



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

revista.caracol@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

Quintana, Sergio Daniel

Microfacismo en el rock argentino. Una enunciación novedosa en El salmón, de Andrés Calamaro

Revista Caracol, núm. 8, julio-diciembre, 2014, pp. 60-87

Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766508004>

- 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

Microfacismo en el rock argentino. Una enunciación novedosa en El salmón, de Andrés Calamaro

Sergio Daniel Quintana

Sergio Daniel Quintana es Profesor (2001) y Licenciado (2009) en Letras por la Universidad Nacional de Misiones-UNaM, Argentina; se encuentra finalizando la Maestría en Semiótica Discursiva en el Programa de Semiótica de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la misma Universidad. Se ha especializado en Análisis del Discurso en relación con el campo de la Semiótica. Se desempeña como investigador en el Proyecto de Investigación Territorios literarios e interculturales: despliegues críticos, teóricos y metodológicos del Programa de Incentivos de la UNaM.¹

Contacto: sergioquintana_13@yahoo.com.ar

Agradecimientos: Al Programa de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones por la constante dedicación y excelente formación recibida. A Carolina I. Miño, por la colaboración en la revisión general del texto.

PALABRAS CLAVE

micropolítica; rock
argentino; disidencia;
enunciador

KEYWORDS

micropolitics;
Argentinean Rock
musical; dissent;
enunciator

RESUMEN

El rock nacional argentino, en algunas de sus vertientes, posee desde sus orígenes un discurso que puede considerarse como políticamente contestatario y que identifica como objeto de sus reclamos a elementos de la superestructura sociopolítica. En este trabajo se revisa la presencia de un enunciador contradictorio en algunas canciones del álbum *El Salmón* (2000), del compositor y músico argentino Andrés Calamaro. Se concluye que Calamaro introduce desde la enunciación una vocalidad disidente novedosa, dado que involucra lo micropolítico como una dimensión fundamental de lo macropolítico.

ABSTRACT

Argentinean rock has, in some of its forms and from its origins, a discourse that can be considered as politically dissenting and which identifies elements of political superstructure as the target of its claims. In this paper, we analyze the presence of a contradictory enunciator in some of the songs of *El Salmón* [2000] album, by the Argentinean composer and musician Andrés Calamaro. We conclude that Calamaro introduces, from the enunciation, an original dissident vocality because he includes micropolitics as a key dimension for macropolitics.

INTRODUCCIÓN

Andrés Calamaro (Buenos Aires, 1961) es un músico argentino que desde su juventud se ha destacado como compositor e intérprete dentro del género del rock. Su trayectoria es extensa e incluye el haber formado parte de “Los Abuelos de la Nada” (una de las bandas fundamentales del rock argentino de la primera mitad de la década del 80) y de “Los Rodríguez” (formación con asiento en España, que él lideró durante la década del 90).

Calamaro empezó a ser uno de los solistas más relevantes del rock en castellano a partir del disco *Alta Suciedad* (Dro East West / Gasa - Warner Argentina, 1997), al que precedieron siete placas, desde 1982. Luego de éste pueden contarse más de una veintena de álbumes.

Tras la publicación de *Alta Suciedad* aparecieron dos producciones que generaron opiniones encontradas de parte de la crítica especializada, y gracias a las cuales Calamaro obtuvo cierto perfil provocador: primero, *Honestidad Brutal* (Dro East West / Gasa - Warner Argentina, 1999) un disco doble con un total de 37 canciones que se diferenciaban de su antecesor de manera muy notoria, tanto por la cantidad de piezas como por un sonido mucho más crudo, y después *El salmón*, publicado en el año 2000 por la misma grabadora.

En ese año, Argentina afrontaba las graves consecuencias sociales del modelo económico implementado por el ex presidente Carlos Menem y el estrepitoso fracaso de su sucesor, Fernando de la Rúa, para contener ese estado de emergencia. En el contexto de un país que parecía desmoronarse escandalosamente, hizo su aparición el hiperbólico *El salmón*, con el cual Calamaro provocó una ruptura sin precedentes dentro del rock argentino en varios aspectos. Se trata de un disco que reúne 303 *tracks* de una sonoridad opaca, poco usual para el ámbito de la música comercial. Estas

piezas recorren formas consagradas en el imaginario de la música popular (la balada, el tango, los Beatles, Bob Marley, el *heavy metal*, la salsa, el *pop*, el folclore argentino etc.) de un modo irreverente; en ellas la lírica va desde un aparente facilismo a lo críptico o lo grosero. Esas cualidades hicieron de este disco una auténtica rareza dentro del mercado de la música popular y del rock argentino. Sus dimensiones lo llevaron a polémicas entre quienes lo apreciaron como un acto de arrojo creativo y los que lo consideraron como una desmesurada broma de dudosa calidad artística.

