



Periódico de arte, cultura y desarrollo
del Centro Cultural Parque de España. Rosario, Argentina.
Número 13, primavera de 2011. ISSN: 1853-9955



—Transatlántico.

Que te parta la cabeza y ya

El vigor de la canción de protesta en la música rock ha pasado, en su emergencia contracultural, por diversas entonaciones: desde la consigna literal o el himno proselitista hasta la experimentación lírica. Porque ponerle letra y música al presente, captar y denunciar la coyuntura, supone volver a pensar todo de nuevo: anudar cada vez el viejo lazo entre arte y sociedad. **TEXTO: JORGE MONTELEONE. ILUSTRACIONES: DIEGO ALTERLEIB**



A fines de los años sesenta, cuando se consideraba la cultura como una totalidad cohesiva que agenciaba formas de dominación, el vocablo contracultura quiso oponer alternativas como modo de resistencia a esa hegemonía, que no renunciaba sin embargo a las posibilidades de comunicación. El término fue acuñado por Theodore Roszak (*The Making of a Counter Culture*, 1968) y cuando lo hizo, como declaró, pensaba en una rebeldía contra aspectos esenciales de la sociedad industrial: el sacerdocio de la especialidad técnica, la creciente globalización científica y “la dominancia social de las corporaciones —el complejo industrial-militar, como lo llamó Eisenhower—. El problema crucial es la asociación de la ciencia y la tecnología al servicio del crecimiento de los poderes letales del armamento para la guerra. Aquello que soplaban en el viento de los sesenta era la guerra de Vietnam y la bomba atómica, que ahora funcionaba como una amenaza en la correlación de fuerzas mundial y, al mismo tiempo, como una prefiguración apocalíptica cifrada en la guerra nuclear y la carrera armamentista de Estados Unidos y la Unión Soviética, conocida como “guerra fría”.

