contribución a la escena contemporánea (Reynolds, 2010: 28), es una concepción que se puede reconocer tanto en la *New Musical Express* y la *Melody Maker* como en la revista argentina.

Desde sus primeros números, *Los Inrockuptibles* muestra una postura acerca de qué debe y qué no debe ser el rock, que prolonga al cine y la literatura. Hay, en sus páginas, una lectura de la historia, un diagnóstico de su tiempo y una idea sobre el futuro de la música, con las que busca construir un capital simbólico e intervenir en el campo cultural (Bourdieu, 2007). El tema de esta tesina es la representación, en los primeros tres años de *Los Inrockuptibles*, de las relaciones del arte con el *mainstream* y del arte con la política, dos tópicos sobre los cuales la revista tiene posiciones que se manifiestan en los títulos, copetes, comentarios y reseñas. El corpus está compuesto por los primeros 34 números de la publicación. Entendemos que el camino que va desde julio de 1996 hasta junio de 1999 aporta material suficiente para trabajar los ejes descriptos, antes de que factores como el crecimiento de internet o la crisis económica, entre fines de los noventa y principios de los dos mil, modifique el espectro de preguntas.

La tesina consta de cinco capítulos y un epílogo. El primer capítulo hace una descripción general de la revista y, en paralelo, trabaja algunos tópicos que acercan al tema. El segundo se pregunta qué significa, para *Los Inrockuptibles*, entender el rock como cultura: qué incluye y qué función cumple. El tercero centra el análisis en la

representación de las relaciones entre arte y *mainstream* en la publicación. Las preguntas que intenta responder son qué modelo de músico, cineasta y escritor configura la revista, y qué discursos establece como legítimos. El cuarto se detiene en la postura de *Los Inrockuptibles* acerca de las relaciones entre arte y política –en especial, entre rock y política–, y trata de reponer contra qué posiciones discute. El quinto elabora algunas conclusiones respecto a los ejes que trabajan los capítulos anteriores. Finalmente, el epílogo cuenta la historia de la revista e intenta pensar algunos cambios en la crítica, hoy, entre publicaciones digitales, pódcast y consumos culturales vía *streaming*.

## Ojo crítico y preguntas retóricas

El primer correo de lectores de *Los Inrockuptibles* se publicó en octubre de 1996, bajo el rótulo de Ping Pong. La sofisticación en la escritura es uno de los tópicos que sobresale desde el principio y se repite con el correr de los números. En uno de los correos inaugurales, un lector señala como un defecto los largos bloques de texto que tenía la revista, aunque al final reformula su crítica y dice que, más bien, el problema es el tono. Argumenta su conclusión con una frase de Graciela Speranza en un reportaje a Guillermo Kuitca: «“su pintura es una materia fantasmática que solo se puede recomponer en el itinerario...” Etcétera» (Año 1, N° 4: página 10). Unos meses después, un lector más enfático le imputa a *Los Inrockuptibles* una «histórica pasión» por diferenciarse, que la hacía caer en un «palabrerío incomprensible». «Esto no es una revista de rock», sentencia el correo (Año 2, N° 13: página 6). Con diferencias en la apreciación, pero no en la descripción, un tercero felicita a la publicación por «algunas frases confusas y misteriosas, que los hacen únicos en los medios» (Año 2, N° 7: página 6).

Además de un canal de comunicación, las páginas del Ping Pong eran un espacio donde los lectores le disputaban al crítico el trono del saber. «Debo decirles que el comentario del CD *Homogenic* de C. Conte me resulta demasiado ido, en especial cuando dice: “Björk les deja el tecno a los pajueranos, el drum’n’bass a los francotiradores, bla, bla, bla”. ¿Habrás escuchado los simples y los mixes de Björk? Creo que no» (Año 2, N° 18: página 8). «Se habla de un cambio brusco tendiente al autasuicidio (como hipótesis) y, en realidad, el cambio ya viene desde *Luzbelito*» (Año 4, N° 31: página 8). Los lectores discuten las reseñas pero, en general, comparten el registro de la publicación, tanto en las preguntas retóricas como en la sofisticación de la escritura. Combinaciones como *materia fantasmática* tienen su contraparte en expresiones como *autasuicidio*, que no figura en el comentario al que responde.

Hasta el número 15, las cartas de lectores se reparten la página con una historieta. Desde el siguiente, comparten espacio con una columna que, en casi todo el corpus, tiene la

firma de Martín Kohan. En Correo Argentino, el docente y escritor –que en aquel entonces había publicado sus dos primeras novelas– reflexiona sobre frases que habitan el espacio público, en cines, subtes o bares. Con el tiempo, la figura de Martín Kohan crecería. Años después, en el suplemento Cultura de *Perfil*, Damián Tabarovsky pondría en serie las columnas de *Los Inrockuptibles* con la obra posterior del escritor. En dos artículos, uno del 9 de octubre de 2011 y uno del 27 de mayo de 2018, describe las intervenciones en Correo Argentino como minicrónicas sobre temas urbanos, en las que Kohan se detiene en un grafiti mal escrito o una señal de tránsito difusa y, «con una prosa de entomólogo irónico», los resignifica en base a «una especie de semiología de la perplejidad».

El número 13 es el primero en el que se publica una columna que, bajo el rótulo de Zoom o de Zoom-In, se enfoca en hechos que ocuparon páginas o minutos de aire y, de la misma manera que Correo Argentino, no tiene relación con la música, el cine o la literatura. Hasta el número 17 las firmas cambian; en el 18 aparece la de Juan José Becerra, que sigue de ahí en más. Con las escenas en las que pone el foco –la declaración de un comisario («Películas como *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, inspiran a los delincuentes») o la pelea de Andrés Calamaro con Charly García, la fotografía de Videla con esposas o la estadía de Menem con su hija en Gran Bretaña–, las columnas le buscan, en vivo, las fisuras a la década. «En los *zooms-in* letales que escribe mes a mes en *Los Inrockuptibles*», señalaría Alan Pauls unos años después, Juan José Becerra desmembra «los héroes, las lógicas y las imposturas de la Argentina contemporánea (...) con el bisturí malsano de un mitólogo del siglo XXI» (2010: sin número). Los artículos tienen un tono irónico, pero distinto al que predominaba en los noventa, en figuras como Mario Pergolini. Sin la pose transgresora, las columnas de Becerra no desconocen –al contrario: resaltan– las relaciones de poder que concentran las escenas que retrata.

Textos como los de Ping Pong, Correo Argentino y Zoom integran, con los de Avant Première, ¡Alocables! y Popus, el primer bloque de los tres que tiene la revista. Desde las páginas iniciales, el Avant Première anuncia el estreno de una obra de teatro o de una película, la inauguración de una muestra o el concierto de un músico internacional. Las dos páginas de ¡Alocables! ofrecen información en pocas oraciones, en tiempos de una internet todavía incipiente: músicos que cambiaban de discográfica y películas en proceso de filmación, pero también libros que no entraban en las reseñas o bares a los que ir en Buenos Aires. En los Popus predominan los artistas, programas de FM o ciclos de cine relacionados con el *underground* porteño. Entre dos y cuatro por número, tienen firma y fotografía. Los textos de este primer bloque no desentonan con el registro de la publicación, pero se diferencian en el tiempo de lectura que requieren, la forma en la que integran la información, el análisis y las declaraciones, y la relación que plantean con las obras.

En los reportajes, el bloque siguiente y el principal de la revista, los lectores se enfrentaban con artículos más largos, que se enfocaban en un músico, un cineasta o un escritor. El formato dominante es el de pregunta y respuesta. No son frecuentes los artículos que, más cerca del perfil o de la crónica, intercalan descripciones y escenas con declaraciones del artista. Los tópicos de las preguntas, sobre todo, tienen que ver con la composición y la recepción de las obras, las temáticas de las letras, las películas o los libros, y las influencias sociales y culturales que los artistas identifican en sus trabajos. «*Dopádro* tenía una importante serie de referencias a la cultura trash. ¿Cuál fue el imaginario de *Babasónica*?», le pregunta Hernán Ferreirós a Adrián Dárgelos (Año 2, N° 14: página 16). «Algunas de tus últimas letras tienden a una especie de humanismo ecologista», le dicen Juan Di Natale y Gustavo Álvarez Núñez –codirector de *Los Inrockuptibles*, con Lucila Yankelevich– a Luis Alberto Spinetta (Año 2, N° 17: página 24). «Cuando eras chico, ¿te interesaban los libros, las artes?», le preguntan Jean-Daniel Beauvallet y Michka Assayas a Bono (Año 2, N° 9: página 13).

El enfoque de los reportajes –la distancia con el artista, el respaldo en un programa estético, el análisis de las obras– es una marca que distingue *Los Inrockuptibles* de publicaciones de rock anteriores y posteriores. A diferencia de la crítica, en las dos últimas décadas la crónica rompió el cerco de las revistas y se posicionó como un género literario. En Argentina, firmas que publicaban en *Rolling Stone*, como Josefina Licitra, Leila Guerriero, Alejandro Seselovsky o Daniel Riera, escribieron sus primeros libros a principios de los dos mil. En pocos años, el metadiscurso de la crónica pobló charlas y columnas. La crítica cultural no tuvo la misma repercusión y, si cualquier lector más o menos al día puede repetir que la crónica toma recursos de la literatura para contar una historia real, la pregunta sobre la crítica puede ser más difícil de responder. Una comparación entre dos textos sobre un mismo artista, uno de *Los Inrockuptibles* y uno de *Rolling Stone*, cercanos en el tiempo, abre el camino para pensar cuáles son los recursos de la crítica, y probablemente describa mejor el estilo de reportajes de la primera.

El tercer número de la *Rolling Stone* argentina, que salió en junio de 1998, tiene en la tapa a un Vicentico de sobretodo y ojos delineados, entre títulos que combinan marihuana, Johnny Depp, nazis en Chile y blues. En las páginas interiores, una crónica relata una gira por Estados Unidos de Los Fabulosos Cadillacs. La primera escena muestra a los músicos en un *late night show* de Los Ángeles, donde tocan y reciben, de manos del conductor del programa, el premio Grammy anunciado un mes antes. En una de las últimas, Ariel Minimal arma la valija en una habitación del Holiday Inn en Hollywood, con los consejos de Mario Siperman. Entremedio, la crónica relata el intento de conquistar un espacio para el rock latino en Estados Unidos y el *backstage* de un viaje con ocho músicos que tienen años de experiencia, y solo quieren tocar, comer y descansar. Escribe Martín Pérez (2006:

64): «“En un principio, nos habían ofrecido hacer una gira de seis meses –me cuenta Flavio–. Pero ya no estamos para esos trotes. Yo ya no tengo 20 años, no quiero vivir en un ómnibus, quiero estar con mi esposa y mis hijos”».

Casi un año antes de la crónica en la *Rolling Stone*, Vicentico fumaba en la tapa de *Los Inrockuptibles* –mismo sobretodo, sin delineador– retratado por Ernestina Pais, entre títulos sobre Wong Kar-wai, Lalo Mir y David Byrne. En el artículo principal del número 13, «El vuelco del Cadillac», Gustavo Álvarez Núñez y Pablo Krantz hablan con el cantante sobre *Fabulosos Calavera*, el disco por el que unos meses después recibirían el premio Grammy y tocarían en Estados Unidos. El diálogo se repone en formato pregunta y respuesta, pero antes de las primeras Álvarez Núñez y Krantz escriben sobre los múltiples cambios de Los Fabulosos Cadillacs, tanto en la formación como en el estilo. Dos integrantes históricos se habían ido –uno, en realidad, pasó a ser el representante– y se había incorporado Ariel Minimal. Los temas del disco eran largos y, además, combinaban diferentes influencias: el *death metal* con el jazz, el calipso con Ennio Morricone.

A la lectura sobre los cambios le sigue un intento de resaltar las respuestas del músico que más se acercan al programa estético de *Los Inrockuptibles*. Específicamente, con relación a uno de los ejes de la revista: la *autonomía* del arte. Según Vicentico, Los Fabulosos «no hacen más que tocar música y la prensa, unida al público en un complot maquiavélico, les inventan ideologías», escriben Álvarez Núñez y Krantz. Poco después, cuando dicen enfrentarse al Vicentico real, describen al cantante como el hijo de una familia de «artistas serios» que trató de encontrar su camino sin tener que pasar por la tuberculosis o el sacrificio obligatorio, y como un músico que pese a los discos de oro y la conquista del continente «no para de pelearse con las compañías y los managers» (Año 2, N° 13: página 17).

A diferencia del texto de *Los Inrockuptibles*, el de *Rolling Stone* se estructura en base a escenas, de las que el cronista es testigo directo. No son tantos los momentos en los que se habla de música, y menos los que se habla de la obra y no de las obligaciones comerciales. Aunque la distancia respecto a los *hombres de corbata* y las interpretaciones políticas también aparecen, podría ser un relato sobre una compañía de circo y las líneas argumentales no serían muy distintas. Pero la poca especificidad tiene un balance: en sus escenas y en sus diálogos, la crónica habla sobre temas con los que cualquiera podría identificarse. Además del acceso al *backstage*, a qué pasa en el micro, cuando no están en el escenario, hay un relato sobre las relaciones interpersonales, los desacuerdos, la rutina, los oficios, el paso de los años. Como un cuento donde en la base del *iceberg*, por debajo de la superficie, los personajes son y a la vez no son los que parecen.

En *Los Inrockuptibles*, si bien hay temáticas que se repiten –el oficio, el paso de los años–, el reportaje se restringe a la obra: las influencias en la música y en las letras,

la recepción de los discos entre el público, la ubicación de Vicentico y compañía en el mapa del rock. Las preguntas ofrecen lecturas, buscan que el músico reflexione sobre su obra, tejen relaciones con sus pares, e implícitamente aprueban y desaprueban prácticas. Ustedes son de los pocos músicos de los ochenta que no se acercaron «ni artística ni ideológicamente» a Charly García, le dicen a Vicentico Álvarez Núñez y Krantz. Con el correr de la charla, hay preguntas sobre la apelación a la figura del Che Guevara, sobre cómo entra la salsa en la música de Los Fabulosos Cadillacs y sobre dónde se origina la «cosa manonegresca de cambiar tanto de estilos en el interior de un tema». En el final, el diálogo se orienta hacia la relación con las compañías discográficas y si hay una identidad «fabulosa», tal como hay, afirman Álvarez Núñez y Krantz, «identidades “rengueras” y “redonditas”» (Año 2, N° 13: página 20).

La diferencia principal entre ambas publicaciones, decíamos al principio, no son los temas sino la enunciación. Si el cronista, la figura que sobresale en la *Rolling Stone*, cuenta una historia –articula una serie de escenas y declaraciones–, el crítico formula hipótesis y, en diálogo con el artista, interpreta la obra. En los títulos, las bajadas y las preguntas, *Los Inrockuptibles* elabora series e identifica rupturas; destaca elementos que el público, sin tanto entrenamiento, probablemente no perciba; propone lecturas y significados; pone las obras en relación con un programa estético –el de la revista– y ubica los discos, las películas y los libros en alguna rama, más o menos explícita, del árbol genealógico del rock, el cine y la literatura. Las obras funcionan por sí mismas, pero sobre todo por comparación. Si el cronista es el testigo de los hechos, el crítico es el intérprete de un lenguaje.

