



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario  
Argentina

Suárez, Diego

Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino

La Trama de la Comunicación, vol. 12, 2007, pp. 321-342

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927555018>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# Wadu Wadu del grupo VIRUS

## Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino

Por: Diego Suárez

---

Licenciado en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, Argentina

---

### Sumario:

En *La arqueología del saber*, Michel Foucault sugiere que todo enunciado emerge en tres dominios simultáneos: la memoria, la concomitancia y la intervención. El presente artículo propone una "forma de leer" esa pluralidad de tiempos históricos en algunas canciones incluidas en el primer LP del grupo VIRUS: *Wadu wadu*, publicado en el año 1981, a fin de interpretar -empleando una perspectiva que articula el análisis del discurso con la semiótica y el análisis auditivo de la música-, la posición ideológica de este grupo de rock argentino en relación con la memoria discursiva y la coyuntura sociocultural.

### Descriptores:

rock argentino, discurso, memoria, ideología

### Summary:

In *The archaeology of the knowledge*, Michel Foucault suggests that every enunciated emerges in three simultaneous domains: the memory, the concomitance and the anticipation. The present article proposes a "form of reading" that plurality of historical times in some songs included in the first LP of the group VIRUS: *Wadu wadu*, published in the year 1981, in order to interpret -using a perspective that articulates the analysis of the discourse with the semiotic and the music's auditive analysis-, the ideological position of this group of Argentinean rock in connection with the discursive memory and the sociocultural joint.

### Describers:

Argentinean rock, discourse, memory, ideology



## 1. Introducción.

El grupo VIRUS, oriundo de La Plata, formó parte, durante la década del '80, del menú cultural/comercial destinado a los jóvenes. Considerado por los comentaristas especializados precursor del estilo new wave en la Argentina, este grupo ofreció una propuesta novedosa plasmada en letras y músicas que desde la primera escucha sugieren una intención de ruptura respecto a lo que se venía produciendo en el campo del rock argentino.

Teniendo como hipótesis teórica que

*en algunas canciones del primer LP del grupo VIRUS se manifiestan signos que presuponen experiencias relacionadas con el conflicto entre libertad y censura, y con la manera en que la memoria discursiva actúa sobre los procesos de significación,*

en las páginas que siguen, analizaré algunas canciones del primer LP del grupo platense, a fin de estudiar tanto la(s) manera(s) en que éste continuó o contradujo el discurso precedente, así como la(s) manera(s) en que la coyuntura repercutió en la significación de sus canciones.

## 2. La canción como objeto de estudio semiótico-discursivo.

La mayoría del material bibliográfico dispo-

nible sobre rock argentino se reparte entre publicaciones que abordan su historia, ensayos de diversa índole, cancioneros y revistas que fusionan la historiografía rockera con antologías de letras de canciones, entrevistas, publicidades, agendas de recitales y artículos de opinión. Esto pone en evidencia cierto vacío generado por la falta de estudios académicos que se ocupen de un fenómeno de repercusiones sociales tan significativas como las canciones de rock. Por otra parte, este vacío representa un obstáculo al momento de encarar un trabajo como el presente, ya que en el ámbito de las Letras las canciones han sido analizadas siempre sólo a partir de su materia lingüística, obviando su componente constitutivo fundamental, la música, el estudio de la voz y el acompañamiento instrumental. La carencia de trabajos precedentes que brinden una definición puntual de la *canción* como objeto de estudio vuelve necesaria una propuesta que zanje, al menos momentáneamente, esta dificultad. Con este fin, en el presente estudio adopto una perspectiva que articula el análisis del discurso con la semiótica y el análisis auditivo de la música.

Desde un punto de vista semiótico, basándome en las propuestas teóricas de Voloshinov y Verón, definiré el objeto canción como la combinación de signos materiales lingüísticos y musicales que al recorrer las

redes sociales del sentido reflejan y refractan conflictos de clases; lo cual, reformulado con mayor especificidad, equivale a decir que la canción constituye un paquete significativo<sup>1</sup> de signos ideológicos<sup>2</sup> lingüísticos y musicales.

A su vez, desde un punto de vista discursivo, la canción es un enunciado<sup>3</sup> material: según Foucault, la enunciación es un acontecimiento que no se repite; el enunciado, en cambio, es material, de una materialidad repetible, combinable, reciclable, técnicamente reproducible y eventualmente destructible. Esta materialidad permite establecer *formaciones discursivas* constituidas por un número limitado de enunciados para los cuales puede definirse un conjunto de condiciones de existencia.<sup>4</sup>

Esta definición semiótico-discursiva del objeto *canción* nos permitirá su estudio dentro del panorama de las problemáticas de los fenómenos sociales.

### 3. Memoria, concomitancia e intervención.

En *La arqueología del saber*, Foucault sugiere que todo enunciado emerge en tres dominios simultáneos: la *memoria*, la *concomitancia* y la *intervención*. La memoria agrupa aquellos enunciados que ya no son cuestionables y que establecen relaciones de filiación, de géneros, de transformación, de continuidad y de discontinuidad histórica; la concomi-

tancia es el campo de los enunciados que coexisten con los enunciados estudiados, y que actúan ya sea como confirmaciones analógicas, modelos que se pueden transferir a otros contenidos, o formulaciones con las que es posible entablar confrontaciones; por último, la intervención es el dominio de los enunciados que rescriben, transcriben, traducen o transfieren con posterioridad los enunciados estudiados.<sup>5</sup>

Esta triple dimensión de los enunciados pone de manifiesto que la *pluralidad de los tiempos históricos* es una cuestión intrínseca de toda formulación discursiva: un enunciado convive con sus enunciados contemporáneos (tiempo presente), y al mismo tiempo, dialoga con los enunciados que le anteceden (tiempo pasado) y con aquellos que lo continuarán (tiempo futuro).

Le corresponde al análisis mostrar de qué forma se manifiesta en un enunciado esta pluralidad de tiempos históricos, y así comprender cómo lo preconstruido<sup>6</sup> inscripto en el interdiscurso del rock se nominaliza en el intradiscurso de VIRUS, o sea, de qué modo sus canciones responden, contradicen, cuestionan, continúan o ignoran tanto lo preconstruido como los enunciados agrupados en los campos de concomitancia e intervención.

