

El *rock*, tantas veces asediado por la vulgaridad del *hit parade*, suele engendrar, de tanto en tanto, algún talento que lo supera, algunos de esos niños que se aburren con el repertorio de juegos de la especie. Pedro Aznar y Lito Vitale han sabido convertir el aburrimiento en creatividad. El precio de la conversión es la vida en las fronteras musicales, la expulsión de los territorios conocidos.

Espacios y rituales

De las cuevas a los estadios, el reconocimiento de los escenarios en los que se celebra la música popular permite esbozar una contrahistoria argentina. El uso de recintos pequeños, muchas veces húmedos sótanos mal ventilados, no nace en tiempos de la dictadura militar: ya en los años 60, con el auge del *café-concert*, se reciclan antiguos *cabarets* y salas apócrifas de baile y whisky.

Sin embargo, desde 1976 el ocultamiento, el descenso a un espacio al que se accede casi por clave —en algunos casos, inclusive, al margen de la red publicitaria— se acentúa. *Jazz & Pop*, el local fundado por el baterista Néstor Astarita y el contrabajista Jorge González en el barrio de San Telmo, barrio fantasmal y antiguo, es el caso más conocido. Allí, el *jazz* y las especies aledañas viven una reclusión creativa. A *Jazz & Pop* llegan los entendidos y los curiosos, los coleccionistas y los rockeros. Todos buscan aquello que el crítico de *The New Yorker*, Whitney Balliet, definió como «el sonido de la sorpresa». La otra sorpresa, que pronto se convierte en rutina, son los allanamientos policiales. Los dueños recuerdan *jam-sessions* iniciadas en el local y concluidas en la seccional de policía. Los inspectores buscan droga antes que resistencia política, pero el gesto que se impone es la intimidación, el inequívoco mensaje de que todo está vigilado, bajo estricto control. Hay, sin embargo, un espacio dentro del espacio que sortea la vigilancia: la música, que en *Jazz & Pop* vive algunas de sus mejores noches de las décadas del 70 y 80. La lista de músicos que desfilan por el virtual club de *jazz* de Astarita y González permite relevar casi todos los pasos de la música popular instrumental comprendida entre la improvisación y el *rock*¹⁰.

Si el *jazz* puede vivir en plenitud en lugares reducidos —hasta se vanagloria de ello— el *rock* necesita para su práctica de espacios grandes. No obstante, la existencia de un valioso circuito de garage, el *rock* argentino dará su gran salto artístico y social al instalarse en estadios deportivos devenidos en santuarios rockeros. El club de Obras Sanitarias, en el barrio de Núñez, así como el ex escenario boxístico Luna Park y los teatros princi-

¹⁰ Sergio A. Pujol: *Jazz al Sur. La música negra en la Argentina, Buenos Aires, Emecé, 1992. Entre las visitas internacionales, se recuerdan muy especialmente las del brasileño Hermeto Pascoal y las del norteamericano Chick Corea, que tocaron —en fechas diferentes— con auténtico entusiasmo, con músicos argentinos. Este tipo de sesiones se llevaban a cabo después de los compromisos contractuales de los músicos y por amor al jazz. Después de Jazz & Pop, Oliverio se convirtió en el lugar que la música popular instrumental reservaba para encuentros especiales. Allí tocaron el saxofonista Branford Marsalis y sus músicos de paso por Buenos Aires, si bien el clima tan particular de Jazz & Pop nunca se volvió a repetir.*

pales de la calle Corrientes, marcarán, entre finales de los 70 y comienzos de la década siguiente, el momento más álgido y socialmente significativo del *rock* como estrategia global de vida y arte en la Argentina represiva. En el momento de mayor control y censura, Serugirán reúne a sesenta mil personas en la Rural, en diciembre de 1979. Señala Pablo Vila con respecto al sentido de pertenencia del aficionado: «Por un lado el nosotros, el adentro, la paz, la libertad y la participación. Y por otro, el ellos, el afuera, la violencia. De esta forma el movimiento de rock nacional va construyendo los espacios que resguardan la identidad de todo el conjunto de jóvenes que se sienten representados por él, e incluso incorpora nuevos actores que con anterioridad habían militado políticamente»¹¹.

La guerra de las Malvinas es una bisagra para la historia del *rock* nacional: con evidente oportunismo, el régimen intenta incorporar al *rock* a los medios de comunicación y así lo legitima para la cultura oficial. Paradójicamente, una música que se declara inspirada en los sonidos de la aldea global, que cuestiona los criterios de identidad y pertenencia y aspira a sustituirlos por otros, reemplaza a la música cantada en inglés. Con el desenlace de la guerra y la posterior recuperación democrática, el nosotros juvenil aparecerá conviviendo con otros nosotros, incluso con el tanguero, primera persona de un plural que no acepta al otro con mucha facilidad.

