

satisfacción». En el tema «Espirales», grabado en 1988 por otra banda del *underground*, *Don Cornelio y la zona*, se menciona un espacio definitivo, que no puede ser conquistado: el aura momentánea de la locura. Ese momento único, virtualmente infinito, en el que, traspasado el límite, el tiempo del mundo cesa para siempre: «Me veo en la jaula:/ miedo animal/ de seguir acá en la calle./ Está cerca la salida,/ están rotos los bolsillos,/ estoy dentro de ese brillo que me llevará./ Voy a repartir/ entre las manos de marfil/ piezas de arcilla que pulí». El cuerpo enjaulado reparte sus palabras como talismanes, piezas de arcilla que arden de súbito y consumen, en un brillo ígneo, la cabeza que las profirió. Helada abstracción geométrica de una desesperación carnal, liberación del último vuelo.

XIX

El *underground*, como noción, proviene de esa voluntad por hallar un espacio no controlado, en el libre retiro que preserve la espera, en el refugio de la fiesta casi privada. Si es cierto que la restitución de libertades públicas en la democracia de 1983 favorece la circulación de la nueva estética, su lógica subterránea responde a la memoria de la ciudad sitiada. Surge un movimiento disperso y fragmentario, de esporádicas y fieles concentraciones, que divulgan de un modo precario pero continuado esa cultura que en 1977 nace con el punk. Se difunden simultáneamente sus variantes, derivaciones y continuidades (el post-punk, el dark, el hardcore, el deadcore, el trash, el skate rock, etc.), se insinúan afiliaciones con las bandas heavy (recuperando el lugar que había dejado la temporaria disolución de *Riff*, el grupo de Pappo), se descubre la heterogeneidad étnica del reggae y del ska. Comienzan a venerarse esos grupos antes secretos (los pioneros y los fundadores: *Sex Pistols*, *The Clash*, *The Ramones*, Lou Reed, Bob Marley, Jim Morrison y también *Dead Kennedys*, *Exploited*, *Black Flag*, *Suicidal Tendencies*, entre otros) mediante numerosas grabaciones caseras y piratas. Proliferan esas revistas hechas a mano o impresas malamente, que se fotocopian y distribuyen de modo irregular, los «fanzines» (*Rebelión Rock*, *El pecador*, *Zote*, *Metálica*, etc.); surgen programas en radios alternativas, presentaciones de bandas, la iconografía negra y la caricatura de la muerte en las remeras. El nombre de los grupos, muchos de ellos fugaces, son ya un título, una representación: *Sentimiento incontrolable*, *Comando suicida*, *Cadáveres de niños*, *División autista*, *Exeroica*, *Rigidez Kadavérica*. Una producción independiente reunió a varias de estas bandas (de allí viene *Ataque 77*) en el disco *Invasión 88*. El apogeo de la corriente puede situar-

se entre 1985 (año en que *Sumo* graba su primer disco y produce la síntesis estética más brillante del momento) y 1988.

XX

A la monotonía feroz de la represión, a su seria brutalidad, no podía oponerse el heroísmo, que cuenta con el sacrificio, sino la gratuidad o la burla. Esta posibilidad va dibujándose en el rock argentino ya entre 1981 y 1982 en grupos como *Los Twist* y *Virus*, paralelamente a las diversas tendencias que representan *Los Violadores*, *Sumo* o *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. El grupo *Los Twist* graba su primer disco, *La dicha en movimiento*, en 1983, pero ya hacía presentaciones públicas en 1982. La estrategia de su líder, Pippo Cipollatti, siempre fue el humor y el anacronismo, aún para referirse —o, sobre todo para referirse— a hechos terribles, lo cual no le resta eficacia. Por ejemplo, en «Lo siento (Hábil declarante)» se alude a la tortura con la inocua melodía de «I'm sorry» que cantaba Brenda Lee: «Lo siento,/ discúlpeme./ Yo no hice nada. Ya lo sé./ Aquí está todo,/ pero no peguen, por favor». En sus primeros temas, que datan de 1981, *Virus* recuperaba la despreocupada frivolidad del dandy y las ceremonias de la diversión. Baile y movimiento. Y contacto: frente a la atomización y la lejanía, un sexo pánico podría restaurar las uniones que separaba el miedo. En 1984 esta deriva gozosa alcanzó su plenitud, librada en la ilusión. Y tuvo su parábola: en *Superficies de placer*, disco final (el último que se grabaría con Federico Moura, que muere en 1988 víctima del SIDA) se adivina un manifiesto sobre el cuerpo como brillante marea de los sentidos hasta el linde mismo de la agonía. Todo brillo es sexual: la superficie es el doble irisado del deseo, una mirada rápida es el primer punto de unión, la incandescencia es húmeda. Pero el goce —lo dijo Barthes— es asocial: es, en consecuencia, peligroso y mortal. En varios temas de ese disco se halla, entonces, una sublimación del goce en la música, su más allá. La música, espejo de la piel dorada, que es el espejo, áureo, del deseo: en esa serie de reflejos el cuerpo aspira a sutilizarse. Es decir, librarse de la materia para potenciar lo aleatorio, el azar fugaz de los encuentros multiplicados en olas voluptuosas: «De todo nos salvará este amor/ hasta del mal que haya en el placer/ (...)/ El río musical, bañando tu atención,/ generó un lugar para encontrarnos». Este consuelo imaginario será, luego, el preludio de la distancia.