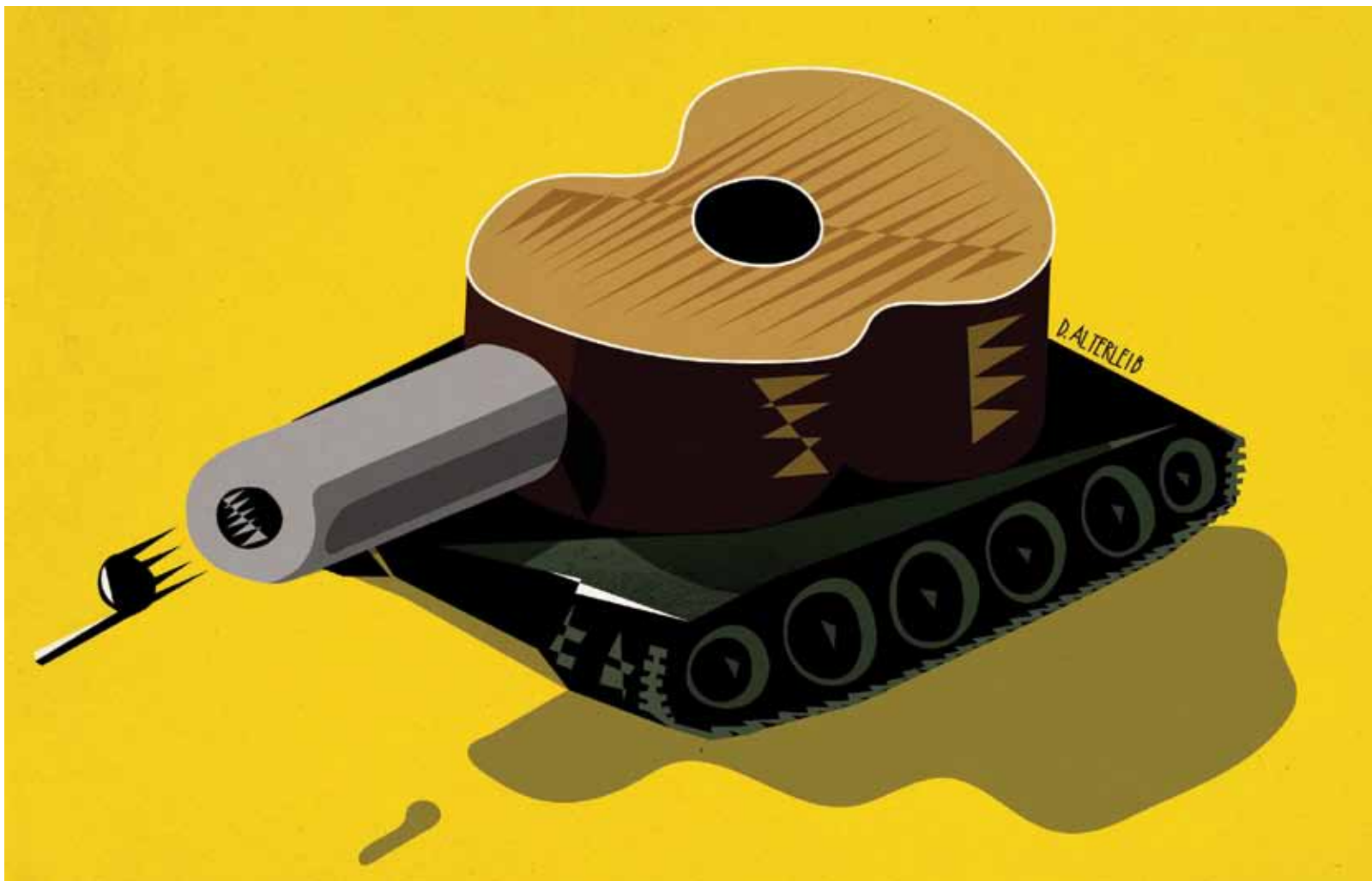
El texto de Roszak contextualiza la emergencia de cantantes y canciones que podían aludir a la misma coyuntura histórica y tuvieron una recepción politizada. En el segundo disco de Bob Dylan, *The freewheelin' Bob Dylan* (1963), cuando todavía era reconocido como un cantante folk y no había transfigurado sus canciones acústicas en rock eléctrico, se hallaban algunos de los célebres temas que serían tomados como himnos por la corriente pacifista de esos años —en la cual también se hallaba un “Comité de Emergencia de Científicos Atómicos”, donde estaban Albert Einstein y Leó Szilard—. Las canciones eran “Blowin’ in the wind” (“Soplando en el viento”), “A Hard Rain’s a-Gonna Fall” (“Una fuerte lluvia va a caer”) y en especial “Masters of War” (“Señores de la guerra”). La letra de esta última era bastante explícita respecto de otras de Dylan que construían esas series de imágenes de matiz surreal y algo rimbaldiano. Comenzaba: “Vengan Señores de la guerra, / los que fabrican todas las armas, / los que fabrican aviones mortíferos, / los que fabrican las grandes bombas, / ustedes que se ocultan detrás de las paredes, / que se

ocultan detrás de los escritorios, / quiero que sepan / que puedo ver a través de sus máscaras”. En declaraciones a *USA Today* del 10 de setiembre de 2001, Dylan recuerda ese momento: “Lamentablemente, la gente tomó el camino equivocado por ciertos seudointelectuales que nunca captaron lo que estaba en el aire cuando se tocaban esas canciones. Se supuso que ‘Masters of War’, por ejemplo, era una canción pacifista contra la guerra. No es una canción contra la guerra. Hablaba contra aquello que Eisenhower llamó el complejo industrial-militar hacia el fin de su presidencia. Ese espíritu estaba en el ambiente y lo capté”. Esa declaración de Dylan abre al menos dos aspectos: o bien el matiz político de la canción tomaba la consigna sólo como material expresivo, al modo de un *collage* epocal; o bien la canción invariablemente se resignificaba en un contexto social por su propio valor estético y, como predicaba Alejandra Pizarnik sobre el poema, dice lo que dice, dice algo más y dice otra cosa. Al día siguiente de la publicación de las declaraciones de Dylan, se produjo el atentado terrorista contra las Torres Gemelas. ¿Cómo debería leerse entonces, cuando el mundo cambiaba otra vez, “Señores de la guerra”?