En el bloque siguiente, el de las críticas y reseñas, con el que cierran los números del corpus, el tono de los reportajes continúa, aunque el estilo de los textos cambie. Quienes escriben son los críticos, que detentan un saber y exponen sus análisis, pero no en diálogo con los artistas, sino en un despliegue de argumentaciones. Las críticas cuentan de qué se trata la película, cuáles son los temas del libro o a qué suena el disco. Según la pericia del crítico, describen los mecanismos con los cuales un artista genera significaciones y, de tanto en tanto, reflexionan sobre el estado de la música, el cine y la literatura. Pero desde una posición de saber, también, legitiman o deslegitiman el consumo de una obra.

Las críticas pueden tener entre mil y 10 mil caracteres, en una columna central, en dos laterales o en una página doble. Qué espacio ocupan no tiene que ver con la repercusión comercial de su objeto, sino más bien con su cercanía, o lejanía, respecto al programa estético de la revista. Una reseña sobre dos películas argentinas con mucho público, *Comodines* y *La Furia*, puede ubicarse en una columna lateral, con letra tamaño 8, al margen de un comentario sobre *Chungking Express*, letra tamaño 10, del director hongkonés Wong Kar-wai (Año 2, N° 13: página 50).

«Sí, *Comodines* parece-una-película-hecha-en-Hollywood (...) Pero hay modelos y modelos. El Hollywood al que aspira *Comodines* es el más ramplón de todos los Hollywood posibles: pura *fast-food* cinematográfica», dice Horacio Bernades sobre la apuesta de Polka y Canal 13, con Adrián Suar y Carlos Calvo en los roles principales. Ni la participación como coguionista de Ricardo Piglia –a quien la revista le hizo dos reportajes: uno en diciembre de 1997 por su obra literaria y uno en septiembre de 1998 por *La sonámbula*, película que escribió con el director Fernando Spiner– aplaca las críticas.

Sobre *La Furia* –respaldada por Telefé, con Diego Torres y Laura Novoa– se dice menos. Aunque importante, su repercusión no fue tanta como la de *Comodines*. En consecuencia, la distancia entre la factura de la película y las cifras de público también fue menor. A *La Furia*, de todas formas, le llegan las mismas palabras que a *Comodines* –*fast-food, tilinga, trucha*–, que remiten a un manejo básico y pobre del lenguaje cinematográfico. La trama de las películas es una prueba de que la inteligencia del público no es un artículo que se cotice en este negocio, dice Bernades. Pero, paradójicamente, cuando se refiere a la inteligencia del público y el manejo del lenguaje tiene una falta de ortografía: escribe la sílaba final de *cotice* con *z* en vez de con *c*.

Palabras como *tilinga* o *trucha*, e incluso *buena* o *mala*, de todas formas, no son frecuentes en las reseñas. La apreciación que las críticas de *Los Inrockuptibles* hacen de los discos, las películas y los libros puede ser explícita, pero no es la forma habitual. Más frecuentes son algunos mecanismos de legitimación y deslegitimación de las obras, que denotan si son afines al programa estético de la revista y, según el crítico, si entran en el espectro de interés de los lectores. Uno de los mecanismos principales es establecer relaciones con discos, películas y libros contemporáneos, y ubicar las obras en alguna rama del árbol genealógico del rock, el cine o la literatura.

En el número de enero y febrero de 1999, con apenas unas páginas de distancia, el escritor Néstor Perlongher aparece como el precursor de Pablo Pérez, Ariel Minimal es definido como uno de los músicos que procesa mejor influencias tan heterogéneas como Zappa y Piazzolla, Black Flag y Miles Davis, y los escenarios de Robert Altman, director de cine, son comparados con los de William Faulkner (Año 4, N° 30: páginas 63, 58 y 51). En el número de agosto de 1997, que tiene a Adrián Dárgelos en la tapa, los dos mil caracteres del comentario sobre el disco *Babasónica* que acompaña el reportaje mencionan a Beck y su *Mellow Gold*, el Funkadelic de *One nation under a groove*, DJ Shadow y su *Endtroducing*, el Ween de *Pure Guava* y Black Sabbath (Año 2, N° 14: página 18).

Pero el mismo mecanismo que funciona para legitimar, la acumulación de referencias, también funciona para deslegitimar. Casi al final del número que tiene a Dárgelos en tapa, hay una crítica a *Hermanos de sangre* en la que Fernando Lojo, quien firma el texto, escribe

que este disco de Viejas Locas es más o menos igual al anterior. Sin embargo, aclara que la repetición no es un problema: «el aura del rock'n'roll es mantenerse imperturbable». Lojo señala como algo bueno que el álbum no abuse de las melodías *stone*. «Incluso en este disco se acercan, tal vez sin proponérselo –dice entonces–, al sonido de los setenta de AC/DC, ZZ Top, Lynyrd Skynyrd, Humble Pie y Grand Funk Railroad».

La aclaración que el crítico ubica antes de las referencias –«tal vez sin proponérselo»– podría interpretarse como un reconocimiento a un disco espontáneo, con una cuota de frescura. Pero en realidad, leída en serie, señala un déficit: la falta de capital cultural de los músicos. Y por contraposición, también, un mérito del crítico: tener el capital suficiente para descifrar un inconsciente musical. La relación con la cultura contemporánea y con la historia del rock se expone en *Los Inrockuptibles* como un mérito de la obra. No se trata de un recurso para describir a qué suenan las canciones –algunas referencias son prácticamente desconocidas o francamente arbitrarias–, sino de una forma de decir, implícitamente, si el disco entra o no en el canon de la revista, y si debería entrar en el de los lectores.

Viejas Locas integraba un estilo musical que, para la publicación, representaba un síntoma del deterioro cultural que vivía el país. El *rock chabón* era una consecuencia directa, para *Los Inrockuptibles*, de las políticas neoliberales del menemismo. En el número de marzo de 1997, Esteban Rial escribe una crítica al disco que La Renga estrenó seis meses antes. El comentario habla poco del disco. En las primeras líneas, Rial dice que pensar el rock como estilo musical, como cultura, originó reflexiones muy distintas. Si bien algunas son complementarias, afirma, es difícil llegar a un consenso que explique el fenómeno. No hay un discurso único en el rock. En consecuencia, cada disco de rock es un disco de rock. Pero como las canciones se perciben desde una posición, sigue Rial, escuchar una obra como la de La Renga puede volverse un trabajo difícil. Sobre todo, «al descubrir que en el primer minuto está casi todo dicho».

Rial percibe un disco tocado con oficio, pero compuesto sin inspiración, ni lírica ni musical. Sin embargo, dice, en una Argentina en la que el rebote del fenómeno Oasis es la cumbia de Sombras –las referencias son casi irónicas–, La Renga es un trío que hace todo con respeto y profesionalismo, y que crea una respuesta: un público que compra discos y paga entradas. La conclusión del artículo puede parecer ambigua, pero es una ambigüedad retórica. Escribe Rial: «Que su importancia en este aquí y ahora signifique que La Renga sea un grupo con talento y *Despedado por mil partes* un buen disco, o que Argentina sufra una crisis cultural, depende del cristal con que se mire» (Año 2, N° 9: página 60).

En los distintos bloques que la componen, la revista habla desde una posición de saber. La figura que articula la enunciación es la del crítico. A diferencia del cronista,

que se vuelve invisible para mirar, que espera la escena que resuma la esencia de una historia, el crítico dialoga de par a par con el artista, y despliega sus hipótesis, ante el lector, en reseñas y reportajes. Con las relaciones que establece, con el ojo para descifrar metáforas e influencias, para distinguir quién es mejor y quién es peor, realimenta una posición diferencial –de saber– respecto al público común. En función de un programa estético, de un diagnóstico sobre el rock –como cultura, que incluye el cine y la literatura, y como estilo–, el crítico legitima y deslegitima obras, aprueba y desaprueba prácticas. Pero también aporta elementos que sofistican el contacto con un disco, una película o un libro.

El próximo capítulo va a trabajar sobre qué es el rock para la revista. Después de hacer un análisis sobre las tapas de los primeros tres años, va a reconstruir qué incluye y qué deja afuera la cultura rock, en las páginas de *Los Inrockuptibles*, y va a detenerse en algunas preguntas y respuestas, hacia el final, que la publicación plantea en torno al rock como estilo musical: en especial, las que refieren a sus límites y al camino que debería seguir. Delimitar ambos conceptos, el de rock como cultura y como estilo, nos va a acercar un poco más al programa de *Los Inrockuptibles* y, en consecuencia, al tema de la tesina: la representación de las relaciones entre arte y *mainstream*, y de las relaciones entre arte y política.

## El rock entendido como cultura

En 2012, Planeta puso en circulación un libro que recopila cincuenta reportajes de *Los Inrockuptibles* argentina. El volumen contiene material de los primeros quince años de la revista. Hay reportajes a artistas como Patti Smith, David Bowie y PJ Harvey; Gustavo Cerati, Adrián Dárgelos y Luis Alberto Spinetta; Mariano Llinás, Marcelo Cohen y Juan José Saer; muchos de los cuales fueron publicados en los treinta y cuatro números que conforman el corpus de esta tesina. El prólogo del libro contiene dos definiciones en las que la revista habla de sí misma. La primera refiere a sus integrantes, a quienes escribían en sus páginas: «Ojo crítico y espíritu de fan». La segunda describe la publicación: un medio que se planta «desde el rock entendido como cultura» (AA.VV., 2012: 11). Qué es la cultura rock para la revista, hasta dónde llega y hasta dónde no, es la pregunta que van a tratar de contestar las primeras páginas de este capítulo.

Los números de *Los Inrockuptibles* ubican el rock, en principio, como una vía de acceso a un conjunto de bienes culturales. Como un algoritmo artesanal, antes de Netflix y Spotify, las tapas elaboran series que combinan música, cine y literatura. Pero si los algoritmos de las plataformas de *streaming* se basan en los hábitos de consumo de los usuarios para ofrecerles canciones o series, *Los Inrockuptibles* parece decirle a un público que sabe más de rock que de cine y de literatura que, si escucha al solista que está en la foto principal, lea sobre el escritor y la directora que están en los títulos menores. Sin la información con la que años después contarían las plataformas digitales, la revista configura, más que descifra, el interés de sus lectores.

Entre julio de 1996 y febrero de 1998, dieciocho tapas de *Los Inrockuptibles* tienen a músicos de rock en la foto y el título principal. Solamente el humorista Alfredo Casero y el escritor Roberto Fontanarrosa rompen la serie. Las tapas siguientes del corpus son algo más repartidas, aunque el rock no deja de tener la hegemonía. Se incorporan el cine –con los directores David Lynch y Quentin Tarantino, y los films *La sonámbula* y *La delgada*

*línea roja*– e incluso el teatro –con la compañía catalana La Fura dels Baus y la argentina De la Guarda–. En algunos números, también se anuncian artistas o temáticas que tienen que ver con la música, pero no directamente con el rock: el título principal de diciembre de 1998 está destinado a Sandro, mientras que el de enero y febrero de 1999 anticipa un artículo sobre la historia del reggae y su influencia en la música de finales del siglo XX.

Además del título principal, las tapas tienen dos títulos sin foto –en una fuente de tamaño intermedio– y, sobre el isologo de *Los Inrockuptibles*, entre cinco y ocho menciones. En ambos, los títulos sin foto y las menciones, hay más espacio para el cine y la literatura. La tapa de Sandro también tiene a los directores Tim Burton y Theo Angelopoulos, y a los escritores Rodolfo Fogwill y Paul Auster (Año 3, N° 29). En la de mayo de 1998 acompañan a Jarvis Cocker, cantante de Pulp, los cineastas Francis Ford Coppola y Pedro Almodóvar, el historietista Robert Crumb y, además de Los Piojos y Massive Attack, los escritores Bruce Chatwin y Jorge Barón Biza (Año 2, N° 22). En la de junio de 1997, sobre la foto de Andrés Calamaro, que tiene el título principal, figuran los cineastas Woody Allen, Abel Ferrara y Alejandro Agresti, el escritor Néstor Perlongher y el director de teatro Rafael Spregelburd (Año 2, N° 12).

El rock ocupa los espacios más importantes en la publicación, pero en cuanto vía de acceso a distintos bienes culturales funciona, también, como una referencia en los artículos sobre libros y películas, o sobre músicos de estilos diferentes. En el comentario anterior al reportaje a Sandro, Federico Novick y Gustavo Álvarez Núñez describen al intérprete como «alguien que estuvo en los cimientos del edificio que hoy conocemos como rock argentino» (Año 3, N° 29: página 14). En la crítica a *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia, Martín Pérez dice que se trata de «un film rockero hasta la médula, pero con el cinismo típico del rock español» (Año 1, N° 4: página 57). En algunos casos, la referencia es más arbitraria: en el primer número, un copete sobre el escritor inglés Hanif Kureishi cuenta que, cuando era chico, iba a la misma escuela que los cantantes David Bowie y Billy Idol (Año 1, N° 1: página 43).

Las revistas musicales que Leandro Donozo (2009) ubica en la Argentina de 1996 trabajaban sobre distintos géneros, como el tango –*A puro tango*, *Tango XXI* y *¡Viva el tango!*–, la música clásica y la ópera –*Clásica*–, o el *heavy metal* –*Madhouse*–. También había publicaciones que tenían un origen institucional, con títulos como *Teatro Colón* o *Instituto Superior de Música*. O que se referenciaban con espacios –es el caso de *El Biombo*– como la Unión de Músicos Independientes. *Esculpiendo milagros*, una revista que compartía algunas firmas con *Los Inrockuptibles* –como Alfredo Rosso y Gustavo Álvarez Núñez–, tuvo dieciséis números entre 1992 y 2001 pero, según Donozo, no registró publicaciones en 1996. En julio de aquel año, cuando salió el primer número de *Los Inrockuptibles*, todavía faltaban veintiún meses para que la *Rolling Stone* llegara a

Latinoamérica, de la mano del Grupo La Nación, con Charly García en la tapa del número inaugural.

En 1996 no había en la Argentina revistas de publicación regular que se plantaran «desde el rock entendido como cultura». ¿Qué significa entender el rock como cultura? Concebirlo como un discurso que puede articular expresiones diferentes, no solamente musicales. En la década del setenta, para revistas como *Pelo* o *El expreso imaginario*, había un hilo que unía el rock con las películas de Herzog o los libros de Ginsberg. Pero el mismo hilo también llegaba al hinduismo y el taoísmo. La cultura rock podía incluir desde el cine *underground* y la literatura *beat*, hasta los pueblos originarios, el ecologismo y las filosofías orientales (Pujol, 2007; Benedetti y Graziano, 2016). Retomando algunos conceptos de Pablo Vila (1985) y Pablo Alabarces (1993), Sergio Pujol señala que, entre los años sesenta y setenta, el rock argentino se transformó «en una suerte de refugio de la disidencia», que conjugaba todas las expresiones, menos las estrictamente políticas, que se oponían al discurso del gobierno militar (Pujol, 2007: 173).

En *Los Inrockuptibles*, dos décadas después, los artículos se limitaban a los discos, las películas y los libros. La cultura rock todavía incluía expresiones que no eran musicales, pero ya no representaba un conjunto de discursos –más o menos coherente o más o menos disperso– desde el cual fuera posible imaginar un estado de cosas distinto. En los primeros números de *Los Inrockuptibles*, el hilo no llega hasta los pueblos originarios, el ecologismo o las filosofías orientales. Tampoco hasta los organismos de derechos humanos, con los que algunos artistas de la escena argentina se relacionaban en los años noventa. Implícitamente, la revista concebía la cultura rock como un sistema de consumo de bienes, donde la música funcionaba como el eje de articulación.

