

# Cuerpo constelado

## Sobre la poesía de rock argentino

I

**E**l rock es una forma artística que pone el ritmo y las cargas energéticas del cuerpo en el centro de una significación nueva que deberíamos llamar, con Barthes, significancia: el sentido en cuanto es producido sensualmente. Aquellos elementos rítmicos, que irrumpen en el enunciado del poema y responden a los arcaísmos pulsionales, asimilables a ritmos vocales o de movimiento, son realmente vividos por el cuerpo *rockero*. Como querían los surrealistas, se habita una imagen. Es decir, el ritmo propio del verso, representado en todos los esquemas de alternancia periódica (el acento, la rima, las homofonías, etc.) corresponde al golpe (*beat*) y su expresión iterativa en las bases rítmicas. El golpe alcanza su repercusión máxima en el cuerpo, donde estalla. El cuerpo se abre como una luz dispersa en múltiples puntos luminosos o padece una implosión de energía negativa —lo que va de la expansión psicodélica a la opresiva música *dark*. Cuerpo constelado que mora en la imagen rítmica que él mismo entrega: éxtasis, estado segundo, estar en otra parte —cielo o infierno—. Allí donde el poema se escande, allí donde la palabra ritma, la letra de rock finaliza en un cuerpo que le da su acento silábico. Canto de un cuerpo eléctrico desgarrado en la pérdida, como si la energía material se consumiera a sí misma en llamarada. El uso de la voz es la puesta en juego del cuerpo material en las variaciones de un canto, que elude la expresividad modulada en favor de una extremada dicción. Del susurro a la histeria, de la respiración al grito, del relato a la interjección: los vocablos delimitan una región singular respecto de la lengua normativa. No importa, a veces, aquello que se dice, sino cómo es pronunciado y se relaciona con la masa sonora. Pero

<sup>1</sup> En este ensayo nos referimos a algunos momentos ejemplares del rock argentino, aunque otros, igualmente significativos, no se mencionan. Por ejemplo, el desplazamiento del blues al heavy metal que indujo Pappo con bandas como Pappo's Blues y Riff; la original experiencia de fusión con músicos regionales que llevó a cabo León Gieco en De Ushuaia a la Quiaca (1985/86); el trabajo de grupos decisivos como Almendra, Aquearre, Arco Iris, Invisible, Vox Dei, entre otros, o las nuevas bandas de los ochenta. Pero este artículo no es un panorama histórico y, además, condensa algunas conclusiones de un libro en preparación sobre el tema. Hay ya numerosas publicaciones. Pueden consultarse textos que tienen una visión afín a lo sociológico (Pablo Vila, «Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil», en Elizabeth Jelin, Los nuevos movimientos sociales, Buenos Aires, 1985; Alfredo Beltrán Fuentes, La ideología antiautoritaria del rock nacional, Buenos Aires, 1989 o, si bien más cercano al análisis literario, Mirta Varela y Pablo Alabarces, Revolución, mi amor; el rock nacional (1965-1976), Buenos Aires, 1988); investigaciones cronológicas (Miguel Grinberg, Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino, Buenos Aires, 1985 y 25 años de rock argentino, Buenos Aires, 1992; Marcelo Fernández Bitar, Historia del rock en la Argentina, Buenos Aires, 1987; Eduardo Berti, Rockología. Documentos de los 80, Buenos Aires, 1989); recopilación y análisis de letras (Eduar-

la escucha no es pasiva: necesita de la amplificación o de los auriculares, es decir, situar el cuerpo sonoro intercambiando con el propio los patrones rítmicos. En el golpe, el cuerpo de la escucha *rocker* ejecuta. Ello se multiplica, comunitariamente, en el recital, donde el golpe de la banda reverbera en todos los cuerpos de los presentes. En el ritmo se funda la tribalidad *rocker*: su socialidad no institucional. Ritmo, cuerpo, lengua: al combinar estos elementos en el tiempo, podría describirse una historia del rock, desde las articulaciones políticas, la indumentaria, la letra o la sonoridad que incluye la técnica<sup>1</sup>.