Una apretada síntesis de la metodología a emplear es la siguiente: siguiendo la pro-

Título	Autor/es	Duración
<i>Soy moderno, no fumo</i>	Federico Moura, Felisa Pinto, Roberto Jacoby	2:52
<i>Super color</i>	Julio y Federico Moura	2:14
<i>Hombre plástico</i>	Julio Moura	2:29
<i>Loco Coco</i>	Federico Moura, Roberto Jacoby	2:41
<i>Amor o acuerdo</i>	Julio y Federico Moura	3:01
<i>Sorprendente</i>	Federico Moura	2:43
<i>A mil</i>	Julio y Federico Moura	2:27
<i>El rock es mi forma de ser</i>	Julio Moura, Roberto Jacoby	2:42
<i>Desconecta</i>	Julio Moura, Roberto Jacoby	2:00
<i>Cantante farsante</i>	Federico Moura, Roberto Jacoby	2:17
<i>Todo este tiempo perdido</i>	Federico Moura	3:12
<i>Wadu wadu</i>	Julio y Federico Moura	2:38
<i>Tontos de lenta evolución</i>	Julio y Federico Moura	2:50
<i>Caliente café</i>	Julio y Federico Moura, Roberto Jacoby	3:07
<i>Densa realidad</i>	Julio, Marcelo y Federico Moura	1:59
Cuadro 1		39:12

cada tema", *Wadu Wadu* contuvo 15 canciones que casi no superaban los tres minutos. Comparándolo con algunos de los discos que conforman el campo de concomitancia de la opera prima de VIRUS, las diferencias saltan a la vista: (ver cuadro 2)

Algo que estos discos tienen en común es el gran protagonismo de las piezas instrumentales, ya

puesta bajtiniana de los géneros discursivos<sup>7</sup>, analizaré tema, estilo y composición de dichas canciones (particularmente las valoraciones expuestas por la entonación expresiva y la manera en que el componente extraverbal interviene en la significación de lo dicho y lo no dicho en las mismas).

### 3. 1981: Wadu Wadu

*Wadu Wadu*, el primer disco de VIRUS, salió a la venta durante el mes de diciembre de 1981 e incluía las siguientes canciones: (ver cuadro 1)

En una época donde un disco de vinilo se regía por la relación inversa "a mayor cantidad de bandas, menor duración de

sea:

- pieza como prelude ("Amenábar" [5:28], en *Alma de Diamante*);
- pieza entre canciones (en *Bicicleta*, por ejemplo, "La luna de marzo" [3:32]; "Cara de velocidad" [2:40] y "20 trajes verdes" [2:02], en *Peperina*);
- pieza a modo de posludio, al final del disco ("Lo que dice la lluvia" [5:08] del mismo LP, "Vení que te digo algo" [2:00] de *Pensar en Nada* y "Canción número cero" [1:20] de *Televisión*); o
- pieza como introducción de una canción (es el caso de "Los jóvenes de ayer" [9:30], incluida en *Bicicleta*, donde se oye una introducción instrumental de cuatro minutos y

medio).

Luego de una audición exploratoria y comparando el contenido musical de *Wadu Wadu* con el de los discos mencionados en el cuadro 2, se apreciaba que:

- *Wadu Wadu* no incluye ninguna pieza instrumental, y
- la duración de las canciones prácticamente no supera los tres minutos.

3.1 Las letras

Las canciones seleccionadas para el análisis son las siguientes: "El rock en mi forma de ser", "Wadu wadu" y "Densa realidad".

*El rock en mi forma de ser*

Sólo quiero sacudirte  
para que veas las cosas como son.  
Sólo quiero sacudirte  
para que dejes la vacilación.

Sólo quiero sacudirte

Grupo	Título	Número de canciones	Tiempo total
SERU GIRAN	<i>Bicicleta</i>	8	41:06
	<i>Peperina</i>	11	39:57
SPINETTA JADE	<i>Alma de diamante</i>	7	39:02
	<i>Los niños que te escriben en el cielo</i>	10	41:31
ALMENDRA	<i>El valle interior</i>	7	36:47
RAÚL PORCHETTO	<i>Televisión</i>	11	36:40
LEÓN GIECO	<i>Pensar en nada</i>	12	43:44

Cuadro 2

para que llegues a la más baja pasión.  
Sólo quiero sacudirte  
para que cantes conmigo esta canción.

Es el rock rock rock en mi forma de amar,  
es el rock rock rock en mi forma de ser.  
Es el rock rock rock en mi forma de amar,  
es el rock rock rock en mi forma de ser.

Sólo quiero sacudirte  
para que adoptes tu decisión.  
Sólo quiero sacudirte  
para darme satisfacción.

Sólo quiero sacudirte  
en Plaza Constitución.  
Sólo quiero sacudirte  
porque sos mi generación.

(...)

Para dar inicio al análisis discursivo, el primer paso será establecer cuál es el tema (el quién o qué) de este enunciado: el rock como una forma de ser que se manifiesta a través del dinamismo (*sólo quiero sacudirte / para que veas las cosas como son*), de la audacia (*para que dejes la vacilación*), la sensualidad (*para darme satisfacción*) y la afinidad generacional (*por-*

*que sos mi generación).*

Respecto a la composición, se distingue el empleo de la anáfora como recurso primordial y el de una rima un tanto simplista: los versos impares de las estrofas se repiten idénticamente y los pares terminan en palabra aguda terminada en *-ción -a* tal punto de que se rima "[Plaza] Constitución" con "generación"; además, el estribillo está constituido por versos apareados en los que concuerdan las posiciones de las palabras dentro de las estructuras sintácticas, verbo + art. + sust. + prep. + adj. + sust. + prep. + verbo inf.).

En cuanto al estilo de la canción, la letra manifiesta un tono<sup>8</sup> agresivo, casi imperativo, si prestamos atención a la fuerza ilocutiva<sup>9</sup> que cargan ciertas líneas.

Cuando Claudio Díaz, desde una perspectiva sociosemiótica, delinea el universo de sentido del rock argentino, incluye, entre otros tópicos, el de la transgresión:

En el disco *Beat N° 1*, que LOS GATOS grabaron en 1969, se incluye una canción que, sintomáticamente, lleva por título "Fuera de la Ley". En este tema, transgresor ya desde la música que incluye una larguísima improvisación instrumental por momentos bastante errática, se escucha:

Siempre hice todo lo que otros querían

Hasta que un día logré despertar  
Me pregunté qué puedo hacer  
No quiero durar, sólo quiero vivir  
*Fuera de la ley, fuera de la ley*  
Siempre hasta el final

(...)