El furor de los estadios —que por cierto no es patrimonio exclusivo del *rock*— proseguirá algún tiempo, pero pronto emergerá el fenómeno paralelo de los nuevos reductos limitados, como Cemento, Palladium, Café Einstein, etc. Mientras el estadio se empieza a reservar para las visitas extranjeras o la presentación de los álbumes de un puñado de solistas y conjuntos nacionales con verdadera capacidad de convocatoria, los nuevos escenarios se orientan a la celebración del baile combinado con el ritual del escucha. Esto es toda una novedad, porque el *rock* nacional logró su primera identidad diferenciándose de la música disco y comercial, que era la música que se bailaba alegremente, casi sin escuchar, en las antípodas de la llamada progresiva, expresión que se empleó en el *rock* a comienzos de los años 70 para denominar a los espacios de vanguardia.

Desde mediados de los 80, el *pop* —en su acepción frívola— tienta al *rock* con los valores festivos, algo que será condenado por la vieja guardia de *hipsters* traicionados, enemigos declarados del circuito de discotecas antes que del baile como expresión lúdica (que, espontáneamente, reñida con todo intento coreográfico, existe en los recitales, lugares en los que el público comparte con los músicos el protagonismo).

Si bien los matices estilísticos y las subculturas que anida el *rock* como movimiento de vastos contornos pueden ser más o menos pronunciados, más o menos excluyentes, el mundo rockero llega a la década del 90 acep-

¹¹ Pablo Vila: «Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil». En Elizabeth Jelin (compiladora): Los nuevos movimientos sociales, Buenos Aires, CEAL, 1985. Para rastrear el origen de ese nosotros del que habla Vila, puede consultarse uno de los primeros ensayos sobre el rock nacional: Miguel Grinberg: Cómo vino la mano, Buenos Aires, Convergencia, 1977.

tando la pluralidad de los escenarios y los códigos. Así se aceptan los estilos de la ceremonia rockera, desde las fiestas —a veces problemáticas— de los Redonditos y Sumo hasta el *vernissage* del último compacto de Soda Stéreo o la presentación televisiva de Fito Páez¹².

Entre 1975 y 1983, el exilio se transforma en ese otro espacio, espacio límite, lejana frontera a la que se dirigen artistas de todos los géneros, aunque en materia de exilio político el folklore sufre las mayores pérdidas. Desde los tiempos de las «tres A», a la censura sistemática se le suma la lista de proscriptos de la cultura, aquellos que deben emigrar para salvar la vida. Son los casos de Mercedes Sosa, Nacha Guevara, Miguel Ángel Estrella y Alberto Favero, entre muchos otros. Los que se quedan, deben acostumbrarse al *index* de temas y músicos prohibidos por el celador-censor, según llama María Elena Walsh a la política cultural oscurantista en un célebre artículo publicado en el diario *Clarín* en 1979.

Además del político, está el exilio profesional, parte integrante de lo que muy gráficamente se ha dado en llamar «fuga de cerebros». De país receptor, en las primeras décadas del siglo, la Argentina se transforma en país expulsor. Músicos de tango, folklore, *rock* y *jazz* siguen las huellas de Gardel y Arolas, si bien en un mundo que ya no ve a la Argentina como el país de aventureros ricos y buenos bailarines de tango. Imposible arriesgar una lista provisoria de la diáspora musical: son tantos los talentos argentinos diseminados por el mundo —algunos con resonante éxito, otros con resultados discretos— que se podría escribir la historia de la música argentina fuera del país, invirtiendo la paradoja borgeana sobre la literatura argentina. Sólo en el campo del *jazz*, entre los 70 y los 90, más de 50 músicos de muy destacada trayectoria abandonan la Argentina, soñando quizá con la vida de Lalo Schifrin.

Exilio físico, exilio musical, exilio cultural: una parte importante de la música popular argentina transita por empalizadas y construye desde ellas, visores privilegiados a la vez que riesgosos, el sonido que ensaya respuestas a los interrogantes de toda una cultura, el contracanto que armoniza, en tensión, con los fantasmas musicales de un país hecho de palabras y sonidos.

Sergio A. Pujol

¹² Un minucioso informe, mechado con anécdotas, sobre los nuevos escenarios en los que se hace y se exhibe el rock de los años 80 se puede hallar en el libro de Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz: *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1991.