## II

Como un eco, la voz de dos fantasmas, dos muertos emblemáticos —uno de los años sesenta y el otro de los ochenta: Tanguito y Luca Prodan— suspende en el mito la historia del rock argentino. Tanguito —seudónimo de José Alberto Iglesias— sólo grabó hacia 1970 una serie de temas no destinados para su difusión; pero que luego se editaron en 1973 en el disco *Tango*. Su misma precariedad y pobreza hacen emotiva esa grabación, porque confirman una imagen: Tanguito fue percibido como alguien que encarnaba la nueva aventura estética —un personaje, un artista del futuro— antes que como un músico. La temprana muerte —ocurrida en mayo de 1972— lo perfeccionó. De ese modo, Tanguito aparece en el mito del origen del rock en Argentina: el momento en el que, junto a Litto Nebbia, comienza con el primer verso de «La balsa», luego modificado: «Estoy muy solo y triste acá en este mundo de mierda» y con la composición del tema —que estrenarían *Los gatos* en 1967— en el baño de «La Perla del Once», un bar-pizzería donde solían reunirse algunos *rockers*. Este hecho simboliza los rasgos definitorios de un origen: el primer extrañamiento de la lengua del rock que, con su misma lógica corporal, exige la presencia de la lengua materna: el rock en la Argentina debe ser cantado en castellano. Esta decisión definió su verdadero comienzo; la difusión es el otro. En la grabación de *Los Gatos* se modifica «mundo de mierda» por «mundo abandonado». Al adaptarse, surge el primer punto de choque de un lenguaje propio que, para difundirse, debe integrarse en el mercado y que tendrá sus inflexiones en la prohibición de temas o intérpretes, tanto como en manifestaciones de libertad expresiva que el rock va ganando para sí. Al mismo tiempo, el rock en la Argentina funda una topología de la marginalidad: el ritmo de una lengua que se ejecuta en el baño de un bar, con el valor lateral de los *grafittis* en la pared del mingitorio: puteada, imprecación, obscenidad, desánimo. El único registro de «La balsa» por Tanguito —que firmó

el tema con otro seudónimo: Ramsés— guarda ese elemento de azar que conviene al mito: el diálogo susurrado del comienzo, el desgano, la voz entre irónica y patética de Javier Martínez que repite: «En el baño de La Perla del Once compusiste La balsa...», el rasguído moroso de la guitarra que precede y acompaña la voz de Tanguito, la voz que se quiebra joven, mortal, cargada de horas, transforman la aventura de un día en un tiempo sin tiempo.

### III

El seudónimo *Tanguito* implica un valor mitológico antes que musical: el rock como diminutivo de la música urbana, un tango chiquito. Pero también, el momento en el que se desmorona. Que Tanguito muera arrollado por un tren es un devenir dramático de lo real que, para el rock, es asimismo una imagen: el rock nace en la Argentina porque un tanguito se muere en las vías de un ferrocarril suburbano. A la inversa, el extrañamiento lingüístico lo produce en los ochenta la voz de Luca Prodan en el grupo *Sumo*. Luca llevó el canto a un extremo imposible, en sus meandros de patetismo, furia o risa: hablar como un tipo del suburbio con acento extranjero, de modo tal que ni una ni otra condición prevaleciera. Luca es el otro gran mito del rock argentino. Representa, de algún modo, la lucidez de los márgenes; es habitual ver pintados en los muros de Buenos Aires *graffitis* que rezan *Luca not dead*. Inmigrante italiano educado en Inglaterra, volvió a cantar rock en inglés y mezcló vocablos extranjeros con la lengua *rocker*, exasperó su dicción argentinizada con la irisación de un tono ajeno: la voz de Luca y el cuerpo de Luca (muerto en 1987) devolvían al rock el efecto dialectal como choque con lo normativo. Cuando Luca cantaba, absurdamente, «yo quiero a mi bandera/ planchadita, planchadita, planchadita», o bien «yo quiero cruzar con la barrera/ y que me pisen, que me pisen, que me pisen», retorna invertido, como parodia desesperada, en ese *reggae* que también se inicia con murmullos y voces superpuestas («Que me pisen», en *Llegando los monos*, de 1986), el gesto mitológico de Tanguito: el idiotismo de la nacionalidad y otro cruce peligroso.

### IV

De Tanguito a Luca se dibuja el espacio del mito. Ellos están acotados en el tiempo, su aparición puede fecharse. Sin embargo, también están fuera de él, en ese espacio detenido que todos queremos reservarles. Podría

do de la Puente y Darío Quintana, ¡Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965, Buenos Aires, 1988 o el breve pero valioso Rock en letras, Buenos Aires, 1990, de Claudia Kozak), un diccionario (Osvaldo Marzullo y Pancho Muñoz, El rock en la Argentina: la historia y sus protagonistas, Buenos Aires, 1986), un libro de historias íntimas (Laura Ramos y Cynthia Lejbowicz, Corazones en llamas: Historias del rock argentino en los 80), libros sobre trayectorias artísticas, que incluyen documentos y reportajes (Daniel Chirom, Charly García, Buenos Aires, 1987; Eduardo Berti, Spinetta: Crónicas e iluminaciones, Buenos Aires, 1988; Horacio González y Fito Páez, Napoleón y su tremendamente emperatriz, Buenos Aires, 1988; Carlos Polimeni, Luca, Buenos Aires, 1991; Eduardo Berti (compilador), Los Redondos, Buenos Aires, 1992; Arturo M. Lozza, El cristo del rock (versión libre de Tanguito en sol mayor), Buenos Aires, 1992, entre otros).