La ruptura con la coerción social planteada bajo la figura metafórica del "despertar", es reconocible como un elemento de la retórica rockera. Lo interesante, en este caso, es la oposición sémica entre los lexemas "vivir" y "durar". Hacer lo que otros quieren, permanecer en ese estado de letargo, no coincide con lo que el discurso rockero caracteriza como "vida". (...) La aceptación de la imposición social, es decir, del mundo de antivalores del "sistema" o la "ciudad", conduce a un mero "durar", que no llega a ser muerte, pero es claramente no-vida. Pero esos antivalores son dominantes en la sociedad al punto de constituir su Ley, por eso la única posibilidad para la plenitud de la vida es ponerse "Fuera" de ella.<sup>10</sup>

Lo notable es que en la canción de LOS GATOS hay un despertar similar a la *anagnórisis* de la tragedia clásica, y en cambio en la de VIRUS, si bien vuelve a presentarse el tópico de la transgresión, el sujeto de la enunciación, o enunciador, tiene como obje-



Acción	Objetivos	Motivos
Sólo quiero sacudírte	Para que veas las cosas como son	Es el rock en mi forma de amar
	Para que dejes la vacilación	
	Para que llegues a la más baja pasión	Es el rock en mi forma de ser
	Para que cantes conmigo esta canción	
	Para que adoptes tu decisión	Porque sos mi generación
	Para darme satisfacción	

Cuadro 3

tivo despertar al oyente.

para re relajar.

(ver cuadro 3)

(...)

En este punto surge la pregunta sobre cuál es la Ley, la no-vida de la cual VIRUS considera que el oyente debe estar fuera, despertar.

Un poco más elaborada desde el punto de vista compositivo -dos estrofas son pareados consonánticos de versos dodecasílabos, y las otras dos son cuartetas de impares sueltos y pares asonantes- el tono conminatorio vuelve a hacerse presente.

*Wadu wadu*

La expresión que da nombre a la canción es un juego onomatopéyico que imita el toque de la guitarra, y a la vez designa la etiqueta utópica de un ritmoailable<sup>11</sup>.

Me estás pasando tu horrible depresión,  
estás muy tensa, perdiste la razón.

Los días pasan y seguís siempre igual,  
voy a sacarte del nivel en que estás.

(ver cuadro 4)

Este sábado a la noche  
te paso a buscar  
a bailar el wadu wadu  
que te va a gustar.  
Te prometo invitarte  
muchas veces más,  
todo el tiempo wadu wadu

Al comparar las acciones del cuadro 3 con las del cuadro 4 se observa que ambas canciones comparten, con matices, la misma isotopía: el dinamismo. Ambas canciones coinciden en que el enunciador apela al oyente despertándolo, movilizándolo, sacándolo del nivel en que está, para que

Acciones	Objetivos	Motivos
<i>Este sábado a la noche te paso a buscar</i>	<i>Voy a sacarte del nivel en que estás</i>	<i>Me estás pasando tu horrible depresión</i>
<i>Te prometo invitarte muchas veces más</i>	<i>A bailar el wadu-wadu</i>	<i>Estás muy tensa, perdiste la razón</i>
	<i>Para re-relajar</i>	<i>Los días pasan y seguís siempre igual</i>

Cuadro 4

se relaje. Sus motivos: porque su forma de ser está signada por el rock, porque no quiere contagiarse de depresión, porque su destinataria sigue siempre igual, muy tensa y con la razón perdida.

### *Densa realidad*

No quiero ver mi ciudad  
con esta onda determinada,  
negros, grises y azul  
dominan calles, no valen nada.

Quiero ver mi ciudad  
que levante la cabeza,  
que reciba el rock  
que estimula ondas más nuevas.

Para juntos practicar  
nuevas formas de encarar  
esta densa realidad, hoy.

(...)

La última canción del disco, a modo de

epílogo, condensa muchos elementos dispersos en las canciones analizadas e incluso por momentos adopta el cariz de un auténtico manifiesto.

En esta oportunidad el referente de la canción es la ciudad. El enunciador rechaza el aspecto depresivo y monótono de la misma, y expresa su deseo de que despierte, de que entre en movimiento para juntos -aquí la ciudad sugiere la metonimia de comunidad o generación- salir de una evidente depresión.

La composición mantiene una línea similar a la planteada en "El rock en mi forma de ser" y "Wadu wadu": dos estrofas de rimas asonantes en los versos pares, y una tercera que funciona como estribillo de tres versos monorrimos. La estructura textual sigue un orden lógico sintetizable en el esquema *no quiero esto - quiero esto - para esto*. El estilo vuelve a ser desenmascarado y reaparece la alusión al rock en relación con el despertar, con el movimiento y con lo novedoso.

A la pregunta anterior sobre cuál es la Ley, la no-vida de la cual VIRUS considera

que el oyente debe despertar, se suman nuevos interrogantes: ¿cuál es esa *densa realidad* sugerida en las demás canciones como *depresión, tensión, vacilación*?

Según Bajtín, todo enunciado está compuesto por una parte verbal y por otra extraverbal inexpressada, pero sobreentendida, denominada situación<sup>12</sup>. La enunciación surge en una situación pragmática extraverbal y forma con ella una unidad indisoluble. El enunciado recibe directamente su forma y su sentido de la vida misma, y no se lo puede divorciar de ella sin que pierda su sentido en algún aspecto<sup>13</sup>. Para comprender el significado de un enunciado es necesario reconstruir ("reescenificar", dice Bajtín) teóricamente el acontecimiento del cual emergió.

Con el golpe militar de 1976 el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* instaló en la Argentina el miedo como atributo social. A partir de ese año, como sostiene Pablo Vila...

... Por miedo la sociedad civil se repliega sobre sí misma en el marco de una situación de vacío de referentes. El movimiento juvenil no es ajeno a este acontecer, ya que la cultura del miedo lo tiene como protagonista privilegiado, a partir de la figura del "joven sospechoso" (conviene recordar que el 67 por ciento de los [30.000] desaparecidos

eran jóvenes de entre 18 y 30 años).

Y mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución de un "nosotros" que excede ampliamente los límites de sus seguidores habituales (...). De esta manera ir a recitales y escuchar discos con grupos de amigos se convierten en actividades privilegiadas para un movimiento que, sin mucha conciencia de ello, intenta salvaguardar la identidad de todo un grupo etario que es cuestionado por el Proceso.<sup>14</sup>

El complejo sistema de censuras y prohibiciones establecido por la dictadura afectó de diferentes maneras la producción y la recepción de capitales culturales, y por supuesto, también del rock argentino.

Los problemas con la censura y la prohibición, el achicamiento de las posibilidades de trabajo, y en algunos casos la persecución política lisa y llana, obligó a muchos músicos a exiliarse, y a otros a recluirse. Estas condiciones hicieron muy difícil la aparición de grupos nuevos que alcanzaran difusión. Por esta razón, en la zona central del campo quedó un conjunto pequeño de músicos legitimados en la etapa anterior, y en zonas más

periféricas cientos de grupos que se formaban y producían artesanalmente, aunque sin alcanzar nunca un circuito amplio (...).

