

de un saber sobre lo humano (incluyendo la religión), el cual prolonga y refuerza los efectos del poder. El cuerpo quiere reemplazar ese alma por la alteridad de un amor a la intemperie, un vaciarse en el otro. El alma profunda arrasada por los vientos de eros: «Una vez/ ven aquí/ ángel de trueno./ Con tu luz/ veo así a través de un gigantesco día.// Y viene y va,/ sin pensar,/ tu corazón de viento,/ y otra vez,/ al latir,/ mueve toda palabra, intensamente herida al decirse/ un amor que permanece intacto,/ inexorablemente expuesto al aire».

XIII

Del organismo en el aire al corazón. En las letras de Fito Páez (nacido en Rosario en 1963, músico de extraordinaria ductilidad compositiva), la figura corazón es el indicio mismo del cuerpo expuesto a la borrasca amorosa, a la común locura, al olvido de los márgenes. Si en Spinetta predomina la lírica, en Páez abundan historias. En cierto sentido, la poética de Spinetta encarna, como anatomía pasional, en la poesía de Fito Páez. La reunión de ambos en el disco *La la la*, de 1986, permite vislumbrar este pasaje y aún cierta fusión entre el relato del cuerpo anárquico y el apunte cotidiano de quien lo representa en la calle. A las iluminaciones suceden las instantáneas: de la visión a la fotografía. Flashes de pobres gentes, de corazones débiles, de corazones simples: una pequeña épica de humillados y ofendidos. Están los que sucumben en su sentimentalismo extremo o los que son expulsados, por su desesperada inelegancia, del festín cortés: el loco de la calesita, los chicos de 11 y 6 que venden flores y estampitas en la calle Corrientes, la mujer que se corta el cuello con la botella rota del cuento de Bukowsky, el que bebe hasta borrarse, putas doradas y comediantes suicidas. Corazón: en Fito Páez la metonimia es un desplazamiento carnal. No sólo la parte por el todo, sino la manifestación de un cuerpo pleno y fuera de sí. En 1984, Páez canta el pietismo solidario de «Quiero ofrecer mi corazón» pero también su posible estallido: «No me digas nada,/ tengo taquicardia:/ antes de apagarme/ tengo que explotar». En 1986 ese corazón abierto se hace clandestino y la solidaridad primera se vuelve delito, valor sin intercambio: «Corazón clandestino/ vas siempre al choque./ Nada está prohibido/ cuando es de noche./ Y si voy a buscarte/ pago por ello./ Y por más que me quieras/ no cambia nada./ Corazón clandestino/ envuelto en llamas». En 1987, el corazón es la presa, la cara de la desgracia: «En esta puta ciudad/ todo se incendia y se va./ Matan a pobres corazones». Esta parábola también puede leerse en las decepciones

que la política argentina aseguró a los ciudadanos en este período, y que hoy perfecciona.

XIV

Hay una articulación entre el lenguaje y el cuerpo reprimido o torturado, porque los cuerpos están hechos también de palabras, porque el individuo habita la casa de su lengua natal que es, también, el lenguaje de su comunidad. Por allí pasan también todos los enfrentamientos. Pensemos en esa fábula simple pero aterradora de Franz Kafka: «En la colonia penitenciaria». La aguja que escribe sobre la espalda del condenado con su propia sangre. Hay también una lengua de la represión, con la cual se escriben las historias oficiales de las dictaduras y con la cual se dictan sus decretos. George Steiner, por ejemplo, advirtió, con náusea, el modo en que el idioma alemán (como organismo vivo, como cuerpo de vocablos) era degradado hasta la pudrición por el régimen nazi. El temor y el temblor constituían su gramática, la jerga de la noche y de la niebla. Toda la acción represiva, las órdenes que obligaban secretamente a coser una estrella amarilla en las ropas de las víctimas, los largos trenes que atravesaban campos de escoria muda llevándolos, el humo de los hornos, se acompañaban de registros, descripciones, información precisa, conjuras e insultos. La culpable condición de judío comenzaba con el nombre, con el lenguaje de los ancestros y terminaba violentada, reprimida en el cuerpo. También la dictadura argentina de 1976 trazó en la lengua su marca, articulada en signo ominoso sobre los cuerpos: la herida, la punición, el borramiento. La lengua de la dictadura se conformó en el ademán de muerte propio de la acción punitiva. Hasta tal punto, que todo el mundo, en cualquier lengua, pudo repetir un vocablo atterradoramente característico de ese lenguaje: desaparecido. También la poeticidad del rock se constituye como lenguaje en esta lucha por la nominación que involucra el cuerpo, cuya relación con el poder represivo de las dictaduras o con el poder disciplinante del Estado es conflictiva y, a menudo, dramática. A la salida de los recitales, muchas veces estaban abiertos los camiones celulares. Charly García, en los recitales de *Serú Girán*, recomendaba a los asistentes que no salieran solos, ni de a dos, ni de a tres, sino en pequeños grupos, para protegerse de la posible represión.