decirse que ese tiempo (también un espacio virtual) está fundado por la voz: en uno, es el instante ideal en el que el rock comienza, un origen; en el otro, es el momento en el que la lengua preserva su extrañeza. Pero en ambos, esta fundación sostenida pasa por la voz y el cuerpo. Pensemos en Gardel: en 1917 divulga el tango *Mi noche triste*, de Pascual Contursi. Allí también una voz abre otro espacio, una reserva de sentido que se multiplicará indefinidamente; allí también hay una muerte abrupta. La condición del mito, en este caso, parece consistir en sustraerse violentamente al tiempo y nombrar por vez primera, con una voz peculiar, una zona nueva que, luego, será de todos. El Abasto, espacio gardeliano por antonomasia, no casualmente reaparece en ese tema de *Sumo* en el cual el barrio porteño es imaginado otra vez con el desencanto del pequeño fracaso y la débil alegría de la felicidad que pasa: «Mañana en el Abasto» (editado en *After Chabón*, de 1987). No hay, desde aquellos viejos tangos de Manzi o de Cadícamo, demasiadas composiciones que hoy evoquen la ciudad de Buenos Aires con la precisión inmediata de una imagen definitiva que, al mismo tiempo, tenga el color de lo irreal. Aquí aparece, entre un pobre sol desnudo y la espesa sombra subterránea. «Y yo me alejo más del suelo/ y yo me alejo más del cielo, también./ Ahí escucho el tren:/ estoy en el subsuelo», se canta al final. Por un azar, esa imagen urbana ocurre en la voz de Luca, casi monótona y traspasada de extranjería: se hace, paradójicamente, más propia y se vuelve, como la calle de Carriego, solamente nuestra en esa íntima voz ajena.

## V

A menudo, el *blues* en Buenos Aires representó una ética de la cercanía y del dolor resistido en el centro mismo de la pobreza y de la exclusión. Suburbano, vagamente herido, con la voluntad del que quiere tenerse en pie en la noche, el *blues* mira los desechos y los rincones oscuros de la ciudad con la familiaridad algo resignada que provoca un hogar, por hostil que fuera. No pocos emparentaron ese aire de melancolía con el tango, que lo padece cuando el sujeto se refiere a una ciudad o un amor como objetos perdidos y reencuentra en él mismo esa ausencia. En el tango *Niebla del Riachuelo*, con letra de Enrique Cadícamo, se canta: «Puentes y cordajes donde el viento viene a aullar,/ barcos carboneros que jamás han de zarpar,/ torvo cementerio de las naves que al morir/ sueñan, sin embargo, que hacia el mar han de partir.// Niebla del Riachuelo,/ amarrado al recuerdo yo sigo esperando./ Niebla del Riachuelo,/ de ese amor para siempre me vas alejando». Este escenario del sur, del Riachuelo y el rock, se

repite en varios temas de los inicios del rock argentino. Así, *Manal* graba en 1970 «Avellaneda blues»: «Vía muerta, calle con asfalto siempre destrizado./ Tren de carga, el humo y el hollín están por todos lados./ Hoy llovió y todavía está nublado./ Sur y aceite, barriles en el barro, galpón abandonado./ Charco sucio, el agua va pudriendo un zapato olvidado». Moris, hacia 1973, graba otro blues, «El mendigo del Dock Sud», en *Ciudad de guitarras callejeras*: «Yo soy el mendigo del Dock Sud/ y conozco el fin del Riachuelo;/ ahí donde comienza la civilización —el aceite estancado de la civilización/ (...)/ Ahí el río forma irisados caminos mágicos/ debajo del mar./ El mar no canta su canto/ en cantares de mar./ Una mariposa blanca se ha posado más blanca./ Yo soy el mendigo del Dock Sud/ y conozco el fin del Riachuelo./ Resplandecen al sol del planeta/ montañas de dorado y negro». Pero en ambos *blues*, a diferencia del tango, el mismo espacio del sur ciudadano no es una rémora del recuerdo, el agua negra y aceitosa de un desconsuelo, sino un lugar que se padece al habitarlo en el presente. La oscuridad del dock no es el velo de una ausencia sino, tal vez, la forma caliginosa que les deja, a quienes ya faltaron al banquete del futuro, ese presente en ruinas. «Algo comienza hoy para mí —cantaba Javier Martínez en *Manal*—, no tengo prisa por ver lo que es./ No es historia ni mirar hacia atrás./ es ginebra, amigos, nada más».

## VI

El espacio urbano no aparece en el rock argentino como zona del pretérito —ese barrio plateado por la luna que en la letra de tango se afantasma, hasta volverse el blanco quieto de unos ojos muertos. Si acaso el rock favorece las alusiones ciudadanas, definirlo urbano, aún considerando su aspecto temático y, digamos, costumbrista, no deja de ser una simplificación, tal vez por una tendencia a considerarlo continuidad del tango, que sí lo es. El rock argentino no continúa al tango —lo cual supondría que el arte «evoluciona»—, aunque sin duda se cruza con él. Comparte un sentimiento de la ciudad, pero así como ésta no es una nostalgia, el tango no es su pasado. En el rock, la ciudad que se vive es, al mismo tiempo, una invención. Se representa como una serie de itinerarios o circuitos, de intervalos o distancias, de pertenencias o apartamientos: cercos y pasajes, rincones alegres, lugares prohibidos, zonas peligrosas.