Entre los músicos que se mantuvieron en actividad y en el centro del campo, el problema de la censura al hacer los discos produjo ciertos cambios notables, principalmente en las letras. Dado que una de las exigencias estéticas dominantes era la "testimonialidad", había que hablar justamente de aquello que no se podía nombrar. Las estrategias más desarrolladas fueron la elipsis y la alegoría por una parte (es el caso de SERU GIRAN), y por otra, la resignificación de los elementos claves del universo simbólico rockero, que, en las nuevas circunstancias adquirirían distintos matices de sentido (es el caso de INVISIBLE y de la BANDA SPINETTA). En otro nivel, se exacerbó la tendencia experimental en la música (trabajos de fusión, e influencia del jazz-rock), en parte como forma de diferenciación con la música disco y (...) [el] modelo juvenil basado en la banalidad y la falta de compromiso cuyo modelo fue el John Travolta de la película *Fiebre de sábado por la noche*. Fueron los años de la euforia por la música disco, de la cultura de la discoteca y de la desaparición de los grandes festivales de rock.<sup>15</sup>

Hacia principios de la década del '80 el panorama social comenzó a mostrar signos

de cambio, ya que la cultura del miedo amainó levemente su virulencia. La incipiente apertura política intentada por el gobierno militar de Roberto Viola permitió, por un lado, la reaparición de ciertos espacios de contención para los jóvenes, como los movimientos estudiantiles o las juventudes políticas, y por otro lado, la búsqueda (a diferencia de Videla y Massera, para quienes el rock era sinónimo de *subversión*) de un diálogo con los músicos rockeros<sup>16</sup>, orientado, según se comenta, a sentar las bases para un futuro Ministerio de la Juventud (sin embargo, como comenta Eduardo Berti, los sueños juveniles de Viola duraron tanto como su efímero reinado).

En "El rock en mi forma de ser", "Wadu wadu" y "Densa realidad" se encuentran indicios que dan cuenta de la situación que constituye su componente extraverbal. En el caso de la primera canción mencionada, el enunciador se dirige a un oyente marcado por la cultura del miedo:

Sólo quiero sacudirte  
para que veas las cosas como son  
(...)  
para que dejes la vacilación.

El sujeto de la enunciación señala al oyente como parte de ese "nosotros" cuestionado por el *Proceso* -la Ley, la no-vida-, enfrentándosele por medio de la segunda persona.

De acuerdo con su valoración, la no-vida también es ese "nosotros" de la cultura del miedo, y por eso intenta despertar a su oyente para fundar otro "nosotros" distinto, dionisiaco:

Sólo quiero sacudirte  
para que llegues a la más baja pasión  
(...)  
para que cantes conmigo esta canción  
(...)  
para darme satisfacción  
(...)  
porque sos mi generación.

En "Wadu wadu" el enunciador vuelve a dirigirse a su oyente empleando la misma entonación:

Me estás pasando tu horrible depresión,  
estás muy tensa, perdiste la razón.

Los días pasan y seguís siempre igual,  
voy a sacarte del nivel en que estás.

Y también en este caso el medio para despertar es sacudir al otro, bailar:

Este sábado a la noche  
te paso a buscar  
a bailar el wadu wadu  
que te va a gustar.

En "Densa realidad" el enunciador fija su mirada directamente en la situación, señalándola:

No quiero ver mi ciudad  
con esta onda determinada,  
negros, grises y azul  
dominan calles, no valen nada.

Quiero ver mi ciudad  
que levante la cabeza,  
que reciba el rock  
que estimula ondas más nuevas.

Para juntos practicar  
nuevas formas de encarar  
esta densa realidad, hoy.

Luego de reescenificar la situación en la cual emergieron las canciones de VIRUS, el último verso de la tercer estrofa resulta más comprensible. Por medio del pronombre demostrativo el enunciador se muestra sensibilizado por la cercanía de la situación: no se trata de "esa" ni "aquella" realidad; es esta densa realidad. Y la crítica no está dirigida a un miembro del "nosotros", sino a la ciudad, al "nosotros" mismo; por lo tanto su objetivo no será despertar a un individuo, sino a la ciudad entera a través del rock, para cambiar la *onda determinada* y *estimular ondas más*

nuevas. Por otra parte, aquí la discusión pasa a un plano estético: es necesario cambiar de colores, y, por supuesto, cambiar, también, de música.

### 3.2. La música

En 1981, el grupo VIRUS estaba integrado por Federico Moura (voz), Enrique Mugetti (bajo), Mario Serra (batería y percusión), Marcelo Moura (teclados y coros), Julio Moura (primera guitarra y coros) y Ricardo Serra (segunda guitarra).

Anteriormente, al comparar *Wadu wadu* con su campo de concomitancia, se comprobó que en el disco de VIRUS no aparece ninguna pieza instrumental y que sus canciones casi no exceden los tres minutos. Estas características sugieren un distanciamiento con lo que se podría considerar el *status quo* de la producción rockera local a principios de la década del '80. De todas formas, para profundizar las diferencias y semejanzas, las filiaciones y rupturas con el discurso de la época es preciso ahondar en el análisis musical de las canciones. A continuación, se expone un análisis auditivo de la sintaxis musical<sup>17</sup> de cada canción.

A efectos del análisis, la canción "El rock en mi forma de ser", de 2 minutos 42 segundos de duración, se puede fraccionar en trece secciones<sup>18</sup>: una Introducción, en la que intervienen la batería, el bajo eléctrico,

el teclado, la primera y la segunda guitarra. Dicha sección está compuesta por dos oraciones: una de cuatro frases<sup>19</sup>, y otra de cinco, articuladas por el redoblante. Al cabo de esta Introducción, se agrega la voz masculina y se ausenta la primera guitarra, dando lugar a la Estrofa. Luego, en el Interludio la voz masculina desaparece y la primera guitarra pasa al primer plano, exponiendo variaciones<sup>20</sup> de la segunda oración de la Introducción. A continuación, en la Estrofa<sup>21</sup> vuelve a desaparecer la primera guitarra, relevada por la voz masculina. Otra vez el redoblante anuncia el comienzo del Estribillo, donde se incorpora el coro. En el siguiente Interludio, la voz masculina y el coro se ausentan, y el protagonismo es nuevamente de la primera guitarra, que repite la oración inicial de la Introducción. Este nuevo Interludio divide la canción en dos partes prácticamente simétricas: la voz masculina reaparece en la Estrofa", el primer Interludio vuelve a sonar, se presenta la Estrofa" y en seguida, el Estribillo da paso a un tercer Interludio, esta vez más extenso, antepuesto a la última aparición del Estribillo. La Coda consta de algunas variaciones de la última frase de la Oración 2 de la Introducción.

El siguiente cuadro ilustra la sucesión de estas secciones ordenadas en una progresión temporal.

(ver cuadro 5)

Desde la Introducción hasta la Coda se mantiene un ritmo "bailable" o "movido" que ronda los 184 pulsos por minuto (tempo presto).