XV

Charly García es, junto con Spinetta, el otro músico ineludible del rock argentino. Sus composiciones transmiten, con justeza, un aire de época co-

mo una memoria oblicua. Integró, entre 1978 y 1982, el grupo *Serú Girán*, que volvió a reunirse en 1992: su repercusión fue no sólo musical sino también social, ya que representó un espacio de verdad e identificación cuando los lazos sociales eran cortados por una lógica de guerra. En *Serú Girán* puede hallarse una crónica de la vida diaria bajo la dictadura: los atajos para subsistir, la furia callada, la meticulosa soberanía de la estupidez y de la muerte. Esa crónica se formulaba muchas veces como alegoría para burlar la censura. Por ejemplo, «Canción de Alicia en el país» transforma el absurdo mundo de Lewis Carroll en una oscura paranoia y señala entre líneas el mundo argentino de los años setenta: «Y es que aquí, sabes, el trabalenguas/ traba lenguas;/ el asesino te asesina/ y es mucho para ti./ Se acabó este juego que te hacía feliz./ (...) Un río de cabezas aplastadas bajo el mismo pie/ juegan cricket, bajo la luna;/ estamos en la tierra de nadie —pero es mía—;/ los inocentes son los culpables —dice su señoría,/ el Rey de Espadas». Donde Spinetta decía Dios, donde Fito Páez, mucho después, diría corazón, Charly García nombra: *Instituciones*. Ya en 1974, el tercer disco de *Sui Generis* (dúo integrado junto a Nito Mestre) se llamó *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Cuando en 1990 Charly García graba su versión del «Himno Nacional Argentino» (hecho que causó cierto revuelo) asume, si no el lugar de la institución, la posibilidad de reinterpretar la norma cultural, al apropiarse libremente de su sentido y orientar de otro modo su efecto simbólico.

XVI

Las composiciones de Charly García oscilan entre el individualismo anárquico y el enfrentamiento con lo institucional. Por una parte, hay una estética de la soledad, que va de la manía y la extravagancia hasta la locura o el suicidio. Por otra, esta voz solitaria se manifiesta, en el cruce con el espacio social, por vía de un ácido conflicto con todo aquello que inmoviliza el cuerpo propio. Todo aquello que Charly llamó «parte de la religión» —y aquí reaparece la dialéctica anarquista Dios/Estado—. El conjunto de instituciones y normativas impuestas por coerción: la dictadura, la disciplina autoritaria, la censura, el servicio militar, el monólogo homogéneo de los grupos de poder, todas las convenciones inhibitorias del sujeto. A menudo, esta voz solitaria, desde su posición excéntrica, lee la historia. Tomemos dos casos. El rock «No llores por mí, Argentina», grabado en 1981 por *Serú Girán*, burla el patetismo de ese enunciado en la ópera *Evita* y lo reemplaza por una descripción delirante del país —¿o habría que decir por una descripción del país delirante?: «Entre lujurias y represión/ bailas-

te los discos de moda/ y era tu diversión/ burlarte de los ilusionistas.// No llores por las heridas/ que no paran de sangrar,/ no llores por mí, Argentina,/ ¡te quiero cada día más!». En «No bombardeen Buenos Aires» la guerra de Malvinas no se lee desde el pomposo heroísmo soberano, sino desde el miedo del que vive en un territorio previamente ocupado por sus Fuerzas Armadas y advierte una simulación, una incongruencia: no es posible que ese ejército de ocupación ahora libere, no es posible que a la política del exterminio clandestino sigan las bombas: «No bombardeen Buenos Aires,/ no nos podemos defender,/ los pibes de mi barrio/ se escondieron en los caños,/ espían el cielo, usan cascos,/ curten mambos escuchando a *Clash*,/ escuchando a *Clash* —Sandinista—». Se refiere a *The Clash*, una de las bandas fundamentales del punk inglés. *Sandinista* fue editado en 1980 y, ya que no apareció en Argentina, su circulación era restringida. Hay una ironía en el hecho de que los chicos escuchen, casi en secreto, a un grupo ferozmente opositor al *establishment* británico y al gobierno de Margaret Thatcher, como un espejo invertido del igualmente repudiable régimen dictatorial que soportan. Eso, sumado al hecho de que el rock en inglés había desaparecido de las radios durante el conflicto y a la fantasía colectiva, propagada por el rumor, de que Buenos Aires sería bombardeada. Esta condensación, basada en el sobreentendido y el sarcasmo, es uno de los modos típicos de esa lectura de la historia.