*Los Inrockuptibles* señalaba qué discos había que comprar, qué películas podían acompañar y qué libros podían complementar. Si compartían el canon estético de la publicación –si reconocían más influencias que las del rock clásico, si desconfiaban de la repetición y de los artistas *con mensaje* en la música, el cine y la literatura–, los lectores podían enterarse de qué bienes tenían que consumir para estar al día. Los números de *Los Inrockuptibles* pueden interpretarse como un faro que, desde la crítica, orientaba el interés de un público que crecía al calor de las importaciones y del peso a la par del dólar.

Pero si decimos que la cultura rock se concibe, desde las páginas de la publicación, como un sistema de consumo de bienes, es porque deja afuera no solo discursos, sino también prácticas. Un aspecto que en la escena contemporánea a los primeros números, entre mediados y fines de los noventa, tenía más peso que el taoísmo o el pueblo mapuche, pero que tampoco entraba en *Los Inrockuptibles*, eran los conciertos. Las causas no son explícitas: no hay una declaración de principios con relación a no escribir sobre recitales. Pero es una omisión que puede pensarse al menos en torno a dos ejes: el desinterés por

la escena pública del rock, y la pregunta por quién completa, si no es el vivo, el consumo de música.

En 1985, Pablo Vila publicó un artículo al que se le reconoce un carácter fundacional en cuanto al análisis de la dimensión identitaria del rock, y de las relaciones entre rock y política (Alabarces, 2007). El texto señala que en los años 1976 y 1977, los primeros de la dictadura militar que gobernó hasta 1983, se vivió un auge de los recitales de rock nacional. Pero aunque había dos Luna Park repletos por mes, dice Vila, no se apreciaba en paralelo un incremento en la compra de discos. Es que el concierto tenía un plus simbólico: era el ámbito donde el público de rock se encontraba y se reconocía. Con el golpe militar de 1976 la sociedad se había replegado sobre sí misma; la persecución y la represión habían dejado huérfana la escena pública, y frente a la falta de referencias, escribe Vila (1985: 85), el rock se fortaleció como un ámbito de constitución de un «nosotros».

En los años noventa, también para el *rock chabón* –que para *Los Inrockuptibles* era una manifestación del deterioro cultural del país– los recitales tenían un plus. Los conciertos eran un espacio de encuentro, no solamente entre los espectadores, sino también entre el público y los músicos. En un artículo que expone las primeras conclusiones de su trabajo etnográfico, Daniel Salerno y Malvina Silba (2005) muestran cómo, en los recitales de rock chabón, la distancia entre quienes tocaban en el escenario y quienes saltaban en el campo parecía eliminarse. Por medio de una combinación de factores como la iluminación, el pogo, la arenga de los músicos y la respuesta del público, escriben, se configuraba una supuesta simetría que anulaba las diferencias entre ambos.

En los conciertos de rock chabón, la herencia de los años setenta –el plus simbólico de los conciertos– se combinaba con una herencia de los años ochenta. Los recitales de los noventa continuaban con un elemento que había hecho su debut, al menos en la cultura rockera, con el regreso de la democracia: el ingreso del cuerpo, por medio del baile y el pogo, a un registro celebratorio (Salerno, 2007). Se terminaba de construir, así, una escena que tenía su cumbre en los conciertos de Los Redonditos de Ricota, pero que también se repetía en shows con menos público, como los de Viejas Locas o Los Gardelitos.

En los números de *Los Inrockuptibles* que componen el corpus, a diferencia de publicaciones de rock anteriores y posteriores, no hay crónicas de recitales y los escenarios o los *backstages* no son, tampoco, un tema en los reportajes. Si bien hay anuncios de conciertos, los textos hacen un repaso por los discos de quienes van a tocar o, en su defecto, hablan de un tema lateral. En el número anterior al recital por las dos décadas de las Madres de Plaza de Mayo, por ejemplo, tanto el *avant-première* como el artículo de tapa discuten sobre la relación entre rock y compromiso social. El eje del debate es si los artistas deben manifestar su posición política por medio de la denuncia

más o menos explícita, una postura que identifican en los músicos que participarían en la conmemoración, o si en cambio toda obra artística es política, aún cuando no apele a «determinados símbolos o fórmulas» (Año 2, N° 16: página 3).

Los dos ejes que señalábamos tienen una relación directa. Era la escena pública del rock la que, en la mochila de los recitales, no ingresaba en las páginas de *Los Inrockuptibles*. El consumo que se representa en la publicación es un consumo de bienes y es un consumo doméstico: la música eran los discos, que se compraban en la disquería y, ya en casa, se disfrutaban en el minicomponente. La experiencia no se completaba en el recital, el espacio de reunión con los pares y los músicos, que tan bien explotaba el rock chabón: se ampliaba con la mediación de la crítica. La publicación era la que ofrecía, en un diálogo uno a uno con el lector, los elementos que sofisticaban la recepción. Si pensamos en términos de Bourdieu (1988), se trataba de saberes que aportaban un capital simbólico, que transformaba un tipo de rock –el que es consciente de su historia y de su posición en el campo del arte– en un consumo *distinguido*, la contracara de los consumos fáciles y comunes.

La diferencia entre la cultura rock de los años sesenta y setenta que describe Pujol –especie de refugio de la disidencia para quienes no militaban en política– y la que configura *Los Inrockuptibles* es similar a la parábola que describe Néstor García Canclini en *Consumidores y ciudadanos*. El libro es contemporáneo a los primeros números de la revista y, dice en su página inicial, trata de pensar cómo los cambios en las maneras de consumir alteraron las formas de ser ciudadano. Hombres y mujeres, escribe García Canclini (1995: 13), perciben que preguntas tales como qué derechos tengo, cómo puedo informarme o quién representa mis intereses se responden más en el consumo de bienes y medios masivos que en las formas abstractas de la democracia: es decir, en el consumo de bienes más que en la participación política, y en el ámbito doméstico más que en el espacio público.<sup>1</sup>

Además de una representación de la cultura rock, que las páginas de este capítulo trataron de reconstruir, hay una reflexión explícita en *Los Inrockuptibles* sobre el rock como estilo musical. En algunas bajadas, en algunas preguntas y en algunos artículos, se pueden ver un diagnóstico sobre el estado del rock a fines de los noventa y, en especial, algunas hipótesis sobre el futuro cercano, ante el cambio de milenio. En un dilema que reescribe el que, en distintos momentos de la historia, el marxismo argentino se planteó

---

1 En un tiempo en el que las campañas políticas «se trasladan de los mítines a la televisión, de las polémicas doctrinarias a la confrontación de imágenes y de la persuasión ideológica a las encuestas de marketing, es coherente que nos sintamos invocados como consumidores aun cuando se nos interpele como ciudadanos» (García Canclini, 1995: 13)

frente al peronismo, la revista parece debatirse entre dos posturas: pedirle al rock algo que en última instancia pensaba que no podía ofrecer o, aunque implicara sacrificar más de treinta años de historia y una relación estrecha con las masas, firmarle el certificado de defunción.

El primer número de *Los Inrockuptibles* en 1999 es el único del corpus que fue bimestral. En la tapa no hay solo un artista, como en casi todas las anteriores, sino un *collage* con distintos elementos. Sobre un fondo con los colores que identifican la cultura rastafari, hay una imagen de Bob Marley, un mapa de Kingston, una foto de los integrantes de Massive Attack, y las tapas de los discos *Foundation Ska* de The Skatalites y *Sandinista!* de The Clash. El título principal anuncia un especial sobre el reggae, al que define como la influencia más importante de la música en aquel entonces. Los títulos intermedios, ubicados por encima del isologo de la publicación, son para Fatboy Slim y Greil Marcus. En las menciones, entre Manoel de Oliveira, Ian McEwan y Kuitca, figuran Los Redondos, que a fines de 1998, en noviembre, sacaban *Último bondi a Finisterre*.

El número 30, de enero y febrero de 1999, probablemente sea el que mejor sintetice los límites que la revista veía en el rock. En «Humos de reggae», el artículo que abre el dossier, Francis Dordor escribe que así como décadas antes el blues salió del delta del Misisipi, remontó el río, impregnó los campos y se diseminó por las ciudades, la influencia del reggae llegaba, a meses del cambio de milenio, mucho más lejos de donde se la percibía. El hip hop, el trip hop, el drum'n'base, el techno, dice el artículo: todos son estilos que tienen al reggae como factor común.

Sin el sampling dub de King Tubby y el sound system de U Roy, el rap nunca hubiera nacido. Sin la ruptura que hace que el técnico y el DJ se transformen en los maestros de ceremonias, el techno nunca hubiera tenido espacio. Es más, bajo la apariencia domesticada de canciones de consumo a gran escala, del tipo «Do You Really Want to Hurt Me?» de Culture Club o «Roxanne» de Police, el reggae parece estar gobernándolo todo. Entre Kingston, la fuente, y Londres, laboratorio donde todas las experimentaciones son posibles, el reggae viajó por los cinco continentes (Año 4, N° 30: página 17).

Después de un perfil sobre Marley, Daniel Flores firma dos artículos sobre la influencia del reggae en Europa y en Argentina. «Si bien desembarcó de contrabando en el rock británico –dice la bajada del primero–, Jamaica se transformó desde fines de los setenta en la materia prima del ritmo y el pulso inglés». Flores ubica un primer hito en la expansión del reggae: la repercusión que logró Eric Clapton, en 1974, con la canción de Bob Marley y The Wailers, «I Shot the Sheriff». Desde antes, tanto el reggae como

el ska y el dub circulaban en Gran Bretaña de la mano de los inmigrantes jamaquinos, quienes contagiaban a los obreros ingleses con quienes compartían el trabajo. Pero fue el «príncipe blanco del blues» el que acercó la figura del «profeta» del reggae a un público masivo (*Ibidem*: 20).

Unos años después de «I Shot the Sheriff», hubo un renacimiento del ska conocido como Two Tones. En el costumbrismo de Madness o The Specials, dice Flores, no es difícil ver un «antecedente directo del brit pop» (*Ibidem*: 21). En la frontera entre los setenta y los ochenta, The Clash retomaba algo del espíritu original del reggae –el relato de la opresión, la denuncia política– para relatar las penurias de los trabajadores y marginales ingleses. Fue el efecto *London Calling*, un disco con una fuerte influencia jamaquina, el que transmitió el reggae y el ska a países como Francia (Mano Negra) o Argentina (Los Fabulosos Cadillacs).

Pero el elemento que «realmente anticipó la música de hoy», escribe Flores, no es tanto la combinación de las letras y las melodías, sino el método que hoy se conoce como dub: en especial, la transformación de los temas por medio del uso de la consola. Los tracks instrumentales *low fi* con líneas de bajo bien definidas, dice el artículo, «son el eslabón anterior al dance horneado por los DJ's de hoy; sus precarios *sound systems* en vivo, algo así como raves prehistóricas; y los toasters que parloteaban sobre sus discos, tíos solterones de los futuros MC raperos». Aparte del ambient dub (Massive Attack), el techno en general y el concepto de *remix* tienen «ciertas bases» en los métodos de la isla del Caribe. «Y la herencia rastafari resuena hasta en discotecas nórdicas cuando Tricky –tapa de *Los Inrockuptibles* argentina en enero de 1997– murmura desde *Pre-millennium Tension*: “Haile Selassie I. They look after I...”» (*Ibidem*: 21).

El porqué del dossier, la premisa que está implícita en todo el especial, no se pone de manifiesto en uno de los artículos, sino en un reportaje. «El reggae no es una música del pasado», dice un integrante de Massive Attack: «es más bien la música del futuro, ya que todas las músicas del futuro están relacionadas con el reggae» (*Ibidem*: 22). El rock está en crisis. Sepultado por el aplomo, la repetición y las fórmulas, el aire fresco para la música urbana llegaría, parece decir *Los Inrockuptibles*, de la mano del hip hop, el trip hop, el drum'n'base, el dance y el techno.

En el mismo número, Gustavo Álvarez Núñez y Marcelo Montolivo firman una crítica al –en enero y febrero de 1999– último trabajo de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (Año 4, Nº 30: páginas 52 y 53). El artículo se titula «Mundo redondo, disco rengo», y oscila entre el optimismo y el pesimismo. El optimismo es por el futuro: *Último bondi a Finisterre* representó, para desconcierto de su público, un acercamiento a «substancias frías y abstractas», como las programaciones, los *loops* y la música incidental. El pesimismo es porque el acercamiento no deja de ser tibio: solo dos canciones coquetean

con el trip hop o el techno rock, pero las ocho que están entre la primera y la última son de «fácil digestión», coherentes con los tics del momento.

De todas formas, prima el optimismo. Los Redondos son, para *Los Inrockuptibles*, un símbolo de los noventa, igual que Menem, Maradona e internet, o palabras como *desocupación*, *farándula* y *neopopulismo*. Sus recitales son fiestas paganas donde la fiebre y el descontrol purgan el resentimiento y la marginación. La impresión es que Los Redondos, entonces, «más que un fenómeno musical, son un fenómeno social, algo así como los Perón del rock». Pero con *Último bondi...* se animaron a probar los límites de su público. Si en 1992 *Dynamo* decretó el fin del romance entre el pop y las masas, dicen Álvarez Núñez y Montolivo, ¿representará el disco de Los Redondos el fin de una hegemonía, «la del rock más básico y directo», y el inicio de una era más cercana «a la marca preciosista del pop, donde el rock asuma su compromiso con la experimentación»?

El desafío a su público, la ruptura –aunque sea tibia– con las fórmulas del rock y el coqueteo con las músicas del futuro –las que tienen al reggae como factor común–, transforman finalmente a *Último bondi...* en un álbum que merece el reconocimiento de las comparaciones, tanto musicales como cinematográficas. Según la crítica de Álvarez Núñez y Montolivo, «el tono del disco es bastante críptico», cercano al «imaginario futurista de decepción y atmósferas oprimidas» de películas «como *Blade Runner* o *Brazil*». El corte de difusión es descrito como «un trip hop a lo Antonio Birabent» y como «una suerte de “Señor Ricota” en plan (...) Mano Negra», mientras que la canción que cierra el álbum remite, según el artículo, al techno rock de Garbage.

El trabajo y el oficio son figuras a las que la revista apela con frecuencia para representar la repetición y la monotonía del rock. En el número 4, de octubre de 1996, una publicidad de *Tercer arco*, el disco de Los Piojos, ocupa la página 17. Un mes después, Martín Pérez firma un reportaje a Andrés Ciro, cantante y compositor, a quien la bajada define como «una de las caras del rock nacional de los noventa». Diferentes números ubican a Los Piojos en el linaje de La Renga, Viejas Locas, Los Gardelitos: hijos del modelo ricotero, representantes del rock *básico y directo*, consecuencia del deterioro cultural que causó el neoliberalismo. El tono del reportaje, de todas formas, no es de confrontación: las preguntas mantienen algo de indulgencia. El título, sin embargo, tiene una resonancia distinta: «Silencio, Piojos trabajando» (Año 1, N° 5: páginas 28 y 29).

Algunos meses después se publicaría el comentario de Esteban Rial sobre el disco de La Renga, donde el oficio se contraponen al talento y la inspiración (Año 2, N° 9: página 60). Pero en la crítica de Álvarez Núñez y Montolivo, la metáfora del trabajo se refina. El Indio Solari y Skay Beilinson, compositores de Los Redondos, son descriptos como chefs que, con *Último bondi...*, le ponen un poco de sabor a un recetario predecible y abren un sano desconcierto en «la cocina del rock argentino» (Año 4, N° 30: páginas 52 y 53). El

público son los comensales, las canciones son los pasos de un menú y los músicos son los chefs, que al dejar las recetas clásicas del rock e incorporar programaciones se ubican entremedio del oficio y el arte.