Según María del Carmen Aguilar, la textura, definida literalmente como la "disposición de los hilos de una tela", en música da cuenta de la organización de los elementos musicales en capas o planos sonoros simultáneos<sup>22</sup>. En este sentido, la textura de "El rock..." es una melodía acompañada, ya que por momentos una línea melódica -llevada por la primera guitarra o la voz masculina-, se destaca por sobre otros elementos del discurso musical pasando al primer plano, mientras los demás elementos constituyen el fondo, conformando un acompañamiento armónico.

En "Wadu wadu" y en "Densa realidad" se mantiene la misma textura, aunque cabe destacar el gran protagonismo de la voz en la última canción mencionada.

El ritmo bailable de "Wadu wadu" ronda los 190 pulsos por minuto (tempo presto) y el de "Densa realidad", los 170 pulsos por minuto (también, tempo presto).

(ver cuadros 6 y 7)

El ritmo de estas canciones y la rigurosa sintaxis que descarta los espacios de

improvisación no se corresponden con la composición *aggiornada* de las obras de la época. Las fusiones del rock con el jazz, en el caso de SPINETTA JADE y ALMENDRA, o la música popular, como en LEÓN GIECO, y la complejidad musical de SERU GIRAN, son exponentes de lo que se puede considerar el rezago de la década del '70, signada, como ya señalara Díaz<sup>23</sup>, por la experimentación musical de un rock que por su grado de elaboración y refinamiento, sumado al imperativo moral de una "testimonialidad" elíptica, era, por excelencia, *música para escuchar*.

La propuesta musical de VIRUS, en cambio, en vez de aprovechar los "progresos"<sup>24</sup> compositivos del rock argentino de principios de los '80 remontó su filiación al rock and roll de la década del '50 y del '60, época en que esta música era, por antonomasia, *música para bailar*. Considérese la sintaxis y el ritmo de las siguientes canciones.

En primer lugar: "Carol" de CHUCK BERRY, guitarrista y cantante norteamericano que integra junto con CARL PERKINS, JERRY LEE LEWIS y LITTLE RICHARD, entre otros, el Parnaso de los fundadores del rock and roll.

(ver cuadro 8)

Las primeras frases de la Introducción de esta canción publicada en 1956 son prácti-

El rock en mi forma de ser		2:42
Introducción	Oración 1: Cuatro frases melódicas de la primera guitarra sobre acompañamiento instrumental.	0:00
	Oración 2: Cinco frases melódicas de la guitarra eléctrica y el teclado sobre acompañamiento instrumental.	0:06
Estrofa	Sólo quiero sacudirte para que veas las cosas como son. Sólo quiero sacudirte para que dejes la vacilación.	0:19
Interludio 1	Variaciones a cargo de la primera guitarra sobre la Oración 2 de la Introducción.	0:29
Estrofa'	Sólo quiero sacudirte para que llegues a la más baja pasión. Sólo quiero sacudirte para que cantes conmigo esta canción.	0:39
Estrillo	Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser. Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser.	0:50
Interludio 2	Repite la Oración 1 de la Introducción.	1:02
Estrofa"	Sólo quiero sacudirte para que adoptes tu decisión. Sólo quiero sacudirte para darme satisfacción.	1:09
Interludio 1'	Variaciones a cargo de la primera guitarra sobre la Oración 2 de la Introducción.	1:18
Estrofa""	Sólo quiero sacudirte en Plaza Constitución. Sólo quiero sacudirte porque sos mi generación.	1:29
Estrillo	Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser. Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser.	1:39
Interludio 3	Variaciones a cargo de la primera guitarra sobre la Oración 2 de la Introducción.	1:50
	Oración solista a cargo de la primera guitarra sobre el acompañamiento de la Estrofa.	1:52
	Variaciones a cargo de la primera guitarra sobre la Oración 2 de la Introducción.	2:03
Estrillo	Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser. Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser. Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser. Es el rock rock rock en mi forma de amar, es el rock rock rock en mi forma de ser.	2:13

Cuadro 3

camente las mismas de la Introducción de "El rock en mi forma ser". El tempo oscila entre 160 y 166 pulsos por minuto (tempo

allegro casi presto); los instrumentos musicales utilizados son: batería, guitarras, piano, bajo y voz masculina. La textura tiene por principales portavoces de la melodía a la voz masculina y a la primera guitarra.

(ver cuadro 9)

"Good golly Miss Molly", de 1969 cantada por LITTLE RICHARD, evidencia un tempo que ronda los 170 pulsos por minuto (tempo presto, al igual que las canciones de VIRUS analizadas). Los instrumentos son: piano, batería, contrabajo, voz masculina, guitarra, y dos saxofones, de los cuales uno tiene a su cargo la melodía solista en el Interludio. Con respecto a "Carol" se destaca la mayor intensidad de la batería, el relevante protagonismo de la voz masculina y la insistencia en la presentación, parcial o completa, del Estrillo a lo largo de la canción.

Por último, la canción "I saw her standing there" del grupo británico THE BEATLES, incluida en su LP *Please please me* (1962), posee un tempo de aproximadamente 164 pulsos por minuto (tempo



allegro). Los instrumentos son: bajo eléctrico -de destacada intensidad, como en "Densa realidad"-, palmas, batería, primera y segunda guitarras, una voz masculina que lleva la melodía y por lo menos dos voces masculinas más que hacen la armonía. (ver

cuadro 10)

La exposición de estas tres canciones tuvo como objetivo ilustrar el modo como VIRUS se apropia de lo preconstruido por el rock and roll primigenio, reciclandolo.

Wadu wadu		2:38
Introducción	<i>La primera guitarra repite cuatro veces una frase.</i>	0:00
Estrofa	Me estás pasando tu horrible depresión, estás muy tensa, perdiste la razón.	0:10
Interludio	<i>La primera guitarra expone una oración.</i>	0:21
Estrofa'	Los días pasan y seguís siempre igual, voy a sacarte del nivel en que estás.	0:24
Interludio	<i>Se repite la oración del Interludio anterior.</i>	0:27
	<i>El rasqueo de la guitarra anuncia el Estribillo.</i>	0:37
Estribillo	Este sábado a la noche te paso a buscar a bailar el wadu-wadu que te va a gustar. Te prometo invitarte muchas veces más, todo el tiempo wadu-wadu para (re) relajár.	0:46
Interludio	<i>Se repite la Introducción.</i>	0:56
Estrofa	Me estás pasando tu horrible depresión, estás muy tensa, perdiste la razón.	1:07
Interludio	<i>Se repiten la oración incluida en el Interludio.</i>	1:16
Estrofa'	Los días pasan y seguís siempre igual, voy a sacarte del nivel en que estás.	1:20
Interludio	<i>Se repite la oración del Interludio anterior.</i>	1:30
	<i>El rasqueo de la guitarra anuncia el Estribillo.</i>	1:34
Estribillo	Este sábado a la noche te paso a buscar a bailar el wadu-wadu que te va a gustar. Te prometo invitarte muchas veces más, todo el tiempo wadu-wadu para (re) relajár.	1:42
Interludio	<i>Se repite la Introducción.</i>	1:53
Coda (Canto sobre el acompañamiento del Estribillo)	Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa Wadu wadu wadu wa	2:03