XXI

Allí donde finaliza la estética de *Virus* comienza la de *Soda Stéreo*, la banda que asumió de modo más perfecto la poética del cambio implicada en lo moderno y que, en sus crecientes mutaciones, se volvió espectacular. En «Persiana americana», de 1988, se representa el movimiento mismo de la seducción, con el alcance que a este término le dio Jean Baudrillard: estrategia del artificio, signo vacío, juego de superficie, ritual. «Yo te prefiero fuera de foco —canta Cerati—, inalcanzable. Yo te prefiero irreversible, casi intocable. Las ropas caen lentamente —soy un espía, un espectador— Y el ventilador, desgarrándote... Sé que te excita pensar hasta dónde llegaré. (...) Sólo así yo te veré: a través de mi persiana americana». En verdad, no es el cuerpo lo que se entrega en la seducción, sino sus gestos, la trama compleja de sus apariencias. El límite de esa trama, el borde de la cornisa, está dado por el ojo que mira, una mirada ansiosa y anhelante que prefiere la vacilación del fuera de foco antes que la cercanía del tacto, porque así se asegura una contemplación ocular. El otro límite se halla en el más allá de la anatomía. No se mira el cuerpo de la mujer, no se mira el acto de su deseo, sino el teatro mismo del sexo. Aquí lo femenino es un mero efecto superficial. Lo que equivale a afirmar que la única cercanía amorosa, en una tensión constante hacia la superficie de su objeto, es la de una mirada que se lanza, no la de un sexo que se posee. La seducción es un juego porque se acota a estas reglas y porque el papel de los actores está prefijado: él mira desde lejos, ella seduce con la representación de su femineidad.

XXII

En la época de *Signos* (1986), prevalecían los ojos pintados de azul, las bocas pintadas de negro, las ropas oscuras, los raros peinados nuevos. En el maquillaje y la indumentaria se representa cabalmente la estética del artificio: el rostro, en la indefinición de su androginia, es una máscara enamorada del gesto que provoca. Esto se relaciona también con la cuidada representación de los recitales de *Soda Stéreo*, que incluyen el mundo audiovisual como ningún otro grupo. Tampoco nadie modificó tantas veces su apariencia como ellos: la espectacularidad es un destino buscado. En sus recitales no suele jugarse la cercanía de los participantes, como no sea por el aire festivo, sino un alejamiento mutuo desvanecido en la multiplicación de los hacer luminicos, las imágenes de vídeo, el sonido circular y envolvente y aun la trivialidad de los fuegos de artificio o las pompas de jabón. Pero, al mismo tiempo, este producirse de la ilusión, remite a la pérdida de la

intimidad o, mejor dicho, a su anulación. Los signos son el temblor de cierta música egoísta del alma que estuviera sólo en el brillo fugaz de la piel, no en el órgano profundo de la pasión. *Soda Stéreo* habla de una erótica fascinadora, donde los cuerpos no llegan a encontrarse, inhabilitados por la compleja trama de sus propias imágenes. En ello va el drama, pero también la eficacia de la seducción: «No hay un modo,/ no hay un punto exacto./ Te doy todo/ y siempre guardo algo./ Si estás oculta/ ¿cómo sabré quién eres?/ Me amas a oscuras,/ duermes envuelta en redes./ Signos,/ mi parte insegura./ Bajo una luna hostil, signos». En el imperio de los signos siempre se retiene algo, se ama en el entramado de las redes simuladoras, en el esoterismo del enigma, en la oscuridad que no dice su nombre y en la dentellada que olvida su hambre: visajes negros en la sombra lunar.