Sobre el rock como cultura y como estilo musical la revista tiene diagnósticos diferentes. La cultura rock todavía funciona, en la publicación, como un discurso que articula una serie de consumos y, si pensamos en los términos de García Canclini (1995), que articula identidades. El rock como estilo musical, en cambio, está en una crisis que obliga a una redefinición. La monotonía y la repetición son la consecuencia, pero el diagnóstico también llega a las causas. Si el modelo es el del músico *inrockuptible*, la pregunta es qué *corrompe* el espíritu del rock: *quién pervierte al perversor*. Dos respuestas posibles, que aparecen, implícita y explícitamente, en reportajes y críticas, en títulos, copetes y destacados, son el *mainstream* y la política. Sobre la representación de las relaciones entre arte, economía y política van a tratar los próximos dos capítulos.

## La aritmética del arte y el dinero

En los primeros años de *Los Inrockuptibles*, todavía rebotan los ecos de «La industria cultural», de Adorno y Horkheimer. Algunas afirmaciones del capítulo de *Dialéctica de la ilustración*, el libro que escribieron en conjunto, no desentonarían en un artículo de la revista. «Se trata de la imposibilidad de estar inactivo cuando, como REM, se es prisionero de un sistema comercial» (Año 1, N° 4: página 35) podría complementarse –con un par de oraciones de distancia, para disimular la repetición de palabras– con «El engaño no reside en que la industria cultural distraiga, sino en que echa a perder el placer al ligarse, por su celo comercial, a los clichés de una cultura que se liquida a sí misma» (Adorno y Horkheimer, 1998: 187). «Como consecuencia de fenómenos relacionados con la moda, las miserias (...) de la distribución y la modestia de su estilo, John Sayles, un cineasta norteamericano independiente, es prácticamente un desconocido» (Año 2, N° 14: página 48) podría ser el preámbulo de la sentencia: «Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica» (Adorno y Horkheimer, 1998: 166). Pero los ecos de la Escuela de Frankfurt en la revista, cabe decir, son similares a los del reggae en el dance y el trip hop: hay matices en la forma en que la publicación entiende las lógicas comerciales en la música, el cine y la literatura.

En una obra publicada originalmente en 2010, el sociólogo francés Frédéric Martel recupera la noción de *soft power* –cómo los países hegemónicos buscan influir y mejorar su imagen en los distintos continentes, no con el poder militar y económico, sino con el manejo de los flujos de información y el *entertainment*–, para pensar el concepto con el que titula el libro: *cultura mainstream*. En base a más de mil testimonios de treinta países –entre los quince de Argentina: Daniel Grinbank, integrantes de Polka y Telefé, la socióloga Ana Wortman y Laurence Thouin, una de las fundadoras de *Los Inrockuptibles*–, se propone investigar «qué hacen los pueblos cuando no trabajan» y por qué funciona la cultura de masas. El libro habla de los *blockbusters* cinematográficos, los *hits* musicales y los *bestsellers* literarios porque, escribe Martel, son una forma de explicar el capitalismo contemporáneo. El sociólogo francés dice preferir el término «industrias de contenidos»

al de «industrias culturales», expresión que en el siglo XXI, afirma, «resulta imperfecta y obsoleta» (2011: 17). Pero se enfoca en un aspecto que sería difícil de pensar sin la herencia de la Escuela de Frankfurt: «la aritmética del arte y del dinero», «el *business* del *show-business*» (*Ibidem*: 18).

«La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente “dominante” o “gran público”», dice Martel (*Ibidem*: 22). El *mainstream* representa la contracara de la subcultura de nichos, de la contracultura y, para muchos, también del arte. Puede significar «cultura para todos» o «cultura comercial y uniforme». Pero, por su carácter ambiguo, habilita a establecer algunas distinciones. Donde Adorno y Horkheimer veían una fábrica de bienes deliberadamente uniformes, *Cultura mainstream* y *Los Inrockuptibles* perciben algunos conflictos internos. Martel postula, a la par de la hegemonía de los Estados Unidos sobre el modelo del entretenimiento *mainstream*, la constitución de bloques regionales que, con bienes y formatos particulares, disputan el *soft power* y el intercambio comercial, no solo con Estados Unidos sino también entre sí. Menos interesada en la política internacional y sin soltarles la mano a Adorno y Horkheimer, *Los Inrockuptibles* intentan separar la paja del trigo en la oferta cultural, entre el arte y la repetición.

La lógica comercial y el *mainstream* configuran, para la revista, un fantasma que domina, pero no por completo, el cine, la música y la literatura. Representan el objetivo económico –fabricar una serie de bienes que puedan satisfacer a las masas, sin margen para la contingencia– por sobre el objetivo artístico. Su órbita es la de las cifras y los récords, los rankings y los premios. En línea con una de las concepciones que describe Martel en el prólogo de su libro, para *Los Inrockuptibles* la base del *mainstream* es la repetición y las fórmulas. Sus obras son artificiales y superfluas, simples y de fácil digestión. Pero en el imaginario de la publicación, tanto en los márgenes como en las multinacionales, también hay espacio para el *antimainstream*. Frente a la repetición y las fórmulas, se ubican el estilo y las ambiciones formales, el cambio y la experimentación, el *underground* y la independencia. El artista que está dispuesto a sacrificar su reputación y, sobre todo, a desafiar a su público.

El mismo Beck sobre quien el primer número destaca que, pese a ser la figura de una de las principales compañías de Estados Unidos, no deja de trabajar con discográficas independientes, y que la tapa del siguiente retrata –jean y camisa– en un plano americano, vuelve a la revista más de dos años después, en el número 29, de diciembre de 1997. La bajada del reportaje resume, en dos oraciones, el contraste entre el *mainstream* y el músico *inrockuptible*. «Desde su laboratorio de estilos en Los Ángeles, Beck sigue sabotando los planes de clonaje musical a gran escala. Acostumbrado a crear en contra de sí mismo, acaba de sacar su sexto monstruo: *Mutations*, un disco más íntimo que los anteriores, pero tan híbrido como los tiempos en que nos toca vivir» (Año 3, N° 29: página 34).

La relación de poder entre el *mainstream* y los artistas se configura como asimétrica en las páginas de la revista, pero los músicos, directores y escritores tenían la opción, o el deber, de la indisciplina, de enfrentarse a la lógica comercial. En una crítica a una novela autobiográfica de Paul Auster, en la que relata los años en que aún no conseguía vivir de la literatura, Fermín Rodríguez recupera «la moraleja de Rimbaud»: para todo artista que escribe para el público, dice, el peligro «es el triunfo, no el fracaso» (Año 3, N° 24: página 63). Enfrentarse a la lógica comercial podía implicar un salto de registro –*transformación, metamorfosis, cambio de piel*– respecto al disco anterior, filtrar una cuota de estilo en una película de Hollywood –si escarbamos un poco la «pátina *mainstream*», dice María Fasce sobre *En busca del destino*, escrita por los actores Matt Damon y Ben Affleck, todavía se puede ver «un auténtico Van Sant» (Año 3, N° 20: página 47)– o, incluso, el retiro de alguien que está en la cumbre. Como Patti Smith en los años setenta, después de «abrir el camino a toda la escena punk new-wave» y antes de volver, dos décadas después, como un «mito del rock».

El cambio de registro que *Los Inrockuptibles* destaca como antagónico al *mainstream* se orienta, en general, a exploraciones que apuntan más hacia el futuro que hacia el pasado, pero puede identificarse, también, con regresar a formas más clásicas. El número 25, de agosto de 1998, tiene en tapa al cineasta norteamericano Quentin Tarantino –manos sobre los hombros, ropa oscura sobre la página blanca, semblante rígido–, por el estreno en la Argentina de su tercera película. El título principal anticipa el enfoque del reportaje: «Menos pulp y más clásico, Tarantino sorprende con *Jackie Brown*». En las páginas interiores, la bajada se pregunta cómo volver a filmar después de un fenómeno de la escala de *Pulp Fiction*, cómo mantener los pies en el piso cuando un artista se transforma en una marca.

La respuesta de Tarantino se encuentra en el reportaje: «Quería bajar los decibeles, trabajar en una historia más simple». No por una táctica para la sorpresa, aclara el director, sino por una «profunda pulsión artística» (Año 3, N° 25: página 36). La de *Los Inrockuptibles* llega unas páginas después, en una crítica a dos columnas, importada de la original francesa, que firma Frédéric Bonnaud. El texto repite los tópicos de la postura *antimainstream*, pero los aplica a una obra que no responde tanto al canon de la publicación. *Jackie Brown* es «un film de ruptura», que no teme «decepcionar a sus fans». Una película «hecha en *contra* de la anterior», en la que Tarantino decide «sacrificar su reputación». Si *Pulp Fiction* estaba hecha de fragmentos, *Jackie Brown* «resulta imposible de desarmar». Es «un largo y hermoso *disco conceptual*», más que una serie de «*simples* frenéticos». Con una progresión temporal infrecuente en su filmografía –el título de la crítica es «Cámara lenta»–, el cineasta plantea desde el principio que «el reciclaje superficial (...) no le interesa más». A contramano de casi todo el cine norteamericano

de los noventa, dice Bonnaud, Tarantino se inclina por una manera clásica de filmar. Con planos y contraplanos, pocos efectos y zooms discretos, el director recupera su fe en la esencia del cine. Y muestra que se interesa más en el tema del film que «en la resolución de un argumento improbable» (Año 3, N° 25: página 49).

Volver a formas clásicas o sacar un disco híbrido –mirar hacia el futuro o hacia el pasado– pueden ubicarse por fuera de la lógica comercial, porque una serie de conceptos argumentan la distancia de una obra con el *mainstream*, sin importar si el disco, la película o el libro responde solo a uno y contradice tres. Tener como destinatario al gran público puede deslegitimar un álbum de Los Redonditos de Ricota, pero legitimar uno de Prodigy. Unas páginas antes del diálogo con Tarantino, el número de agosto de 1998 tiene un reportaje a dos integrantes del trío inglés. Tanto la bajada como las primeras líneas hacen énfasis en la misma noción. Que Prodigy cometió un crimen magistral: «sacar a las raves del *underground*» para hacer más accesible el dance. «Y como el *underground* es miope como un topo», escribe Jean-Daniel Beauvallet, Prodigy es tratado «como un renegado». Como si traicionara a su clase (Año 3, N° 25: página 20).

Una película bélica hecha por la 20th Century Fox, una de las pioneras de Hollywood –que la revista codifica, en general, como *mainstream*–, es tapa del número de marzo de 1999. La imagen principal es un fotograma del film, pero el título y el artículo ponen el foco en el director, Terrence Malick. Su historia refiere a un tópico del *antimainstream*: la vuelta del artista que, cuando su carrera estaba por pegar un salto, dijo que no y prefirió retirarse. En las páginas interiores el artículo cuenta que en los años setenta un cineasta se afirmaba, con dos obras, a la par de Martin Scorsese y Michael Cimino. Después, «Terrence Malick desaparece». *La delgada línea roja* marca el regreso de un artista complejo, sigue el texto, que renunció a su carrera en Hollywood para irse a París a ver pájaros (Año 4, N° 31: página 16). La bajada de la tapa apela a la misma terminología que la del primer número. «Patti Smith: vuelve un mito del rock» se transforma, con una distancia temporal de treinta meses, en «Después de 20 años, vuelve el mítico director Terrence Malick».

La columna de Juan José Becerra del número de diciembre de 1997 habla sobre la polémica en torno al Premio Planeta que coronó al escritor Ricardo Piglia. Según la denuncia de Gustavo Nielsen –quien también fue finalista–, el premio estaba definido de antemano, para difundir un libro que, en realidad, Planeta ya iba a publicar. Becerra trabaja sobre una imagen en la que el escritor y docente manipula un cheque de dos metros para los fotógrafos. La mochila de Piglia son la Escuela de Frankfurt y los formalistas rusos, dice, pero también el tabú de todo bien pensante que el escritor desarticula al inscribirse en el premio: la separación de la esfera de las ideas de la esfera de la economía. A Piglia no se le disculpa que persiga los mecanismos de consagración que antes parecía detestar,

escribe Becerra. Su literatura tiene elementos como la crítica al Estado, a los discursos hegemónicos, al fascismo. Pero también tiene que vivir y pagar las cuentas, como todo ser humano (Año 2, N° 18: página 12). Unas páginas después, el mismo Piglia completa el argumento en un largo reportaje. Aunque los premios, los cheques y las multinacionales, en *Los Inrockuptibles*, son figuras de la lógica dominante, inscribirse en un concurso literario puede interpretarse, según sean los lectores que se imaginen, como una manera de desafiar al público y, en consecuencia, el *mainstream*.

El número de marzo de 1998 tiene a Oasis en la tapa. En las páginas interiores, una recopilación de declaraciones de Noel y Liam Gallagher, y un reportaje conjunto al primero y a Ken Loach –director de cine inglés, representante del realismo social–, acompañan un artículo que, si bien no cierra la discusión, los ubica por fuera del canon *inrockuptible*. Fenómeno mediático, social y comercial, dice Emmanuel Tellier, quien firma el texto, Oasis conquistó una mención en el Libro de los Récords, pero no «en los manuales de historia». Como letrista, Noel «no es ni Morrissey ni Michael Stipe». El léxico de las canciones es «rústico». Las palabras vienen del pub local y de los proletarios de Mánchester, no de las obras de Oscar Wilde. Los temas se restringen al alcohol, los amigos, las chicas y el *rock and roll*. Más que la música, escribe Tellier, importa el fenómeno: las cifras, el Rolls Royce de Noel, las peleas con Liam, los testimonios de las *groupies*. Pero los caminos siguen abiertos: el de la carrera confortable, repleta de hits prefabricados y sin muchas sorpresas, o el inicio de una mutación y el ingreso al museo donde esperan *Sargent Pepper* o *Pet Sounds* (Año 3, N° 20: páginas 16-17).

La tapa de marzo de 1998 probablemente se explique por dos elementos: el origen de Oasis y los anuncios de la revista. Pese a que el artículo es más bien crítico y los identifica con un fenómeno comercial, los de Mánchester no dejaban de ser un emblema del rock inglés, y el ojo con el que los veía *Los Inrockuptibles*, especie de *house organ* de la cultura europea, no era el mismo que si fueran de Seattle. Más permeables al arte de masas si venía de algún país cercano a Francia, los primeros números también ubicaron en tapa a los irlandeses de U2 y le destinaron seis páginas a *Trainspotting*, la película y el libro. Los músicos de Estados Unidos a los que la revista ponía en el espacio principal, en cambio, tenían una escala de público distinta: en América Latina o en Europa, artistas como Patti Smith o Sonic Youth podían ser pensados como consumos no tan de masas sino más bien de *target*.

El número de marzo de 1998 no solo abre, sino también cierra con Oasis: la contratapa tiene un anuncio de sus dos recitales en el Estadio Luna Park de Buenos Aires. Más que la presión del auspiciante, o la complacencia hacia quienes compraban espacio en la revista –una hipótesis posible: un mes antes del reportaje al cantante de Los Piojos, en el que no le hacían críticas, pero tampoco le reconocían méritos, un anuncio del disco

*Tercer arco* ocupaba la página 17 (Año 1, Nº 4)–, puede interpretarse que Oasis y *Los Inrockuptibles* compartían público. En consecuencia, era esperable que un artículo sobre el *fenómeno comercial, mediático y social más importante de su tiempo* fuera un material que interesara a los lectores y las lectoras.