Toma de conciencia

Acaso una de las cuestiones que abriría la canción política —que en una vertiente se llamó “canción de protesta”— es la relación entre su literalidad y el contexto social de su aparición y enunciación, que podríamos llamar el contexto de literalidad. ¿Tiene lo explícito mayor potencia política, en el sentido de ser propiciador de una toma de conciencia para inducir acciones públicas, o en cambio la participación política misma modeliza la canción para que la manifieste? Y en ese caso ¿no son más eficaces aquellas estéticas del rock donde la expresión de cuestiones sociopolíticas prescinde de la literalidad y sin embargo provocarían un impacto expresivo —y por lo tanto pasible de ser politizado— mucho mayor, dada su radicalidad estética? Y en fin ¿el contexto de literalidad varía, esteriliza o confirma la literalidad de lo dicho?

Un gran crítico de rock como Simon Reynolds se preguntaba algo así en los



El autor nació en Buenos Aires en 1957. Es escritor, crítico literario, traductor e investigador del CONICET. Publicó, entre otros libros, *El relato de viaje* (1998), *Puentes / Pontes* (2003, con Heloisa Buarque de Holanda), *200 años de poesía argentina* (2010) y *La Argentina como narración* (2011).

El ilustrador nació en Buenos Aires en 1979. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Buenos Aires. Es ilustrador del suplemento "Futuro" del diario *Página 12*. Trabajó en el Planetario de Buenos Aires y colaboró en las editoriales Planeta y Capital Intelectual, y en las revistas *Rolling Stone* y *Hecho en Bs. As.*

noventa —en la época del *grunge*, de Nirvana—, cuando también resurgía una tendencia de literalidad en las canciones políticas del rock —por ejemplo, el *combat rock* de Manic Street Preachers; o el *agit pop* de Rage Against the Machine, explícitamente anticapitalista y que proyectaba en el escenario de sus conciertos la bandera negra con la estrella roja del Ejército Zapatista de Liberación Nacional—. Reynolds diferenciaba entre lo político propio del arte, que implica elecciones y valores, y lo explícitamente politizado, que brindaría una contradicción: la confirmación de las propias convicciones en la denuncia social, en desmedro de la eficacia artística. Escribe Reynolds "el problema con el rock politizado es que el impulso proselitista va casi invariablemente de la mano de un desprecio por la estética: la música es solo un medio para un fin. (...). La música más estéticamente aventurada de hoy es sólo estética pura, arte por el arte, que la música te parta la cabeza y ya". Pero la respuesta, también política, a ese arte politizado no sería la misma para uno u otro caso. También sería literal. Comunidades *amish* consideraban a Rage Against the Machine enviados del mal, varios alguaciles quisieron prohibir sus conciertos y, con la caída de las Torres Gemelas, muchas radios prohibieron sus temas por "antinorteamericanos".