XXIII

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, uno de los grandes grupos de los ochenta, surgió de la escena underground en La Plata hacia 1977, pero el primer disco, *Gulp!*, data de 1985. Su repercusión se debió al rumor, a las adhesiones que iba suscitando a través de los años, ya que es un grupo independiente y eludió los caminos habituales de consagración, incluida la imagen televisiva. Ahora es una banda de culto: los cuerpos marginados se reúnen convocados en una comunidad que resiste, reconociéndose en sus propias consignas. La zona irreductible del cuerpo rocker es el anverso y el reverso de su pasión: dolor y goce. Por un lado, el cuerpo hundido en su propia herida, el habla punzante del dolor; por otro, el goce malsano de amores que brillan en el infierno, momento ardoroso y anárquico del sexo que se come al dolor. Este sujeto irreductible se reúne con sus pares: tribus, bandas. Hay una tercera zona irreductible del cuerpo constelado de los Redondos: el enunciado rocker. Zona comunitaria establecida en una lengua tangencial de resistencia. En los recitales del grupo, los asistentes improvisan una sociabilidad tribal, inmediata y espontánea. La banda que toca se sucede en la banda que asiste porque allí circula la palabra de la tribu de la calle. El significado elusivo y hermético de las letras de los Redondos (sus mezclas, neologismos, metáforas, extravíos verbales) adquieren su sentido pleno cuando todos las corean en ese ámbito ritual, callejero y cotidiano del recital. Palabras repetidas en la comunidad corporal de los presentes pero, también, dispersas en una suerte de numerosa hermandad barrial, en rápidas y breves pintadas en los muros, en minúsculas proximidades. La lengua de los vencedores vencidos: «Se rompe loca mi anatomía/ con el humor de los sobrevivientes,/ de un mudo

con tu voz,/ de un ciego como yo/ ¡Vencedores vencidos!! (...)/ ¡Buena suerte! ¡Y más que suerte! (sin alarma)/ Me voy corriendo a ver/ qué escribe en mi pared/ la tribu de mi calle/ ¡La banda de mi calle!».

XXIV

La lengua de las bandas gesta su propia ética. En el tema «Vamos las bandas», de 1988, se habla de las bandas de rock en el imaginario lugar del bien, fuera del círculo infernal, en la perfumada cortesanía del miedo. El tema evalúa el espacio social de la prisión y la anomia de las bandas celestiales que conviven en el mero espectáculo: «¿Y cuánto valen tus ojos maquillados/ y meditar con éter perfumado?/ ¿Y cuánto vale ser la banda nueva/ y andar trepando radares militares?// ¡Vamos las bandas! ¡Rajen del cielo! ¡Vamos las bandas!». El maquillaje es aquí una máscara que oculta el rostro diverso de la violencia. La simulación es indulgente: opuesta a la gestualidad seductora, la palabra de la calle se juega como vocablo pleno de sentido, en una lucha simbólica por nombrar. Pero su valor comunitario repite las condiciones de la jerga carcelaria. Por eso mismo el argot, el lunfardo de hoy emerge en estas letras. En ellas se alude a esa noción de progresivo encadenamiento disciplinario que Foucault llamó «continuo carcelario». La instancia condenatoria de la cárcel, diversificada y ramificada en dispositivos numerosos, se naturaliza en todas las posibilidades de coerción, corrección y control: «Si esta cárcel sigue así/ todo preso es político./ (...)/ Obligados a escapar/ somos presos políticos./ Reos de la propiedad/ los esclavos políticos.// El ascensor ya sube/ (tu confesión ya sube)/ deténganme,/ deténganlos». La solidaridad de los vencedores vencidos se extrema en una figura afín a la de los grupos de delincuencia: su previsión es ser vigilados, su espacio propio está restringido, se les asegura el destierro en el seno mismo de su sociedad. El circuito de la cárcel se abre en las calles ciudadanas, la restricción de la celda se abre a todo el conjunto social. Así, todo enunciado rocker es reconocido como enunciado de delincuencia. Palabra lacerada de un cuerpo que marcha preso; palabra pronunciada en la hora detenida de un toque de queda. Pero también palabra gozosa, en la fiesta fugaz de la resistencia y en el ritmo disruptor del cuerpo rocker. Porque no debe olvidarse que, aún en sus representaciones más negras, la cultura del cuerpo constelado es una fiesta. No un heroísmo ni una militancia, pero sí una voluntad y —ya lo dijimos— una afirmación. Lo cual, de todos modos, produce a menudo incómodos efectos políticos y jamás proporciona una seguridad, salvo la del placer.

Jorge Monteleone