Por fuera del origen de los artistas y los anuncios de la revista, de todas formas, el *mainstream* era un concepto suficientemente amplio, para la publicación, como para que pudiera definir –o dejar el debate abierto, si así prefería– qué obra era dominante y qué obra no, sin un conjunto de criterios especialmente hermético. Con la palabra del crítico, *Los Inrockuptibles* intervenía en el campo cultural para señalar cuándo la lógica comercial se imponía sobre la lógica artística. Pero si las sentencias podían ser más o menos arbitrarias –concluir si una película conquistaba al público por el estilo del director, o si se trataba del destino lógico de un bien prefabricado para las masas, era un poder que se atribuía la revista–, los tópicos con los que las argumentaban se reiteran en todo el corpus. Palabras como *estilo y transformación* o expresiones como *desafiar al público* se repiten en tapas, títulos y bajadas. Términos como *íntimo y complejo* también son frecuentes para, implícita o explícitamente, contraponer un disco, una película o un libro con los bienes simples y superficiales del *mainstream*. Marcar las diferencias de un artista respecto a sus contemporáneos e identificar las influencias de una obra, el linaje musical, cinematográfico o literario que integra, son estrategias retóricas que funcionaban de la misma manera: como mecanismos de legitimación que ubicaban una obra por fuera del circuito dominante.

Una noción complementaria a la de *mainstream* puede resultar fértil para identificar el hilo que une a los artistas y las obras en los que se interesaba la revista –incluso los que parecen más lejanos al canon que proponía–, y también para formular una pregunta, en el cierre del capítulo, sobre la relación entre la crítica, el arte y su tiempo que configura la publicación. En un texto que recoge algunas reflexiones hechas en un curso de Filosofía de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Giorgio Agamben (2007) se pregunta qué significa «ser contemporáneo». Entiende realmente su tiempo, responde, aquel que no se amolda completamente a él. No es contemporáneo quien vive en el pasado, más cerca de la Atenas de Pericles o la París de Robespierre que del tiempo que le toca. Pero tampoco es contemporáneo quien coincide plenamente con su tiempo y, por la falta de distancia, no puede ver sus sombras. La contemporaneidad, dice Agamben, es una relación singular con el presente, que se integra a él por medio de un desfasaje, un anacronismo. Bajo este concepto –es contemporáneo quien, sin obnubilarse, habita su tiempo y a la vez desconfía de él–, probablemente sea más claro el hilo que une firmar con una discográfica multinacional y en paralelo con una independiente, estrenar una película con planos simples, sin efectos especiales, el mismo año que *Titanic* y *Jurassic Park*, y fotografiarse

con el cheque de un concurso literario de una multinacional, cuando uno de los lugares comunes, en la Argentina de los noventa, era la disociación entre la esfera de la cultura y la esfera de la economía, entre la literatura y el trabajo.

Pero hay algo más en la noción de contemporáneo, en la significación más transparente de la palabra, que también se toca, doblemente, con los sumarios de *Los Inrockuptibles*. Músicos, escritores o cineastas podían tener, con sus primeras obras, el mismo o más espacio que un colega con años de carrera. Un DJ prácticamente desconocido en Argentina, con dos discos en su haber, es objeto de un artículo de tres páginas en el número de enero de 1997, una más que la que le destinan al escritor español Javier Marías, cuya primera novela es de 1971. Pero, a su vez, tanto los artistas más reconocidos como los menos llegaban a las páginas de la revista por el disco, la película o el libro que habían publicado. Fuera un integrante de Aphex Twin o Lou Reed, el eje de los artículos y reportajes, en todos los casos, era la última obra, aparecida poco tiempo antes.

Una pregunta que podría hacerse es si el anclaje en el hoy y el ahora respondía a un criterio respecto a qué es información y qué no. Pero el énfasis en dos figuras retóricas, el regreso y el cambio, habilitan una respuesta complementaria. El artículo principal del número 31 habla de la vuelta de Terrence Malick, a dos décadas de su retiro. Pero un regreso también podía ser el del músico inglés Tricky, un año después de su primer álbum, o el de la cantante islandesa Björk, a dos años de su último disco. La vuelta parece más bien una figura retórica: no tiene que ver con informar que un artista regresa, sino con el plus de que ofrece algo diferente a su trabajo anterior. El énfasis en el cambio, a su vez, incluye distintas metáforas. El título principal de la tapa de septiembre de 1996 es «Lou Reed: Última metamorfosis» (Año 1, N° 3). El de marzo de 1997 dice «U2: Bono va a la disco» (Año 2, N° 9). El de abril de 1999 es «Blur vs. Blur: el gran salto afuera del pop» (Año 4, N° 34). Las tres tapas tienen a músicos reconocidos, que marcaron la historia del rock. Pero los títulos no refieren al pasado, sino a qué cambiaban respecto a su obra: el pasaje del rock al tecno en U2, del pop a la psicodelia y el *underground* en Blur. No todos los discos que llegaban a las disquerías tenían algún interés para *Los Inrockuptibles*, pero todos los discos de los que hablaban, aunque fueran de un artista con décadas de historia, tenían que poder anunciarse como una obra distinta, que *rompiera* con la anterior.

Un álbum diferente, o una película o un libro, era un álbum que había que comprar. El rol principal de la revista era reconocer dónde la lógica del arte se imponía sobre la lógica comercial, señalar qué caminos debía tomar el rock para no ser preso de su tiempo, e identificar dónde las marcas de estilo, tanto en la música como en el cine y la literatura, se hacían un espacio entre las fórmulas y la repetición. Las reseñas y los reportajes –los diálogos entre el crítico y el músico, el cineasta o el escritor– aportaban análisis e información, que sofisticaban el consumo de los discos, las películas y los

libros, y ampliaban la experiencia de la recepción. Pero a la vez el rol del crítico era señalar qué bienes había que consumir. Una obra que rompía con la anterior era, sobre todo, una mercancía distinta. Como el último modelo de celular, pero con más pop en vez de más píxeles.

*Los Inrockuptibles* elabora, desde sus primeros años, una postura que se plantea como progresista, que pone los ojos en el futuro y que discute con un discurso que, implícita y explícitamente, representa como hegemónico, pero al mismo tiempo destina su aparato crítico a distinguir qué obras había que comprar y restringe el consumo de bienes al ámbito doméstico. ¿Cuánto escapa –cabe la pregunta– la relación con la música, el cine y la literatura que configura la publicación de la lógica de su tiempo? Mientras todo se desmoronaba, mientras el neoliberalismo se imponía en la economía, pero también en la política y la cultura, el único camino para la revista parecía ser refugiarse, solo, en los discos, las películas y los libros.

Algunos de los elementos que estructuran la representación de las relaciones entre el arte y el *mainstream* que trabajamos hasta acá vuelven a aparecer, como complemento, en la manera en que la publicación codifica las relaciones entre el arte y la política. El próximo capítulo va a tratar de reconstruir las posiciones que *Los Inrockuptibles* configura y contra las cuales discute, y si es posible, también, las que propone. Es decir, la historia del rock argentino que cuentan las páginas de la revista y las formas de intervención, desde la música, el cine y la literatura, que aprueban y desaprueban, que legitiman y deslegitiman.

## La p-word

En diferentes artículos de Gustavo Álvarez Núñez, codirector de la revista, *Los Inrockuptibles* cuenta una historia de los treinta años de rock en el país, entre mediados de los sesenta y mediados de los noventa. Un dossier sobre el tema, tapa del número de octubre de 1996, dice que en sus orígenes, «en algún momento de 1966», el rock argentino no solamente conformó una manera distinta de estructurar el lenguaje musical, sino que definió, también, una forma específica de cultura. Tres décadas después, algunos debates continuaban: no hacía falta más que comparar una canción de Francisco Bochatón con una de ANIMAL para ver que la polémica sobre el papel de las letras, «si *vuelospinettiano* o *realismomartineciano*», seguía viva. El término *rock nacional* era amplio y albergaba, no sin conflicto, diferentes subculturas. Si se podía hablar de treinta años de historia era sobre todo por la disputa en torno a un espacio, donde cobraba especial importancia «el reconocimiento» (Año 1, N° 4: página 13).

El imaginario de los precursores del rock en Argentina, dice el artículo principal del dossier, se oponía a la propuesta comercial y superficial del Club del Clan. Pero después de Malvinas, con el mismo efecto de un boomerang, la concepción del rock de los sesenta y setenta, que para entonces constituía el canon, recibió críticas de los músicos que le marcarían el tiempo a los ochenta. Cada transformación de la experiencia rockera, cada proceso de conformación de identidades, toma formas musicales reconocibles, escribe Álvarez Núñez: beat, blues y psicodelia en los sesenta; hard rock, fusión y sinfónico en los setenta; new wave, punk y reggae en los ochenta; sónico, *Nac&Rock* y superpop en los noventa. Las diferentes formas de percepción muestran la disputa por un espacio en el rock –dice el artículo principal del dossier, que cierra con una definición de Greil Marcus–, «ámbito que la sociedad mantiene libre (...) tanto para construir símbolos como para eliminarlos» (*Ídem*).

Casi un año después del especial, en el reportaje a Babasónicos de agosto de 1997, Gustavo Álvarez Núñez y Hernán Ferreirós vuelven a referirse a las tres décadas del rock

en el país, y las definen en contraposición a tres «dictaduras»: la dictadura militar en los setenta, la «dictadura del mensaje rockero» en los ochenta y la «dictadura del marketing» en los noventa. La genealogía que establece la revista, tanto en el reportaje del número de agosto de 1997 como en una cronología que firma Marcelo Fernández Bitar en el dossier sobre los treinta años del rock argentino, destaca a los músicos de los ochenta y los noventa más afines al pop –los que se enfrentaban a la *dictadura del mensaje*–, e ignora a los más afines al rock. El linaje que une a Virus y Soda Stereo con Babasónicos e Illya Kuryaki se impone sobre el que une a Los Redonditos de Ricota con La Renga y Los Piojos. El primero, en el diagnóstico de *Los Inrockuptibles*, representa el espíritu del *underground* y la experimentación. El que desemboca en Los Piojos y La Renga, a los que Fernández Bitar deja afuera de la cronología, el de la repetición y las fórmulas.

El rock «básico» y las letras «con mensaje» son dos figuras sobre las que la publicación descarga sus críticas con frecuencia. Pueden confluír o no, pero orbitan cerca. En el número de octubre de 1997, que tiene a Björk en la tapa, un reportaje a León Gieco y Andrés Giménez anuncia un concierto, dos fechas en un estadio de fútbol de la Capital Federal, para celebrar los veinte años de Madres de Plaza de Mayo. La diagramación de las páginas es confusa. En la primera, hay una fotografía de ambos músicos y, debajo, las preguntas iniciales. El título y el copete comparten la siguiente con una columna de Álvarez Núñez. Mientras que en la anteúltima, entre la tercera y la quinta, hay un reportaje a Hebe de Bonafini, referente del organismo. Más que cubrir el recital, los artículos tratan explícitamente un tema sobre el cual, sin detenerse en argumentaciones, *Los Inrockuptibles* fija posición desde los primeros números: la relación entre el arte y la política.

Antes y después del dossier sobre rock y compromiso social, la figura que se repite en todo el corpus, no solo para la música, sino también para el cine y la literatura, es la del panfleto. En el número dos, en un reportaje a Massacre que se titula «Al margen de la historia oficial», el término figura en una de las respuestas del cantante: «Nosotros no somos panfletarios». Posteriormente, Martín Pérez escribe que «la obra de Massacre habla por sí misma» (Año 1, N° 2: página 45). Dos años después, una crítica al disco *Live at the Royal Albert Hall*, de Bob Dylan, dice que una confusión persigue al músico: la percepción de que es la quintaesencia del cantante «comprometido», un «artista explícitamente político» que, se supone, refleja en sus letras «los problemas de su tiempo». Si bien Dylan escribió algunas canciones «comprometidas/contestatarias», señala Serge Kaganski, sus incursiones en el «panfleto» no fueron tantas y, rápidamente, fueron relegadas por letras «íntimas» y «misteriosas», en las que Shakespeare dialoga con Ezra Pound y Mallarmé con Rimbaud (Año 3, N° 28: páginas 54-55). Las obras que hablan por sí mismas o que remiten a clásicos de la literatura respetan el espíritu de un arte que se rige por lógicas

internas. El panfleto, en cambio, integra el campo semántico de la política: desestimula la imaginación, te dice qué tenés que pensar y qué tenés que decir, obtura los matices y resigna la estética en pos del mensaje.

El título del reportaje a Andrés Giménez y León Gieco del número de octubre de 1997 es «Paso al frente». El copete plantea un choque y un debate. El choque es entre músicos con una postura más bien superficial y un público con poca información, poco interés y poca formación política, compuesto por quienes transitaron la infancia bajo el Gobierno militar –muy chicos para algún tipo de participación– y, a mediados de los noventa, tiene 17, 25, 30 años; es decir, el lector modelo de la revista. El debate es si el discurso del rock que se identifica como nacional es suficiente «para salir de los límites que impone la ideología [dominante]». Las respuestas del reportaje oscilan entre algunos lugares comunes sobre la política, la recuperación del rock de los setenta y la distancia con el de los ochenta, y la relación entre los músicos y el Estado. «Trato de aprender de las cosas reales que veo. Me interesa la historia (...) pero no soy de ir a reuniones (...) o de basarme en algo que un tipo escribe en un libro», señala Andrés Giménez (Año 2, N° 16: página 24). «El rock de los noventa es contestatario, fuerte y poderoso (...) Se parece mucho al de los setenta», afirma León Gieco (*Ibidem*: 26). Pero no sin antes decir: «No podés pedirle a un pibe de 20 o 25 años una canción testimonial como las que hacíamos nosotros (...) ¿Cuándo toma uno real conciencia de todo? A los 35, 40 años» (*Ibidem*: 24).

La columna de Álvarez Núñez, «Las tablas de la memoria», comparte página con el título y la bajada del reportaje principal. Aparte de discutir tácitamente con algunas respuestas de Andrés Giménez y León Gieco, el artículo resume la posición de *Los Inrockuptibles* en torno a la relación entre arte y política: una síntesis que argumenta, a priori y a posteriori, las afirmaciones que se despliegan, como sobrentendidos, en títulos y en copetes, en reportajes y en críticas. Los músicos de rock –escribe en distintos momentos Álvarez Núñez– conciben la política como una declamación: solo los que se pronuncian en las letras, las declaraciones públicas y los «shows de beneficencia» tienen compromiso, pero ni las melodías ni las metáforas parecerían ser políticas. «La ideología no se toca», dice el artículo. Para el rock de los noventa, las preocupaciones sonoras y el uso de los cuerpos no tienen que ver con las causas sociales. El arte muestra un compromiso solo cuando toma referencias de afuera, de discursos en los que *nación* y *clase* son términos que pesan más que *estética*.

La columna sigue con un repaso histórico por la relación entre el rock y la política en el país. En los setenta, señala, los músicos desconfiaban de la idea de nación: la Argentina que los gobiernos militares trataban de modelar solamente los incluía como un peligro. Dos décadas después, al rock no parece pesarle, más bien al contrario, la marca de *rock nacional*. Entremedio, algunos hitos muestran un cambio en la relación entre los músicos

y las instituciones. Bajo el último gobierno militar: la prohibición de las canciones en inglés por el conflicto de Malvinas, que tuvo como consecuencia el incremento de público y la ampliación de los límites de la escena, con la incorporación de artistas que antes no la integraban, como Sandra Mihanovich o Marilina Ross. En democracia: la participación de algunas figuras en la campaña de Angeloz y el intento de Menem, ya desde el Gobierno, de mostrarse cerca de «los muchachos del rock» (*Ibidem*: 25).