El son progresivo

Aquel movimiento contracultural de los sesenta, que iba de los *beatinks* de Allen Ginsberg a los *hippies*, a la revolución sexual, la apertura de las puertas de la percepción de Aldous Huxley junto al viaje del ácido, la vindicación de las drogas alucinógenas de Timothy Leary y el camino a Katmandú en la busca de una conciencia y espiritualidad alternativas, tuvo en la revista *Eco Contemporáneo*, de Miguel Grinberg, su acuciante seguimiento y adhesión. Grinberg halló en el primer rock argentino de fines de los sesenta y comienzos de los setenta el espacio más propicio para conectar aquella fe contracultural, que también divulgó en su programa radial *El son progresivo* y en frágiles papeles mimeografiados que enviaba por correo o distribuía en las reuniones en Plaza Francia, aún muy lejos de la web y la blogósfera. Pero ya había existido un desplazamiento en el contexto. El sueño del hippismo que, como sugirió Eduardo Berti, aparecía tanto en "La balsa" de Tanguito y Litto Nebbia, como en "Wooden Ships" ("Barcos de madera") de Crosby, Stills, Nash & Young (de cuya letra David Crosby afirmaba: "nos imaginábamos como sobrevivientes, escapando en un bote de madera para crear una nueva civilización"), era un sueño minoritario y la nueva música urbana, principalmente de Buenos Aires, que expresaba la corriente contracultural en el rock, todavía estaba muy lejos de ser masiva. Las canciones de Almendra hablaban de la alienación urbana ("A estos hombres tristes"); la literalidad política de algunas canciones de Moris ("Ayer nomás", "De nada sirve") o de Manal ("No pibe", "Jugo de tomate frío") tenía un alcance limitado.

En 1970, bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, surge públicamente la agrupación Montoneros cuando anuncia que "fue ejecutado Pedro Eugenio Aramburu". A partir de ese año se percibe un nuevo contexto o su agudización. Se multiplican entonces las canciones políticas literales o que pueden ser leídas de ese modo: el segundo disco de Almendra (1970) tiene temas más explícitos como "Mestizo", "Apremios ilegales" de Pedro y Pablo (Miguel Cantilo y Jorge Durietz) sobre la tortura, aparece en el álbum *Conesa* (1972); "Hombres de hierro", especie de "Señores de la guerra" vernáculo, en el primer disco de León Gleco, de 1973. Los músicos más experimentales tampoco son ajenos a la coyuntura: Spinetta acompaña el estreno de *Artaud* con el manifiesto "Rock: música dura, la suicidada por la sociedad"; los temas de Aquelarre, como "Canto (desde el fondo de las ruinas)" o "Violencia en el parque" aluden a la conflictividad social; Sui Generis (Charly García y Nito Mestre), que había incorporado el público adolescente, se politiza en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (1974) y algunas de sus canciones sufren censura.

Podría reflexionarse sobre ese vínculo para percibir las correlaciones de la canción política entre estética y sociedad en diversos ejemplos del rock argentino: la eficacia de las alegorías de Serú Girán en "Canción de Alicia en el país" o "Encuentro con el diablo" bajo la dictadura y, a la vez, el relativo efecto del minoritario punk de Los Violadores, cuyas letras eran muy directas; la nueva emergencia del punk como movimiento tardío desde 1987, con el debut de bandas como Ataque 77 o Massacre y sus letras politizadas; el vínculo entre los particulares contextos sociales y el hermetismo de las letras del Indio Solari para los Redondos, que alcanzaron sin embargo, una potencia política mucho mayor que las letras literales, pero esa potencia se dispersó cuando la banda experimentó musicalmente con el disco *Momo Sampler* (2000), un año antes de disolverse; la articulación del rap en la posdictadura con las letras de Actitud María Marta; la relación entre el inicio de la década menemista y las letras sobre matanzas de aborígenes de la banda A.N.I.M.A.L. (cuya sigla tiene el nombre de su primer disco: *Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar*); el retorno extremo de la literalidad a partir de la crisis del 2001 en las letras de diversas bandas —por ejemplo, Carajo, cuyo primer corte, especie de himno al "Que se vayan todos", decidió ser francamente materialista: "Sacate la mierda"—; las vertientes musicales aun más populares y menos estudiadas, como la cumbia y el cuarteto, con grupos autodenominados "villeros" como La Sonora del Barrio, que editó un disco llamado *Cumbia Protesta* (2003).

No resolvemos aquí las preguntas sobre la canción política, y apenas sugerimos que su problemática se halla mucho más allá de lo que tantas letras declaran con una buena conciencia que, al margen de su realización, no siempre supone una autoconciencia artística. ■