Cuadro 6

#### 4. Conclusión y algunas conjeturas a modo de posdata

Si se tiene en cuenta la afirmación de Bajtín acerca de que todo enunciado es una respuesta a enunciados anteriores<sup>25</sup>, se comprende, a la luz de los análisis realizados, que las canciones de VIRUS se configuran como verdaderas respuestas de cara al estilo lírico y musical de los enunciados del campo de concomitancia. La música para escuchar constituye un aspecto de esa novela, de esa *onda determinada* que las *ondas más nuevas* del rock bailable ayudará a modernizar, y que aun siendo algo más simple en relación con lo que se venía escuchando, tanto musical como poéticamente, cuestiona los valores estatuidos, plantea una concepción distinta de la composición y la recepción del rock argentino: el baile como otro modo de escucha.

Esta actitud vinculada con el baile

y la diversión constituyó un modelo a seguir por grupos emergentes que pertenecen al campo de intervención de VIRUS: tal es el caso del trío SODA STEREO, por ejemplo, cuya *opera prima* homónima, publicada a principios de 1984, estuvo producida por el propio Federico Moura. Canciones como "Mi novia tiene bíceps", "¿Por qué no puedo ser del jet-set?", "Te hacen falta vitaminas" o "Dietético" dan acabada muestra de la impronta que dejaron en el disco los valores

estéticos del cantante de VIRUS. Y aunque no haya documento que lo explicita, hoy en día el grupo MIRANDA! puede ser considerado, también, un exponente que dialoga con esta memoria creadora ("dos enunciados, dice Bajtín, alejados uno del otro en el tiempo y en el espacio y que no saben nada uno del otro, si los confrontamos en cuanto a su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos (...) revelan una relación dialógica"<sup>26</sup>).

Densa realidad		1:59
Introducción	Frases melódicas del Teclado sobre acompañamiento instrumental.	0:00
Estrofa	No quiero ver mi ciudad con esta onda determinada, negros, grises y azul dominan calles, no valen nada.	0:05
Estrofa'	Quiero ver mi ciudad que levante la cabeza, que reciba el rock que estimula ondas más nuevas.	0:17
Estribillo	Para juntos practicar nuevas formas de encarar esta densa realidad, hoy.	0:27
Interludio	Se repite la Introducción.	0:37
Estrofa	No quiero ver mi ciudad con esta onda determinada, negros, grises y azul dominan calles, no valen nada.	0:41
Estrofa'	Quiero ver mi ciudad que levante la cabeza, que reciba el rock que estimula ondas más nuevas.	0:47
Estribillo	Para juntos practicar nuevas formas de encarar esta densa realidad, hoy.	1:05
Interludio	Se repite la Introducción.	1:14
	Frases melódicas de la primera guitarra sobre el acompañamiento instrumental de la Estrofa.	1:18
Estribillo	Para juntos practicar nuevas formas de encarar esta densa realidad, hoy.	1:36
Interludio	Se repite la Introducción.	1:45
Coda	Frase melódica de la primera guitarra sobre acompañamiento instrumental	1:50

Cuadro 7

El estudio del componente extra-verbal -la situación- nos permitió ver, además, que los signos que se manifiestan en "El rock en mi forma de ser", "Densa realidad" y "Wadu wadu" presuponen experiencias relacionadas con el conflicto de libertad y censura en la medida en que aluden a la "la cultura del miedo" cundida por el *Proceso*.

En relación con esto, aprovecho la oportunidad para dejar planteadas algunas conjeturas, a modo de posdata, acerca del modo como las canciones de VIRUS plantean discursivamente el conflicto entre memoria y olvido.

Cuando en su primer disco VIRUS promovía el baile y la diversión para salir de la "onda determinada" por la "pálida" de la protesta, alentaba

nuevas formas de encarar la densa realidad de entonces; vale decir: no a olvidarse de ella, sino a enfrentarla. Sin embargo, al renegar de las canciones testimoniales-reservorio de un "nosotros" en extinción- y al contradecir el discurso precedente tanto en lo musical como en lo poético, reemplazaba la exaltación del recuerdo por la exaltación del olvido, la escucha reflexiva por la escucha bailable, lo apolíneo por lo dionisiaco.

A grandes rasgos, teniendo en cuenta el campo de intervención de VIRUS, podemos interpretar que estos reemplazos paulatinamente empezaron a volverse una *forma de vida*. De este modo, la música rock argentina, convertida en una munición más del bombardeo mediático de masas, fue neutralizando su espíritu revolucionario, dando lugar, para usar una metáfora del periodista Miguel Grinberg, a la "hamburguerización" colectiva de la juventud, promovida por una industria cultural capitalista que cercena el gusto personal y estandariza y degrada tanto la calidad de las mercancías como los modos de consumo.

Preguntarse sobre qué pasó con el rock en la Argentina es de alguna manera preguntarse qué le pasó a la

Cuadro 8

Carol		2:40
Introducción	Frases melódicas de la guitarra eléctrica sobre acompañamiento instrumental.	0:00
Estribillo	Oh Carol, don't let him steal your heart away I'm gonna learn to dance if it takes me all night and day	0:05
Estrofa	Climb into my machine so we can cruise on out I know a swingin' little joint where we can jump and shout It's not too far back off the highway, not so long a ride You park your car out in the open, you can walk inside A little cutie takes your hat and you can thank her, ma'am Every time you make the scene you find the joint is jammed	0:18
Interludio	Repetición de la Introducción	0:53
Estribillo	Oh Carol, don't let him steal your heart away I'm gonna learn to dance if it takes me all night and day	0:58
Interludio	Repetición de la Introducción	1:10
	Frases melódicas de la guitarra eléctrica sobre el acompañamiento instrumental del Estribillo.	1:18
Estrofa'	And if you wanna hear some music like the boys are playin' Hold tight, pat your foot, don't let 'em carry it away Don't let the heat overcome you when they play so loud Oh, don't the music intrigue you when they get a crowd You can't dance, I know you wish you could I got my eyes on you baby, 'cause you dance so good	1:27
Interludio	Repetición de la Introducción	2:04
Estribillo	Oh Carol, don't let him steal your heart away I'm gonna learn to dance if it takes me all night and day	1:09
Interludio	Repetición de la Introducción	2:21
Estribillo (Coda)	Don't let him steal your heart away I've got to learn to dance if it takes you all night and day	2:28