Sin embargo, muy poco -o nada- se discutió acerca de los alcances discursivos y los atributos semióticos de un producto cultural que se mantuvo como una criatura inquietante en el rock argentino. Por ello, nuestro objetivo es realizar un primer acercamiento desde el análisis del discurso a una obra de semejante envergadura, indagando aspectos de su inserción en la cultura de masas y estableciendo relaciones con discursos, dentro del rock, que tienen como tópico cierta disconformidad política y social.

COMPONENTES TEÓRICOS

La biografía de Calamaro lo ubica dentro de lo que, desde fines de la década del '60, se denomina *rock nacional argentino*. Con respecto a esta noción, Claudio Díaz asegura que la noción de “rock nacional” designa

un campo específico de la producción cultural, integrado desde el momento histórico de su emergencia a un campo mayor, que puede definirse como el de la producción industrial de bienes simbólicos. La especificidad del campo del rock, esto es, sus reglas de juego propias, las características de los bienes simbólicos que se producen y consumen, las instancias de consagración internas, y el sistema de relaciones establecido entre los actores que lo integran se ha ido constituyendo históricamente en un pro-

ceso en el cual, por una parte se iban desarrollando (mediante diversas estrategias discursivas) los elementos que permitirían distinguir el rock de otros campos de la cultura de masas, y por la otra se iban estableciendo las condiciones y reglas (incluso estéticas) de pertenencia. (2005, 15)

Díaz emplea aquí la noción de “campo” de Bourdieu (2003) para proponer al rock argentino como un subcampo dentro de la producción cultural y éste como integrante del campo mayor de la producción de bienes simbólicos. Esta noción nos resulta útil por cuanto permite hallar regularidades en las prácticas discursivas del rock argentino con las cuales algunas letras de *El Salmón* entrarían en discusión; además, el concepto de “rock nacional” como subcampo permite delimitarlo de otras formas de producción musical o artística, y establecer relaciones con otros campos de producción simbólica.

Uno de los elementos regulares que posiblemente se ha mantenido en el rock nacional con el paso de las décadas es cierta recurrencia discursiva hacia lo contestatario o lo inconformista con un determinado estado de cosas en el espacio social. Díaz (2005, 19) señala que este posicionamiento puede rastrearse en los orígenes del rock argentino, cuando los primeros rockeros empezaron a diferenciarse de aquellos grupos que obedecían a los intereses mercantiles de las compañías discográficas. Es posible, entonces, identificar en el rock nacional un corpus discursivo que confronta determinado *status quo* y cuyas temáticas recurrentes irían desde la crítica de las tradiciones burguesas, pasando por la vida en las grandes urbes, el rechazo de los mandatos mercantilistas en particular y del sistema capitalista en general y las problemáticas sociales emergentes como la pobreza, el desempleo, la contaminación ambiental, o que incluyen reclamos de índole histórica tales como el genocidio de los pueblos originarios o las violaciones a los derechos humanos perpetrados por la dictadura cívico-

militar iniciada en marzo del 1976. Como sintetizan claramente Pablo Semán y Pablo Vila, se trata de una constante impugnación al sistema que, según los autores, acerca el rock a la canción de protesta: “ ‘Sistema’ [...] desde la perspectiva *rockera* clásica es el orden social que se impugna. Puede tener acumulativa o alternativamente los siguientes sentidos: capitalismo, dictadura, democracia, industria cultural, guerra etc.” (Semán y Vila, 2001, 243).

Este carácter discutidor de las diversas representaciones del “sistema” propició un discurso con diferentes grados de politización en algunas vertientes del rock nacional, y también hay casos en los que las letrísticas son de una abierta militancia, como sucede con León Gieco, nacido en 1951 y compositor de la internacionalmente conocida canción “Sólo le pido a Dios”; fuertemente influenciado por el *folk-rock* de protesta, o la banda “Las Manos de Filippi”, surgida a principios de los 90, que fusiona el punk rock con el *ska*, y cuyas letras atacan con mención directa a políticos, sindicalistas y otros actores del espacio público.