La imagen que explica, en la lógica interna de *Los Inrockuptibles*, frases como «dictadura del mensaje», es la de que había un discurso oficial que establecía cómo el arte debía relacionarse con la política, y la forma que prescribía era hablar, en las canciones, las películas y los libros, explícitamente de las injusticias sociales. Las obras que la revista destaca en sus páginas, en general, comparten el imaginario. Pero, cuando no, el posicionamiento se vuelve más legible. La aclaración, en el primer número, de que la última película de Kathryn Bigelow «es un impresionante conjunto formal» y no «una clase magistral acerca de los males de la sociedad norteamericana», pese a que la directora habla, en el reportaje, de «despertar las conciencias» (Año 1, N° 1: páginas 35-36), resume la postura y, al mismo tiempo, expone su función: habilitar el consumo de la obra.

Más difusas que las posiciones en debate, en cambio, son las bases sobre las que se construía la figura del realismo como discurso hegemónico, tanto en la música como en el cine o la literatura, con peso para empujar hacia los márgenes, a poco de que terminara el milenio y en pleno apogeo del neoliberalismo, a quienes se enfrentaban a la «dictadura del mensaje». Los fundamentos son difíciles de distinguir sin sobreinterpretar, pero la representación no se ubica lejos de la que refiere al *mainstream*: las fórmulas satisfacen al público y, en este caso, tienen que ver con el mensaje social. En el Ping Pong de junio de 1997, una lectora escribe: «¿Hasta cuándo deberemos soportar la arenga fascistoide y la cosa directa que pulula tanto en los sótanos como en los recitales masivos? ¿No podremos escuchar un tipo de rock que no sea el murguero y el pachanguero, tan festejados por los medios?» (Año 2, N° 12: página 6).

Según el diagnóstico de la revista, el mensaje no solo responde a una fórmula sino que también –problema suplementario– peca de superficial. No hay una reflexión en los artistas que *hablan* de compromiso social. Pero no es que la música, el cine o la literatura no tengan relación con los problemas de su tiempo. La discusión que plantea el dossier sobre rock y compromiso social –que también se sugiere en afirmaciones que se registran en todo el corpus– es cuál es el aporte específico del arte en relación con la política. Las respuestas, de todas formas, son escasas; o más retóricas que prácticas. En «Las tablas de la memoria», Álvarez Núñez dice que no se trata de pronunciarse públicamente, sino de explorar áreas donde se busquen «preguntas no formuladas», donde se inventen «improbables respuestas».

En el mismo número en el que Martín Pérez escribe sobre el disco de Bob Dylan, se publicó una reseña de Frédéric Bonnaud, crítico de cine y director de *Les Inrockuptibles* francesa entre 2013 y 2015, sobre la película de John Carpenter, *Vampiros*. El texto antecede un reportaje al artista y describe el film como un capítulo más del conflicto, un tópico, entre quienes tratan de minar la sociedad desde su interior y quienes deciden escapar hacia sus márgenes. Cuando se refiere a los personajes, de todas formas, dice que todos, «como las viejas parejas», al final se parecen. Todos obedecen a las «estrictas leyes de un trabajo sucio y cansador». Todos tienen en su cuerpo «los estigmas de la rutina». Los perseguidos olvidan su causa y los perseguidores su misión. «Porque *Vampiros* es una tragedia de la transgresión y la persistencia. Y es, en consecuencia, una película política» (Año 3, N° 28: página 33).

En este caso, el concepto funciona para terminar de legitimar una obra que el reportaje también destaca en relación con el *mainstream*: «*Vampiros* es un anti *Titanic*, y Carpenter, un anti Cameron» (*Ibidem*). Pero no hay una argumentación, en el artículo, sobre por qué se trata de una película política: solo se puede interpretar por contraste. Si todos se parecen, como en las viejas parejas, las fronteras de la dominación son difusas. La dicotomía entre dominadores y dominados, sugiere *Los Inrockuptibles*, es un tópico del «arte con mensaje», que la codifica con distintos conceptos, pero que la representa, en general, en términos de buenos y malos, culpables e inocentes. El rock, la literatura y el cine *realmente* políticos, parece decir la publicación, son los que desconfían de los arquetipos y plantean matices.

En el número siguiente se publicó, como texto principal de las páginas de libros, una crítica de Martín Kohan con el título «Clase 62». En todo el corpus, es el artículo que con más detenimiento trabaja sobre la noción de arte político y, a diferencia de los anteriores, describe una posición en la que tanto el escritor como la revista se incluyen. La bajada define *Las Islas*, primera obra de Carlos Gamerro, como una *gran novela política*, de las que no se publican con frecuencia. El libro trata sobre Malvinas, escribe Kohan en la crítica, pero sobre la base de que la importancia de las islas, ante todo, es que concentran una serie de discursos y fantasías. Las declaraciones de Gamerro –las críticas principales de *Los Inrockuptibles* incluyen la palabra de los artistas– confirman la hipótesis. De Malvinas no le interesan, afirma, las islas reales, sino «el mapa», la «pura forma».

Las fantasías con las que trabaja el libro, dice Kohan, son uno de los lugares donde se cifra un discurso sobre la Argentina y las que hacen de *Las Islas* una novela sobre algo más que Malvinas, sin dejar de ser una novela sobre Malvinas. ¿Por qué se la define tan abiertamente como una obra política? Porque su objeto no es el hecho en sí mismo, sino las mediaciones sobre el hecho. De esta forma, «la política entra en la inflexión

literariamente más interesante: “Las metáforas (...) totalmente delirantes” son las que Gamerro reconoce como materiales de su libro». Kohan destaca el ingenio con el que trabaja sobre los discursos, pero aclara que no todo es risible en *Las Islas*. La novela también muestra la pericia del escritor para cambiar de un registro desopilante a uno más serio, cuando tiene que referirse a temas a los que no es posible ingresar desde el humor. Distingue así, de manera cabal, la impronta esencial del conflicto de Malvinas: «tragedia y comedia a la vez» (Año 3, N° 29: páginas 58-59).

De la síntesis de los distintos artículos, se puede inferir que para *Los Inrockuptibles* una obra política no se define por relatar un hecho histórico o un conflicto social. Tampoco se transforma en político un disco, una película o un libro por decirle al público qué tiene que pensar, quiénes son los buenos y quiénes son los malos, quiénes los culpables y quiénes los inocentes. Una obra puede ser política en la Argentina, en todo caso, por escaparle al tono solemne que dominaba los años de espanto, por hacer que los cuerpos entren en contacto libremente, por desafiar arquetipos y buscar matices. Un disco, una película o un libro, para ser políticos, tiene que distanciarse de su objeto y enfocarse en las mediaciones: en las fantasías que empujan los discursos sobre una nación, en las metáforas y los dilemas –o los falsos dilemas– con las que se cifran los hechos, en las palabras con las que se procesan los conflictos sociales. La quintaesencia del artista político no es el panfleto testimonial, la canción de protesta, el cine militante, la literatura de denuncia, sino la decodificación de las bases –de los supuestos y los sobrentendidos– de los imaginarios con los que trabaja en sus obras.

Las afirmaciones de Kohan en el texto sobre *Las Islas* de Gamerro son coherentes con las posiciones que la revista sugiere en todo el corpus y con las que elabora Álvarez Núñez, frente al rock con mensaje, en distintos artículos. Pero también, de alguna manera, las superan: los términos en los que reflexiona Kohan no figuran ni antes ni después en los primeros tres años de la publicación, y sí se pueden ver en, al menos, un trabajo anterior del escritor: «Saer, Walsh: una discusión política en la literatura» (1993). Los debates sobre la cuestión tenían décadas de historia a mediados de los noventa y tampoco se terminaron con el cambio de milenio. La polémica entre Bertolt Brecht y Georg Lukács es más célebre, pero es probable que un texto más cercano, en tiempo y espacio, complejice mejor la posición en la que se inscribe *Los Inrockuptibles*.

«Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» de Ricardo Piglia es el registro de una conferencia que el escritor ofreció en La Habana en el año 2000. Publicado en formato libro por el Fondo de Cultura Económica en 2001 y disponible en diferentes páginas de internet, el artículo trata de responder, desde Hispanoamérica –es decir: desde la periferia, desde los márgenes–, una pregunta que desde Europa planteó Ítalo Calvino: ¿qué pasaría con la literatura en el futuro? Para contestar, Piglia toma la figura

de Rodolfo Walsh y, de toda su obra, un cuento en especial: «Esa mujer». Poco tiempo antes, un conjunto amplio de escritores y críticos de Buenos Aires había respondido, ante la pregunta de Alfaguara, que se trataba del mejor relato de la historia de la literatura argentina.

El primer elemento que Piglia (2015: sin número) destaca de Walsh es el manejo de la elipsis. Se sabe que la mujer del cuento es Eva Perón, dice el registro de la conferencia, pero se trata de un sobrentendido. La referencia a su figura y al hecho político –la desaparición de su cuerpo– es implícita, no es directa. Walsh practica la teoría del *iceberg* y ahí se ubica, dice Piglia, su eficacia estilística: en decir mucho con pocas palabras. Pero hay un factor que incrementa el peso político de la elipsis. La omisión de algunos elementos de la historia precisa un lector que reponga la información que falta y complete la trama. Piglia compara el destinatario que configura la literatura de Walsh, o la de Arlt o Di Benedetto, con el que suponen los relatos del Estado. Los mensajes con los que un gobierno busca legitimar su poder son explícitos. Son relatos que transmiten una interpretación de los hechos. Historias que explican, que tienen una moraleja. Pero los discursos estatales, afirma Piglia, muestran y también encubren, dicen y no dicen.

Una de las historias que trataba de imponer el Gobierno de facto que se inició en 1976 era un relato que trabajaba sobre los cuerpos y que podría describirse como *quirúrgico*. «Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función», señala Piglia. «Había ahí, como en todo relato, dos historias, una intriga doble». La primera era el intento de construir la imagen de que la Argentina tenía un tumor, que era un cuerpo enfermo de cáncer y que los militares eran técnicos que –«de un modo aséptico, como médicos»– llegaban para sanarlo. La historia complementaria era que, para cumplir su función, tenían que *operar sin anestesia*. El Estado definía la represión con una metáfora científica, dice Piglia, al margen del bien y del mal, pero refería a una sala quirúrgica, a cuerpos inertes y a mutilaciones. Contaba los hechos, pero de una forma oblicua: al mismo tiempo, encubierta y alegórica.

Con el análisis de las metáforas con las que los militares buscaban legitimar su gobierno Piglia expone la relación que percibe entre política y literatura: el escritor se vuelve político, dice al igual que *Los Inrockuptibles*, cuando trabaja sobre el lenguaje. Cuando desentraña la doble operación de los discursos: qué dicen y qué encubren, qué acciones legitiman. Pero no solo en cuanto a las imágenes y las metáforas que crea el Estado, sino también a las del poder económico. En una referencia más contemporánea a la conferencia de La Habana, Piglia identificaba en el lenguaje uno de los soportes principales de la crisis que en la Argentina explotaría en diciembre de 2001. El habla técnica que se impuso deja al margen amplias zonas de la experiencia social, señala Piglia en el año 2000. El Estado busca eliminar los signos de cualquier expresión crítica: dice

que quien no habla en los términos que hablan todos es incomprendible y está fuera de su tiempo.<sup>2</sup> La economía impone sus metáforas en el habla del día a día y, con el discurso, los modos de percepción. Bajo tales circunstancias, la literatura no puede más, tampoco menos, que elaborar una «contrarrealidad». Los mejores libros son los que parecen hechos en una *lengua íntima*, afirma Piglia con términos que también resuenan a las críticas de *Los Inrockuptibles*.

Escribir en contra de los usos oficiales del lenguaje es una idea que unos años después retomaría Damián Tabarovsky en distintos textos. «La literatura que me interesa –dice en uno de sus libros (2004: 15)– escribe pensando en un afuera, pero en un afuera que no es *real*». Un afuera que no es «la crítica, la circulación, la tesis de doctorado, la sociología de la recepción, la contratapa, la palmadita en el hombro». La literatura que destaca Tabarovsky –un contracanon en el que ingresan Copi, Libertella y Lamborghini– no se dirige al público, afirma, sino «al lenguaje». En un libro posterior, la reflexión se vuelve más concreta. «Una novela no es política porque hable de dictadores, ni social porque hable de narcotraficantes, ni filosófica porque tenga a Heidegger como personaje (...) Lo que vuelve política a la literatura es la pregunta por la frase» (Tabarovsky, 2018: 25), «la pregunta por qué palabra sigue a qué palabra y qué palabras se descartan» (*Ibidem*: 24). El trabajo del escritor es poner en cuestión los discursos hegemónicos de la lengua, señala Tabarovsky: «el discurso de la medicina, el de la política, el del deporte, el de los medios de comunicación», que son hablas binarias, donde solo hay triunfos y fracasos, sanos y enfermos (*Ibidem*: 28).

La representación del rock como medio para despertar conciencias es la imagen, entonces, frente a la cual *Los Inrockuptibles* configura su postura sobre la relación entre arte y política. Tanto en la música como en el cine y la literatura, para la revista, el *panfleto* deposita todas sus preocupaciones en la declamación, pero en su denuncia obtura los matices y resigna la estética. La codificación de los conflictos sociales en términos de buenos y malos, culpables e inocentes, ofrece discos, películas y libros que no desafían, sino que confirman, el imaginario del público: que transmiten respuestas prefabricadas a preguntas ya hechas. Aunque comparta con algunos de los músicos que incluye entre los panfletarios algunas orientaciones respecto a la independencia y las discográficas, la revista ubica el arte con mensaje en la misma órbita del *mainstream*: la de las obras simples y de fácil digestión, la de los bienes culturales en serie. La lógica comercial, parecen concluir las páginas de *Los Inrockuptibles*, se complementa con la demagogia.

---

2 Podría surgir una pregunta en torno al kirchnerismo: si las reflexiones de Piglia no perdieron eficacia después de 2003. La chicana entre militantes, «se les pasa el tren de la historia», para obturar cualquier crítica que no fuese por derecha, podría iniciar una respuesta.

La opción que plantea la revista se inscribe en una de las posiciones en debate sobre la relación entre arte y política. Frente al *panfleto*: el trabajo sobre el lenguaje. Frente al realismo, el *reflejo* de los conflictos sociales y el *mensaje*: las metáforas, los matices, las elipsis. La figura del *trabajo sobre el lenguaje*, en el caso de *Los Inrockuptibles*, resume una postura que ubica la estética como el eje que articula las prácticas musical, cinematográfica y literaria. La pregunta que se le podría hacer es si, por más explícita que sea, cualquier referencia a la política es superficial. Si no hay diferencias en la forma en que los artistas trabajan sobre los conflictos sociales. Si relatar una escena, en una canción, sobre un obrero que sale de una fábrica y, entre el cansancio y la frustración, se pregunta si alguien le reconocerá la eficacia y la responsabilidad, si es posible bajarse de la rutina, si hay margen para ser felices, es igual a decir que no te identificás con ningún tipo de política, ni el demócrata ni el fascista, porque estás afuera del sistema y preferís el rock. Si cualquier mención es panfletaria y anula la integración al campo del arte, o si en el realismo también se pueden distinguir matices.