Good golly Miss Molly		2:04
Introducción	Instrumento solista: Piano acústico.	0:00
Estribillo	Good golly Miss Molly, sure like to ball. Good golly, Miss Molly, sure like to ball. When you're rockin' and a rollin' Can't hear your momma call.	0:16
Estrofa	From the early early mornin' till the early early night You can see Miss Molly rockin' at the house of blue lights.	0:33
Estribillo'	Good golly, Miss Molly, sure like to ball. When you're rockin' and a rollin' Can't hear your momma call.	0:39
Estrofa'	Well, now momma, poppa told me: "Son, you better watch your step." If I knew my momma, poppa, have to watch my dad myself.	0:51
Estribillo'	Good golly, Miss Molly, sure like to ball. When you're rockin' and a rollin' Can't hear your momma call.	0:56
Interludio	Frases melódicas a cargo del saxofón sobre el acompañamiento instrumental del Estribillo.	1:09
Estribillo	Good golly Miss Molly, sure like to ball. Good golly, Miss Molly, sure like to ball. When you're rockin' and a rollin' Can't hear your momma call.	1:25
Estrofa"	I am going to the corner, gonna buy a diamond ring. Would you pardon me if it's a nineteen carat golden thing.	1:41
Estribillo'	Good golly, Miss Molly, sure like to ball. When you're rockin' and a rollin' Can't hear your momma call.	1:48
Coda		1:57

Cuadro 9

juventud a lo largo de estos últimos cuarenta años de historia, de resistencia, de muerte, de derrota, de capitalismo, de neoliberalismo, de decadencia, de olvido.

Esta exaltación del olvido llevada adelante por el rock en la Argentina constituye una problemática de múltiples aristas. Puede resultar interesante reflexionar sobre el olvido como un fenómeno cultural y sobre qué repercusiones tiene, principalmente, en la educación, es decir, si es que hay alguna relación entre los bienes culturales juveniles y esa suerte de amnesia sociohistórica de los jóvenes y la minimización de su sentido crítico.

Desde luego, el contenido ideológico de un fenómeno de repercusiones sociales tan relevantes merece estudios de mayor profundidad y extensión que el presente; trabajos que se aboquen a apreciar diacrónicamente el complejo proceso discursivo del rock argentino, y la manera en que sus productos culturales "crean" conciencia, como sugerían Adorno y Voloshinov.

Día a día el pasado se aleja de nosotros con pasmosa velocidad, y para comprender las creaciones de nuestros antepasados es necesario reflexionar con mayor profundidad e intensidad que

hace una generación, cuando muchas cosas dichas cabía esperarlas como cosa obvia. Es nuestra tarea, entonces, ofrecer una "forma de leer" que contribuya a la comprensión -en algún aspecto- de las expresiones del pasado, para discernir la manera en que éstas se proyectaron en nuestro presente y, a su vez, la posibilidad de que éstas se proyecten hacia el futuro.<sup>27</sup>

## Notas

1. "No se trata prácticamente nunca con objetos significantes homogéneos: en los discursos sociales, hay siempre diversas

I saw her standing there		2:50
Introducción	<i>Instrumentos solista: Guitarra eléctrica.</i>	0:00
Estrofa 1	Well she was just seventeen, you know what I mean, and the way she looked was way beyond compare. So how could I dance with another, woo, when I saw her standing there.	0:07
Estrofa 1'	Well she looked at me, and I, I could see that before too long I'd fall in love with her. She wouldn't dance with another, woo, when I saw her standing there.	0:30
Estrofa 2	Well my heart when boom, when I crossed that room and I held her hand in mine.	0:53
Estrofa 1"	Well, we danced through the night, and we held each other tight and before too long, I fell in love with her. Now I'll never dance with another, Oh, since I saw her standing there... Aah!	1:07
Interludio	<i>Melodía a cargo de la Guitarra eléctrica, sobre el acompañamiento instrumental de la Estrofa 1.</i>	1:29
Estrofa 2	Well my heart when boom, when I crossed that room and I held her hand in mine.	1:54
Estrofa 2'	Oh, we danced through the night, and we held each other tight and before too long, I fell in love with her.	2:08
Estrofa 1'''	Now, I'll never dance with another, since I saw her standing there... oh since I saw her standing there... yeah, well, since I saw her standing there.	2:31
Coda		2:41

Cuadro 10

materias y por lo tanto diversos niveles de codificación que operan simultáneamente: imagen-texto; imagen-palabra-texto-sonido; palabra-comportamiento-gestualidad, etc. Esos 'paquetes' significantes complejos son los que recorren las redes sociales del sentido" (VERÓN, E. "Semiosis de lo ideológico y del poder" en revista *Espacios*. Buenos Aires, UBA, 1984).

2. "Sin signos, no hay ideología (...). (...) Un signo no existe simplemente como una parte de la realidad, sino que refleja y refracta otra realidad. Por lo tanto, puede distorsionar esa realidad o serle fiel, o percibirla desde un punto de vista especial, etcétera. Cada signo está sujeto a los criterios de evaluación ideológica (si es verdadero o falso, correcto, honrado, bueno, etcétera). El dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos. Son equivalentes entre sí. Dondequiera que está presente un signo también lo está la ideología. Todo lo ideológico posee valor semiótico.(...) Todo fenómeno que funciona como un signo tiene algún tipo de corporización material, ya sea en sonido, masa física, color, movimientos del cuerpo, o algo semejante. En este sentido, la realidad del signo es totalmente objetiva." (VOLOSHINOV, V. "El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje" en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976).

3. Para M. Foucault, el enunciado no es ni la 'proposición' de los lógicos, ni la 'frase' de la gramática, como tampoco los 'actos de habla' de los filósofos del lenguaje, sino la 'función de existencia' o *función enunciativa* de los signos, y en todo caso, le corresponde a la gramática definir si es o no una frase, a los analistas definir si es o no un acto de habla, y a la lógica definir si es o no una proposición. "Basta que existan signos para que exista enunciado" (FOUCAULT, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002).

4. Cfr. *Ibid.*

5. Cfr. *Ibid.*

6. En análisis del discurso, lo preconstituido representa una construcción anterior -exterior e independiente- que se hace presente en un nuevo enunciado (Cfr. *Ibid.*).

7. "[Los] enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea, por la selección de

recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados -el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos." (BAJTÍN, M. "El problema de los géneros discursivos" en *Estética de la creación verbal*. México, FCE, 1992).