XVII

«No bombardeen Buenos Aires» apareció en el primer disco solista de Charly García, de 1982. ¿Qué ocurre después? En «Demoliendo hoteles» (de *Piano Bar*, 1984), aquel sujeto acosado repite, como una mueca, la vejeción y la mentira: ahora su educación sentimental sólo puede restituir el terror: «Yo que crecí con Videla,/ yo que nací sin poder,/ yo que luché por la libertad/ pero nunca la pude tener.// Yo que viví entre fascistas,/ yo que morí en el altar,/ yo que nací con los que estaban bien/ pero a la noche estaba todo mal.// Hoy paso el tiempo demoliendo hoteles/ mientras los chicos allá en la esquina pegan carteles». El excéntrico es un lenguaraz que regresa a su cubil solitario para relatar con minucia la represión. ¿Qué queda sino hablar y hablar? Evocación en voz baja, fuera del espacio público, a solas: «No me verás./ La llave que yo tengo puede abrir/ tan sólo el corazón/ de los extraños.// Las almas que no tienen donde ir/ se vuelven a reunir/ en subterráneos.// Me tengo que esconder». Como en aquel tema de Luca, sólo resta integrar esas momentáneas células sin destino para explicarlo todo otra vez: la de los hombres del subsuelo. Un acto

político, que invierte la presencia pública en retiro, ya que, sordamente, en la historia argentina de hoy, el pasado del terror sigue condicionando el futuro. El filósofo León Rozitchner, en su artículo «La violencia neoliberal de mercado» (aparecido en *Página 12* el 20 de septiembre de 1992) describe esta situación:

[El poder] domina sobre el fondo de la amenaza de muerte, y atomiza a la gente, y la separa. Pero debe también sutlizar su ejercicio, ejercer sus astucias para imponerse. Eso señala lo que teme: teme siempre el valor resistente de la vida, la permanencia de la vida que sostiene y hace, de algún modo, de cada sometido un resistente. Resiste continuando en vida contra el límite de la muerte que lo amenaza: se retira a su última trinchera y se guarece, desesperado, y espera.

«Todo el mundo en la ciudad es un suicida —canta Charly en 1989—, tiene una herida/ y es la verdad». Esa herida es la marca que dejó el castigo, la llaga viva de la amenaza.

XVIII

La ciudad es otra, pero en sus calles, como una memoria temible, aún persisten los cercos e itinerarios que la sitiaron, ya que la lógica espacial de la dictadura funcionó entre el terror y lo oculto. Por un lado, toda posibilidad de reunión pública, de contacto, estaba interdicta: las calles eran patrulladas. La ciudad se había dividido en zonas asignadas a los «grupos de tareas» que secuestraban a sus víctimas. La intimidad estaba abolida: toda privacidad se volvía sospechosa y los grupos represores entraban a saco en las casas. Por otra, esa culpabilidad del secreto se invertía, como el cono infernal, en los centros clandestinos de detención. Hogares de la muerte, antesala de la desaparición forzosa de personas, su nombre era «chupaderos». El grupo *Todos tus muertos*, que proviene del *underground*, refiere en «El chupadero» esa última libertad de un amor fugaz en el páramo de la injusticia, la precaria dicha que dura lo que un relámpago: «La cárcel te endureció,/ el exilio te marcó,/ todos te golpean y te dejan/ como un árbol sin raíces./ Amándonos en el chupadero/ sentíamos frío,/ en el chupadero del gobierno/ usaron nuestros cuerpos». Allí, aún allí, en ese espacio otro que vivió el cuerpo en el instante arrebatado al desprecio, fue posible. *Los Violadores* (quizá la primera banda punk de la Argentina, reunida en 1981), asumen en «Fuera de sektor» (de 1986) que esa especialidad impuesta, en cuyo trazado persiste la topografía del miedo, debe ser evitada. Romper el puente obligado, salir del circuito: «Hoy todo está fuera de sektor;/ tu mente está fuera de control./ Tu cuerpo está fuera de formol./ Hoy todo está fuera de sektor./ (...)/ Nadie regula mi decisión,/ nadie transforma mi