## Conclusiones

En julio de 1996, cuando el primer número de *Los Inrockuptibles* llegó a los kioscos de diarios, en algunas revistas la música, el cine y la literatura ocupaban un espacio lateral. En el reportaje *impertinente* a Jorge Asís en *Gente*, el escritor y exfuncionario habla menos de sus libros que del resumen de su tarjeta –entre dos mil y dos mil quinientos pesos por mes, con prepaga– o de cómo se imaginaba en una isla desierta con Gerardo Romano. En el mismo número, Charly García habla desde Madrid, donde estaba con su hijo, sobre el consumo de cocaína, las causas penales, Buenos Aires y Mercedes Sosa, y Paulo Coelho trata de despegarse, pese a la insistencia de las tres modelos, de la figura de «maestro espiritual» (9 de julio). Unos días después, el estreno de la película *El día de la independencia* es uno de los hechos en los que la tapa de *Noticias* (20 de julio) basaba sus sospechas de que los humanos no estamos solos en la Vía Láctea. El dossier de las páginas interiores combina testimonios del director de cine Eliseo Subiela y la locutora, escritora e integrante de la Conadep, Magdalena Ruiz Guiñazú –«Yo vi un OVNI»–, con análisis del filósofo Rubén Dri y el biólogo Alberto Kornblihtt. En ambos números, los artistas son interpelados como figuras del espectáculo que –a diferencia de los profesores, que ofrecen un marco teórico, un análisis *científico*– abren su espacio íntimo o comentan, desde su experiencia, los temas de la semana.

Frente a este panorama, se puede pensar *Los Inrockuptibles* como una revista *incómoda*. Con una cifra de lectores menor –pero no marginal– que las publicaciones con más impacto,<sup>3</sup> consiguió reposicionar una manera de escribir sobre música, cine y

---

3 La circulación paga de *Gente* en julio de 1996, según el IVC, fue de 154 mil 619 revistas –140 mil solo en Argentina–, entre los cuatro números del mes. La de *Noticias* fue de 127 mil 111, con casi 122 mil en el país. La de *Los Inrockuptibles*, según un tarifario para anunciantes –la publicación no estaba suscripta al IVC–, era de 15 mil revistas, con distribución en toda la Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay. La cifra real, de todas formas, era bastante más baja.

literatura, que ponía el ojo en el arte más que en el espectáculo, en las obras más que en los intérpretes. Desde sus páginas, los críticos discutían el camino que tenía que seguir el rock para no ser presa de las fórmulas: una manera de contribuir –como decía Simon Reynolds sobre la prensa inglesa– a la escena contemporánea. Si las crónicas de la *Rolling Stone* mostraban a los músicos debajo del escenario, los reportajes de *Los Inrockuptibles* se concentraban en los discos, las películas y los libros que los artistas estrenaban. Más que en los dilemas o en los conflictos, en cuánto respondían a la imagen del *rockstar*, los diálogos se enfocaban en el análisis de las obras –en los temas que trataban y los linajes que integraban– y, también, en algunos ejes que le interesaban a la publicación, como la relación con el *mainstream* y la política.

En base a un canon reconocible, los números de *Los Inrockuptibles* acompañaban los consumos de un público que en los años noventa crecía al calor del uno a uno, los recitales internacionales y la importación de discos. Desde una posición diferencial respecto a los lectores, los críticos elaboraban series que ponían las obras en relación con la historia en la que se inscribían y, de la mano del rock, ampliaban el espectro cultural de quienes se identificaban más con la música que con el cine o la literatura. Tanto en las reseñas como en los reportajes, *Los Inrockuptibles* ofrecía interpretaciones que entrenaban el ojo del público y aportaba elementos que alejaban el rock de los consumos simples, para acercarlo a los consumos *distinguidos*.

En su libro de 1995, García Canclini describe un cambio en los espectadores de películas entre principios de los años ochenta y principios de los noventa. Al indagar sobre cómo se formaba el saber cinematográfico del público mexicano, Canclini afirma que los *neoespectadores* ya no sabían quiénes eran los directores. El consumo se orientaba por la consulta de la cartelera, donde la oferta se limitaba a los estrenos semanales, con un recambio que se regía solamente por la lógica comercial, o por la consulta de las cajas de los casetes en alquiler, donde se destacaban los intérpretes y la foto de una escena «intensa»; pero no por la relación de los films con la historia del cine –dice García Canclini (1995: 140)– ni por las obras anteriores del director. Un proceso similar describe en Buenos Aires, con el cambio de las salas de cine por los complejos en los shoppings, el pódcast de Santiago Calori *Cinefilia Ninja*. Una afirmación que en García Canclini se restringe a los films que pasaban por TV, en la serie de Santiago Calori (2018) se aplica al cine en general. Para mediados de los noventa, el público ya no ve las películas que prefiere, sino que prefiere las películas que le ofrecen.

En *Los Inrockuptibles*, el film es del director. Las películas, los discos y los libros son descriptos en relación con la historia específica de su campo, pero también con una historia más amplia, la de la cultura rock. En una tesina que trabaja sobre el circuito de música *indie* que surgió en el año 2000 en Buenos Aires, y que cuenta con testimonios

de público y músicos, Victoria Peña Boerio menciona *Los Inrockuptibles* como una revista que tenía un acercamiento progresista al arte, que fue importante para difundir el *indie rock*, pero a la cual se le recriminaba cierto esnobismo (2010: 68). Destinarle más espacio en la página a una película de Wong Kar-wai que a *Comodines* y *La Furia* puede ser pensado como un gesto esnob desde el *mainstream*, pero con más distancia puede ser interpretado, también, como un intento de aportar elementos para que el público no prefiriera solo las películas que le ofrecían. O los discos, o los libros.

Pero si *Los Inrockuptibles* puede describirse como una publicación incómoda –una hipótesis de lectura, no sociología de la recepción–, no es solamente por la distancia respecto al canon farandulero y antintelectual de los años noventa, sino también porque, pese al diagnóstico sobre el neoliberalismo, no escapaba a las lógicas de su tiempo. El reconocimiento a artistas que, en términos de la revista, desafiaban al público, no se repetían y desconfiaban de las discográficas, que tenían un estilo reconocible y –con un pie en el *mainstream* y un pie afuera de él– se diferenciaban del *clonaje musical*, concluía en formas de legitimación que señalaban qué discos había que comprar y qué discos no. En una forma de consumo que no incluía experiencias con pares en el espacio público –los recitales–, sino una recepción que se limitaba al ámbito doméstico, con la sola mediación de la palabra del crítico.

La representación del realismo como una estética oficial, hegemónica, que imponía el mensaje y el panfleto como la única relación posible entre el arte y la política, a la vez, no dejaba de transitar el mismo camino, al menos en los términos que se plantean en *Los Inrockuptibles*, que el discurso antipolítico que dominaba los años noventa. La impugnación a las referencias explícitas a la política, o a los conflictos sociales, no parecía originarse en la identificación de una doctrina oficial que contara con el respaldo del Estado o los medios, sino más bien en algo así como una *estructura de sentimiento* (Williams, 1987) de la crítica argentina de fines de los ochenta y principios de los noventa, en publicaciones como *Babel*, *El amante* o *Esculpiendo milagros*, pero también con una respuesta a la buena recepción de público que tenían músicos de rock que no encajaban en el canon de la revista. Con alguna excepción, como la de Martín Kohan o la de Juan José Becerra, el tenor de las reflexiones no supera el de algunos lugares comunes en torno a los mensajes, la demagogia y las metáforas, con una hipótesis que sobredimensiona, de base, la influencia de quienes hablaban desde el escenario.

Sobre la relación entre política y literatura –en los mismos años, aunque no en Argentina–, el crítico catalán Ignacio Echevarría señala que, desde la Transición que se abrió en España después del gobierno de Franco, muchos escritores pensaron que su tarea debía abstraerse de todos los conflictos sociales que pudiese haber en el país. Es decir, entendieron que las novelas eran un espacio para la exploración formalista y la práctica

de la autoconciencia, e incorporaron el reflejo de que no cabe hablar de política cuando se escribe literatura. La aclaración que hace posteriormente es tan simple como precisa. No se trata de decir que una novela *deba* intervenir en política, sino de reconocer que la política es un campo más de la realidad y, entre todos, no uno especialmente insignificante (Diario Kafka, 13/12/2012). Ignacio Echevarría gestionó y compiló la obra póstuma de Roberto Bolaño mientras los libros del escritor chileno se publicaron por Anagrama, y trabajó quince años en Babelia, suplemento cultural de *El País*, hasta que fue despedido, en 2004, por un artículo contrario a los intereses comerciales de Alfaguara, con la que el diario español compartía propietario. La síntesis biográfica no es para legitimar la fuente, sino para sugerir la hipótesis de que no ser complaciente con el *mainstream*, mientras se tiene un pie en él, no supone una postura uniforme sobre la relación entre el arte y la política.

La imagen de una esfera cultural que se abstrae de los conflictos sociales y que al mismo tiempo impugna el ecosistema que habita –representación que se percibe en cada número de *Los Inrockuptibles*–, tiene una relación estrecha con uno de los significados históricos de la palabra *cultura* sobre los que trabaja Terry Eagleton (2017): aquel que la define como una crítica estética al capitalismo industrial. El nacimiento de las fábricas y la migración a las metrópolis, para algunos escritores europeos del siglo XIX, configuraban la refutación absoluta de la alegría. En las obras de Friedrich Schiller o de William Morris, la cultura representa la imagen de un tiempo en el que se vivía mejor, en sintonía con el *instinto estético* de los animales y las flores. Cuanto más mecánico se volvía el día a día, cuanto más se percibían las consecuencias del trabajo en las fábricas textiles y las minas de carbón, más espiritual y sublime parecía la cultura. De repente, dice Eagleton, las clases medias de Viena o de Berlín añoraban en sueños la *intachable* Grecia Antigua.

En tanto corpus de obras artísticas, escribe en el primer capítulo del libro, la cultura también se diferencia de la política y la economía porque está menos dominada –*menos*– por el pragmatismo y las relaciones de costo-beneficio. En la literatura, el cine o la música, los objetivos son más intangibles que en el Congreso o en la bolsa de comercio. La cultura pone en entredicho, directa o indirectamente, los valores dominantes, pero al mismo tiempo, dice Eagleton, implica una estructura material. Si queremos novelas, precisamos imprentas y fábricas de papel, aunque los desechos que tiran no sean muy amigables para el ambiente, ni las tareas de los obreros sean muy espirituales. Cualquiera que tenga algo de conciencia ecológica conoce el problema que implica cambiar las pilas del control remoto y antes del discman. El mismo sistema que explota a los trabajadores y contamina los ríos fabrica los soportes donde circulan los discos, las películas y los libros, crea las galerías de arte y financia las carreras de Letras, que critican –en el mejor de los casos– la miseria, la ambición y el filisteísmo dominantes. En algunas de sus representaciones, la

tensión entre la cultura y su tiempo es inherente al término. El papel de la cultura, escribe Eagleton, es cuestionar a quien le da de comer. Pero sin dejar de comer, se puede decir, de la mano de quien cuestiona.

*Los Inrockuptibles* argentina no fue contemporánea al esplendor de las minas de carbón, pero sí al capitalismo tardío local: el de la especulación financiera, el cierre de las fábricas, los todo por dos pesos, el rock de estadios, la transmisión por cable del fútbol europeo, la disminución del Estado y los dos dígitos de desempleo. La noción de crítica estética al cálculo económico persiste en los primeros números de la publicación. Las consecuencias del modelo neoliberal en los noventa se veían, cada mañana, en las filas kilométricas de hombres y mujeres con el CV en la mano para postularse a un trabajo, formal o informal, pero también en las fantasías de opulencia y cercanía con los Estados Unidos que tan bien describe, ya desde el título, una novela como *Berazachussetts* (2007), de Leandro Ávalos Blacha. Cuanto más *inculto* se mostraba el poder que dejaba en la miseria a un conjunto amplio de la población, más simbólicamente comfortable se volvía refugiarse en la identificación con una minoría distinguida. Cuantas más pizzas con champagne se comían en el país, más sublime se volvía el consumo de rock, de cine y de literatura no *mainstream*.

Afuera de las disquerías, en abril de 1997 docentes de todo el país instalaban una carpa frente al Congreso Nacional para reclamar una recomposición del salario y una suba del presupuesto. Desde unos meses antes, trabajadores desocupados se unían en protestas con trabajadores estatales, peones rurales y poblaciones indígenas. Un tiempo después, HIJOS saltaría a la escena pública con los primeros escraches a responsables de crímenes y desapariciones en la última dictadura militar. El acampe por la educación –en el que estuvieron músicos de distintos estilos, desde León Gieco hasta Illia Kuriaky– se prolongó más de mil días. En YouTube se puede ver una filmación de Luis Alberto Spinetta en una marcha por Av. de Mayo, con una inscripción en el pecho que decía: «Hoy somos todos docentes». Frente a la Casa de Gobierno, en julio del 97, el músico le cambiaba la letra a una de sus canciones para decir: «Maestro tal vez». En el registro, a sus espaldas se ven decenas de docentes, referentes de organismos de derechos humanos y fotógrafos.

Lejos de las expresiones que cuestionaban directamente la política neoliberal, incluso de las que orbitaban cerca, la disputa de *Los Inrockuptibles* se restringía a la música, el cine y la literatura. Pero los números de los primeros años, aún así, no dejan de transmitir un malestar, un inconformismo. En algunas páginas filosa y en algunas ingenua, superficial y rigurosa, la publicación expresa una objeción al tiempo que vivía. El corpus de esta tesina llega hasta el número 34, que salió en junio de 1999. Un tiempo después, la crisis socioeconómica impulsaría una serie de procesos, que transformarían

algunos pilares de *Los Inrockuptibles*. La historia siguió doscientos números más, hasta los últimos meses de 2018. Entre cambios de manos y de staff, incluyó temas de los que al principio escapaba, pero no dejó de mirar los fenómenos, tampoco los que incorporó, desde los ojos de la cultura rock.

## Epílogo

Entre las investigaciones que toman revistas de rock como fuente o como objeto de análisis –algunas de las cuales se mencionan en los capítulos anteriores–, una tesina de Ciencias de la Comunicación de la UBA se enfoca específicamente en *Los Inrockuptibles*, quince años después del primer número. En un trabajo conjunto, Elda Tomasini y Micaela Ortelli (2014) indagan en la estrategia de reposicionamiento que la publicación argentina completó en 2011 –proceso del cual participaron como consultoras– y también cuentan la historia de la revista, desde sus orígenes, en base al testimonio de integrantes y exintegrantes del staff.

Uno de los elementos que impulsó la transformación de *Los Inrockuptibles*, explican en la tesina, fue el crecimiento de la política como tema de interés en la Argentina. En los noventa, era suficiente con saber de música, cine y literatura para que los lectores de la revista fueran una referencia en sus círculos sociales –así los describía una investigación sobre los suscriptores hecha por la directora general y el director de marketing: un *target* urbano, con ingresos superiores a la media y opiniones influyentes–; pero quince años después el clima era distinto: la política había vuelto como tópico, al calor del conflicto por la 125 y el debate por la Ley de medios, a las charlas con amigos y las mesas familiares. Desde la lectura de quien había comprado *Les Inrockuptibles* francesa, Matthieu Pigasse, tener un enfoque sobre las discusiones del momento, para el público, era tan importante como tener una opinión sobre el último disco de Arcade Fire. El desafío que se planteaba para el staff local, en consecuencia, era cómo encarar temas desde la cultura rock, que hasta hacía unos años, para la publicación, la cultura rock no incluía.