8. Según Bajtín, el tono es la actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista del hablante respecto al contenido semántico de su propio enunciado (cfr. BAJTÍN, M. *Ob. cit.*), ya que "la entonación tiene un papel esencial en la construcción de la enunciación tanto de la vida cotidiana como de la artística. Existe un proverbio: "el tono hace la música". Precisamente este "tono" -la entonación- hace la "música" -el sentido, el significado- de cualquier enunciación (...). La entonación es la expresión sonora de la valoración social." (BAJTÍN, M. "La construcción de la enunciación" en SILVESTRI, A. y BLANCK, G. (comps.) *Bajtín y Bikovskii. La organización semiótica de la conciencia*. Barcelona, Antropos, 1993).

9. "Al decir algo no sólo significamos y proponemos referencias, sino que ejecutamos acciones socialmente relevantes, como afirmar, interrogar, responder, advertir, etc. En cuanto ilocución, el acto de habla posee una fuerza." (LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G.: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1993).

10. DÍAZ, C. *Libro de Viajes y Extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo, Narvaja Editor, 2005.

11. "-¿Wadu wadu, de dónde salió? -Federico Moura: Viene de un sonido. En el tema hay una viola que hace Ricardo (Serra) que da onda de eso: entonces cuando zapábamos con la voz lo hacíamos con ese sonido y quedó así. Pero al mismo tiempo forma parte de un estilo" (cit. en RIERA, D. y SÁNCHEZ, F.: *Virus. Una generación*. Buenos Aires, Sudamericana, 1995).

12. "Llamamos situación a los tres aspectos sobreentendidos de la parte extraverbal de la enunciación: el espacio y el tiempo

-el 'dónde' y el 'cuándo', el objeto o tema sobre el que ocurre la enunciación -'aquello de lo que' se habla- y la actitud de los hablantes frente a lo que ocurre -la 'valoración'. (...) *La diferencia de las situaciones determina la diferencia de los sentidos* de una misma expresión verbal. Por lo tanto, la expresión verbal, la enunciación, no refleja positivamente la situación. Ella representa su *solución*, se vuelve su *conclusión valorativa* y, al mismo tiempo, la condición necesaria para su ulterior *desarrollo ideológico*" (BAJTÍN, M. Ob. cit.).

13. cfr. VOLOSHINOV, V. "El discurso en la vida y el discurso en el arte (acerca de la poética sociológica)" en *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Buenos Aires, Paidós, 1999.

14. VILA, P. (1987) "El rock. Música argentina contemporánea" en revista *Punto de vista*. Julio-octubre de 1987, p. 28.

15. DÍAZ, C. Ob. cit.

16. "[En 1981] Mientras varias canciones de PESCADO RABOSO, SERU GIRAN y LEÓN GIECO, entre otros, seguían encabezando las listas negras de la dictadura, Viola invitó a algunos músicos (Spinetta y García, entre ellos) a una serie de charlas individuales con asesores de su gobierno. Los rockeros no lo podían creer. "Yo les batí un par de cosas y también les sugerí que construyeran el observatorio espacial más grande del mundo... un delirio, pero qué les iba a decir", cuenta hoy Spinetta. En tanto, García y Lebón escribieron luego en "Encuentro con el diablo" aquello de: "Nunca pensé encontrarme con el jefe / en su oficina de tan buen humor / pidiéndome que diga lo que pienso / de nuestra situación". (BERTI, E. *Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires, BEAS, 1994).

17. "La percepción de la sintaxis musical implica el reconocimiento de la segmentación del discurso en unidades. Por analogía con el discurso verbal se utilizan en esta propuesta los conceptos de *oración* y *frase*, agregando la noción (...) de *sección*, para dar cuenta de las unidades mayores que la oración que construyen la forma." (AGUILAR, Ma. C. et al. *Análisis auditivo de la música. Sistematización de una experiencia de cátedra y su transferencia a otras áreas educativas*. Buenos Aires, edición de los autores, 1999). Cabe señalar que a los fines del presente trabajo se efectúa una interpretación libre de la propuesta de María del Carmen Aguilar y no una aplicación metódica. En el

análisis, el asesoramiento de la Prof. Verónica Elizalde Carrillo, fue de inestimable ayuda.

18. "[La sección] es un fragmento de la obra formado por una o más oraciones. Para determinarlas es necesario reconocer perceptivamente ciertos elementos de unidad entre ellas. Estos pueden estar referidos a diferentes aspectos del fenómeno musical: tratamiento de motivos, organización rítmica, texturas, timbres, velocidad, intensidad, etc." (*Ibid*). En el presente trabajo se denomina Estrofa o Estribillo, según sea el caso, a la sección donde se percibe texto cantado, e Interludio a la sección sin letra. La Introducción y la Coda, como su nombre lo indica, son secciones que se ubican, respectivamente, al principio y al final de la canción.

19. "[La frase] es la unidad sintáctica mínima completa. Una oración puede estar constituida, a nivel sintáctico, por una o más frases. El proceso perceptivo de la segmentación en frases, apoyado básicamente en el ritmo, también relaciona el nivel sintáctico con el temático: la observación del desarrollo temático ayuda a segmentar significativamente la oración en frases." (*Ibid*.).

20. En música, la forma de tema y variación es aquella estructura musical en la que se presenta una melodía y después se repite una o muchas veces, con formas diferentes pero todavía reconocibles (cfr. "Glosario terminológico" en AA. VV.: *El libro de la música*. Barcelona, Parramón, 1991). En el caso de las frases que componen esta oración, la segunda frase es una variación del tema expuesto en la primera.

21. Si bien a lo largo de una canción la letra de las estrofas varía, la base rítmico-melódica en la que se apoya el texto se mantiene; por eso, luego de la primera aparición de la Estrofa, pueden aparecer la Estrofa', la Estrofa"... la Estrofan'; en caso de que en una misma canción se encuentren estrofas cuyos textos y bases melódico-rítmicas difieran, se indicará con la siguiente nomenclatura: Estrofa 1, Estrofa 2... Estrofa n.

22. Cfr. Ob. cit.

23. Ver cita de la nota 16.

24. "Progresos" en alusión a uno de los motes que tenía el rock en esta época: "música progresiva".

25. Cfr. Ob. cit.

26. BAJTÍN, M. "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico", en *Estética de la creación verbal*. México, FCE, 1992.

27. Este párrafo entraña el eco de una afirmación análoga de Ernst Gombrich acerca de la importancia de la enseñanza de la historia del arte. Sus reflexiones han sido de gran inspiración para el presente trabajo (cfr. GOMBRICH, E. "En busca de la historia cultural" en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid, Debate, 1999).

## Registro Bibliográfico

SUÁREZ, Diego

"Wadu Wadu del grupo VIRUS. Memoria y coyuntura en el discurso del rock argentino" en *Dossier de Estudios Semióticos, La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007