*Los Inrockuptibles* nació por iniciativa de Lucila Yankelevich, que trabajaba en De La Flor y, para 1995, quería armar una revista cultural. Yankelevich veía más posible integrarse a una franquicia –que ya tuviera una marca, una serie de materiales y un estilo de escritura– que iniciar una publicación de cero. Sumó a Laurence Thouin y a Leticia Saharrea, y por un contacto francés, el gestor cultural Philippe Bouler, llegó a los

fundadores de *Los Inrockuptibles*. En un principio, a Christian Fevret y Arnaud Deverre la propuesta no les despertó mucho interés, pero se comprometieron, a cambio del pago de una licencia, a compartir la marca y el material de la publicación francesa. Faltaban socios que aportaran algo de capital y también un staff. Juan Di Natale, ex docente de Semiología en el CBC de la UBA, figura de la Rock & Pop y cronista de *CQC*, facilitó ambas cosas. Con él llegaron «los chicos de Letras», dice Álvarez Núñez, que después de oír a Viñas, Link, Sarlo y Piglia se iban al Parakultural (*Ibidem*: 31). Posteriormente, también entraron profesionales con unos años más en la prensa gráfica, como Marcelo Pichón Rivière, de *Clarín*, y Alfredo Rosso, ex *Expreso Imaginario*.

La tesina dice que, si bien el número es impreciso, la circulación paga estaba más cerca de las cuatro mil revistas que de las quince mil que, sin registro en el IVC, informaban para conseguir anuncios. *Los Inrockuptibles* vivió su esplendor hasta fines de la década, afirman Ortelli y Tomasini. No solo financieramente, sino también por la repercusión. Mariano Valerio escribió en la publicación desde los primeros años y un tiempo después la codirigió. En los noventa se escuchaban los discos que salían en *Los Inrockuptibles*, cuenta en la tesina: «si la revista decía que algo estaba bueno, estaba bueno» (*Ibidem*: 35). Pero en 2001 se combinaron algunos elementos que hicieron que la crisis que en la Argentina explotaría en diciembre impactara unos meses antes en la economía de la publicación. Primero, una de las principales tabacaleras del país decidió retirar los anuncios de la revista por una historieta, en un número como cualquiera, en la que un esqueleto decía «¡Fumar es re cool!». Después, algunas empresas que también anunciaban, como Musimundo, entraron en concurso y dejaron de pagar.

Según los testimonios que recogieron Tomasini y Ortelli, para que la publicación siguiera, los socios bajaron los sueldos y suspendieron el desembolso de la licencia a los franceses. En 2002, pese a los malabares financieros, solo hubo dos números de *Los Inrockuptibles*, ya sin Lucila Yankelevich. Cuando la revista se discontinuó, uno de los suscriptores –Claudio Waisbord: fundador de la empresa de ambulancias Vittal– ofreció aportar el capital, a cambio de transformarse en socio, para que volviera a salir. Pero los conflictos no se demoraron. Waisbord quería que los artículos no fueran tan largos y que las tapas incluyeran a músicos más *populares*, como Bersuit Vergarabat, pero los viejos socios no querían cambiar el estilo. Un intento de poner como directora a Mariana Enríquez, subeditora del suplemento cultural de *Página/12* y futura escritora multipremiada, terminó con la renuncia de Juan Di Natale, el enfrentamiento con el staff y, finalmente, el retiro del empresario.

Desde 2006 la revista estuvo, en la práctica, en manos de quienes la dirigían, ya sin Gustavo Álvarez Núñez. Siguió así por unos años más, hasta que Matthieu Pigasse, CEO de la compañía financiera Lazard y socio principal de *Le Monde*, compró *Los*

*Inrockuptibles* francesa. A diferencia de los titulares anteriores, el *banquero rojo* se interesó por la hermana argentina e impuso una serie de cambios, que apuntaban a un doble objetivo: reposicionar la marca y unificar los estilos. En mayo de 2011, salió el primer número después de la reconfiguración. El título principal funcionaba como una imagen en espejo: «Babasónicos cambia de piel». Con modificaciones en el isologo y la fuente de la tapa, la composición de los títulos volvió a la forma original, con menos información, que había dejado unos años antes. El eslogan de los inicios –«La revista mensual de música, cine, libros, etc.»– se transformó en «Cultura y sociedad». Y las páginas interiores modificaron los rótulos, para recibir los temas que se incorporaban: la política, la economía, los cambios sociales (*Ibidem*).

El último número de *Los Inrockuptibles* argentina fue el 237: septiembre de 2018. En la tapa, los integrantes de 107 Faunos posan delante de un bosque. En el reportaje, Nazareno Brega les pregunta por los discos anteriores, por la música que les interesa y por la relación, cercana y distante a la vez, con el rock *nacional*. En el inicio, el crítico dice que algunas letras son muy crípticas: supone que una de las canciones habla de Flying Nun Records –discográfica de *indie* rock con base en Auckland–, pero imagina que la referencia, para el público, puede que sea imperceptible. Poco después, la pregunta es sobre la relación con el rock nacional. Javier Sisti Ripoll contesta que el de 107 Faunos, más bien, es rock *argentino*. El rock nacional son dos testículos con hipertrofia, dice el cantante, que ya están desinflados. Sobre por qué se demoraron una década en hacer un disco, el músico responde que en los noventa «no había una escena indie»: sin público ni prensa, el proceso era más largo y difícil.

Un mes después del número con la tapa de 107 Faunos, la publicación que había participado en la conformación de la escena indie argentina comunicaba el cierre, tanto del formato físico como del digital. La baja en el consumo de revistas, la suba en el precio del papel y la falta de políticas culturales del gobierno, dicen en la despedida, hacían imposible que siguiera (*Los Inrockuptibles*, 25/10/2018). A principios de año, ya habían dejado de salir las revistas *El Gráfico* –después de casi un siglo– y *Playboy*. En 2019, se imprimirían los últimos números de *Muy Interesante* y *Cosmopolitan*, y dos históricas de los kioscos de diarios, *Billiken* y *Para Ti*, cambiarían su frecuencia semanal por una mensual. Con una baja en la circulación de las revistas que salían en Gran Buenos Aires de un 75% entre 1997 y 2018,<sup>4</sup> la fórmula «ojo crítico y espíritu de fan» llegaba a su fin.

---

4 Información del Área de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (sin fecha).

En los años en que se publicó, los debates sobre los cuales *Los Inrockuptibles* fijaba posición siguieron vivos. Con pocos meses de distancia, en 2011, un artículo de *Clarín* sobre Silvio Rodríguez y uno de *La Nación* –escrito por Beatriz Sarlo– sobre David Viñas retoman, desde distintas posturas, la discusión sobre las relaciones entre arte y política. Sobre el cantante cubano, una columna de pocas líneas, sin firma –pero escrita por Pablo Schanton, que pese a la cercanía en el enfoque, solo publicó dos textos en *Los Inrockuptibles*–, dice que es en «las metáforas, los símbolos y las alegorías» donde se destaca «su militancia», con «una imaginación que supera el panfleto» (7/11/2011). Sobre la novela de Viñas, *Cuerpo a cuerpo*, Sarlo afirma que se trata de *pura literatura*, cuando la literatura es pura, precisamente, por contaminarse con todo: la historia, la política, la ideología (12/3/2011). Pero así como algunos debates siguieron, con el crecimiento de internet surgieron, también, formas diferentes de hacer crítica: más abiertas a explicar los aspectos técnicos de los lenguajes, menos regidas por los discos, las películas y los libros del mes, igual de dispuestas a discutir entre pares que a mostrarles un camino a los artistas.

Publicaciones digitales como *El Interpretador* o *Planta* en la primera década del siglo XXI, o pódcasts de cine como *Lettera 22* u *Hoy Trasnóche* en los últimos años, se enfocan no solamente en los libros que salen o las películas que se estrenan. Sin ser complacientes con el *mainstream*, con distintos registros –más teórico en las revistas literarias o en *Lettera 22*; más cercano al de la FM y a los debates de Twitter en el de *Hoy Trasnóche*– y sin desmerecer el realismo, combinan relecturas de obras que circulan desde hace cincuenta años con el análisis de escritores o directores debutantes, todos en un mismo plano. Los escritores de 1960 no son referencias, más o menos lejanas, que legitiman el consumo de libros que llegaron a las librerías el mes anterior, sino literatura que aún tiene un peso específico. A todos los vuelven contemporáneos las lecturas, las preguntas que se les formulan, las discusiones en las que se los incluye.

La comparación entre *Guasón*, *El rey de la comedia*, *Contacto en Francia* y *Taxi Driver*, en *Hoy Trasnóche*, no legitima el consumo de la primera, del estreno de la semana, sino que abre un debate acerca de los films de superhéroes, el estado de la crítica y la recepción del público. En *Lettera 22*, cada entrega repasa el guion de una película, desde *Apenas un delincuente* (1949) hasta *Pineapple Express* (2008), para explicar cómo se arma un personaje, cuáles son las funciones posibles de una escena, por qué algunas películas «se hacen largas», cómo se escriben los diálogos, qué pasa entre que alguien piensa una historia y llega el día en que se estrena el film. Ambos pódcasts –y algunos más de literatura o de música, como *La canción sin fin*, de Sebastián Furman– pueden pensarse como la expresión de una crítica que continúa y, al mismo tiempo, rompe con la que se leía en las páginas de *Los Inrockuptibles*. La continúan en la medida en que arman series que ponen las obras en relación con la historia del cine y, también, en que señalan

qué películas ver entre todas las que hay disponibles a un clic de distancia. Pero rompen en tanto que entrenan la percepción del público y amplían los márgenes de la recepción, no por la vía de mostrar a qué se parece un film, sino por la de explicar cómo funciona el lenguaje cinematográfico, o musical o literario.

En un pódcast que trabaja sobre películas argentinas de distintos momentos de la historia, en un capítulo cualquiera, uno de los conductores dice que la película *El otro hermano* (2017), de Adrián Caetano, está basada en un libro de Antonio Di Benedetto. La confusión no es muy importante –el libro original es *Bajo este tremendo* (2009), de Carlos Busqued; Antonio Di Benedetto escribió *Zama* (1956), que Lucrecia Martel transformó en película también en 2017–, pero grafica el poco diálogo que hay en la crítica de distintas disciplinas hoy. Entre escritores y cineastas hay una influencia recíproca. En el público de música, películas y libros, puede pensarse, los consumos no dejaron de intersecarse. Sin embargo, no se percibe mucho bagaje literario en la crítica de cine, y la crítica musical tampoco sale, en general, de los límites de su campo. La lógica de *Los Inrockuptibles* –mirar una serie de fenómenos desde el ojo de la cultura rock– se vuelve menos frecuente en un escenario tan dispar. Donde muchos críticos tratan de disputar de a uno, desde columnas y pódcast, desde Twitter y YouTube, contra la comodidad de un algoritmo en que el público se recuesta sin mucho escamoteo. Pero donde a la vez hay pocas revistas que desde un *nosotros*, desde la definición pública de un conjunto de acuerdos estéticos e ideológicos (Saítta, 2019), conecten objetos culturales de diferentes disciplinas.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998): *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Agamben, Giorgio (2007): *Che cos'è il contemporaneo?* Italia: Nottetempo. Disponible en español en: [n9.cl/agambenqelc](http://n9.cl/agambenqelc). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Alabarces, Pablo (1993): *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, Pablo (2007): «10 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina». En *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura*, N° 52, páginas 35-42.
- Área de Estadísticas y Censos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (sin fecha): «Circulación bruta de revistas (millones) por origen y género. Gran Buenos Aires. Años 1985-1990-1995/2018». Disponible en: [n9.cl/cir9518](http://n9.cl/cir9518). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- AA.VV. (2012): *Los Inrockuptibles*. Buenos Aires: Planeta.
- Benedetti, Sebastián y Graziano, Martín (2016): *Estación imposible*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Bourdieu, Pierre (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (2007): *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calori, Santiago (2018): *Cinefilia Ninja* (pódcast). Disponible en: [congo.fm/general/podcast/cinefilia/](http://congo.fm/general/podcast/cinefilia/)
- Diario Kafka (13/12/2012): «“Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo”», en *eldiario.es*. Disponible en: [n9.cl/dkie12](http://n9.cl/dkie12). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Donozo, Leandro (2009): *Guía de revistas musicales de la Argentina (1827-2007)*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- Eagleton, Terry (2017): *Cultura*. Barcelona: Taurus.
- García Canclini, Néstor (1995): *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.

- Gianera, Pablo (10/8/2012): «Otro horizonte», en *La Nación*. Disponible en: [lanacion.com.ar/1497603-otro-horizonte](http://lanacion.com.ar/1497603-otro-horizonte). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Guerriero, Leila (2014): *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama.
- Kohan, Martín (1993): «Saer, Walsh: una discusión política en la literatura». En *Nuevo Texto Crítico* 6 (2), páginas 120-29.
- Los Inrockuptibles (25/10/2018): «Nuestra despedida», en *LosInrocks.com*. Disponible en: [n9.cl/mlind](http://n9.cl/mlind). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Martel, Frédéric (2011): *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Ortelli, Micaela y Tomasini, María Elda (2014): *Los Inrockuptibles: un giro entre Francia y Argentina. Estudio sobre el reposicionamiento de una marca gráfica en contextos de cambios, de (re) composición del sector de medios al retorno de los jóvenes a la política* (tesina de licenciatura). Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.
- Pauls, Alan (2010): «Experimentos con la verdad», en *Bazar Americano*. Disponible en: [n9.cl/bapauls](http://n9.cl/bapauls). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Peña Boerio, Victoria (2010): *Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires* (tesina de licenciatura). Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.
- Pérez, Martín (2006): «Cadillacs en la ruta». En Martelli, Ernesto (compilador): *Las mejores entrevistas de Rolling Stone*. Buenos Aires: Publirevistas S. A.
- Piglia, Ricardo (2015): «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». En *La Biblioteca*, N° 15, páginas 170-85. Disponible en: [n9.cl/rpiglia](http://n9.cl/rpiglia). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Pujol, Sergio (2007): *Las ideas del rock*. Rosario: Homo Sapiens.
- Reynolds, Simon (2010): *Después del rock*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Saítta, Sylvia (2019): «El periódico Martín Fierro como campo gravitacional», en *Orbis Tertius*, 24 (30). Disponible en: [n9.cl/ssot](http://n9.cl/ssot). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Salerno, Daniel (2007): «Tribus, subcultura e identidad: una comparación de los estudios sobre rock». Disponible en: [n9.cl/dsalerno](http://n9.cl/dsalerno). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Salerno, Daniel y Silba, Malvina (2005): «Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas», en *Question*, N° 6. Disponible en: [n9.cl/salernoysilba](http://n9.cl/salernoysilba). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Sarlo, Beatriz (12/3/2011): «Ese polemista incansable», en *La Nación*. Disponible en: [n9.cl/sarloepi](http://n9.cl/sarloepi). Fecha de acceso: 26/2/2021.
- Schanton, Pablo (7/11/2011): «Resistencia poética», en *Clarín*. Disponible en: [n9.cl/clarin711](http://n9.cl/clarin711). Fecha de acceso: 26/2/2021.

- Tabarovsky, Damián (2004): *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Tabarovsky, Damián (9/10/2011): «Fotografías y ajedrez», en *Perfil*. Disponible en: [perfil.com/ediciones/2011/10/edicion\\_616/contenidos/noticia\\_0024.html](http://perfil.com/ediciones/2011/10/edicion_616/contenidos/noticia_0024.html). Fecha de acceso: 9/10/2011.
- Tabarovsky, Damián (2018): *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce.
- Tabarovsky, Damián (27/5/2018): «No dejarse atrapar», en *Perfil*. Disponible en: [www.perfil.com/noticias/columnistas/no-dejarse-atrapar.phtml](http://www.perfil.com/noticias/columnistas/no-dejarse-atrapar.phtml). Fecha de acceso: 27/5/2018.
- Vila, Pablo (1985): «Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil». En Jelin, Elizabeth (compiladora): *Los nuevos movimientos sociales* (1). Buenos Aires: CEAL.