En general, en las piezas de rock nacional con contenido político hay otras dos tendencias muy marcadas: por un lado, la denuncia de algún aspecto del sistema sociopolítico centrada en una dimensión que podríamos considerar más bien superestructural, institucional. Así, la policía, los militares, los dirigentes políticos, la familia burguesa, los representantes del catolicismo, etc., resultan denunciados. Y en ese orden de cosas también algunas entidades más o menos precisas tales como Estado, Capitalismo, Occidente, Iglesia, Dictadura son puestas en tela de juicio por esa perspectiva rockera clásica. Por otro lado, Pablo Vila (apud Fanjul, 2008), en un texto precursor para el abordaje del discurso del rock se refiere a una marcada tendencia a polarizar entre un *nosotros* y un *ellos*. Los primeros serían los denunciantes de situaciones de opresión y de injusticia; los segundos, los que generan, mantienen y regulan esas situaciones.

En suma, el rock argentino -cuando muestra una inclinación contestataria-

presentaría, en general, las siguientes peculiaridades concatenadas entre sí: 1) la impugnación de un orden social identificado como “el sistema”; 2) el carácter *macropolítico* de aquello contra lo que se confronta; y 3) la polarización entre la enunciación de un ‘nosotros’ sometido y un ‘ustedes/ellos’ dominante.

El recorte que hemos realizado para el análisis puntual que desarrollaremos está compuesto por tres canciones del ya mencionado álbum *El salmón*: “Mi autopista”, “Reality bomb” y “Vigilante medio argentino”. Calamaro es autor de la letra y la música del primero, mientras que las letras de las demás están registradas con la firma de Marcelo Scornik, según la información del *booklet* que acompaña el disco y la página oficial de Andrés Calamaro. Scornik, aunque no es muy conocido en Argentina, es un antiguo colaborador de Calamaro y varias canciones popularizadas por el cantante llevan su firma. Sin embargo, debemos hacer la siguiente salvedad: no será de nuestro interés la dimensión autoral (aunque nos refiramos a Calamaro como autor de las piezas) sino la materialidad discursiva de las canciones analizadas, su vínculo con una memoria socio-histórica y las posiciones de sujeto enunciadore que en ellas se visualizan. Concordamos, a respecto, con Adrian Fanjul, quien sostiene que

A statement is seen as a link in a social dialogue, and social identities are approached as identification processes growing out of this discursive operation and made apprehensible by its linguistic materiality.

This is why the individual author or artist is not the focal point, even for statements with an aesthetic function. (Fanjul, 2014, 262)

También Maingueneau (2008, 148) advierte sobre “a necessidade de não reduzir a competência a um conjunto de traços biográficos ou às representações que os sujeitos fazem de sua própria situação”. E, na mesma linha, Michel Pêcheux, señala que

A condição essencial de produção e interpretação de una sequência não é passível de inscrição na esfera individual do sujeito psicológico: ela reside de fato na existência de um corpo sócio-histórico de traços discursivos que constitui o espaço de memória da sequência. (Pêcheux, 2011, 145)

Acudiremos también a dos conceptos oportunos de Maingueneau para el tratamiento de nuestro corpus: el de “escenografía” y el de “*ethos*”. Mediante el primero, Maingueneau propone que toda enunciación se lleva a cabo mediante textos estabilizados, determinados por un conjunto de condiciones genéricas, y que definen las posiciones de enunciador y co-enunciador, así como una topografía y una cronografía de la enunciación (tiempo y espacio de los que esta parece provenir). De manera que los enunciados adquieren validez y legitimidad cuando presentan determinadas características genéricas que puedan ser reconocibles dentro de un ámbito instituido. En palabras del autor, el escenario enunciativo es el “suporte de um ato de discurso socialmente reconhecido, a obra é enunciada através de uma instituição [...] O que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através de sua enunciação.” (Maingueneau, 2001, 122). En cuanto al *ethos*, se trata de la imagen de sí que el locutor va construyendo a lo largo del enunciado. El origen del término, asociado a la oratoria clásica, permite a Maingueneau introducir la noción de “vocalidad”, según la cual “o texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito.” (2001, 139). Este *ethos*, en su vinculación directa con el ejercicio de la palabra, predetermina un enunciador que no necesariamente coincide con el sujeto empírico de la enunciación.

Por último, recurriremos a Deleuze y Guattari (1997), quienes aseveran que toda política es tanto macro como micropolítica; es decir, está compuesta tanto por la macroestructura (de organización compleja, ordenada según parámetros establecidos institucionalmente y formaciones

estandarizadas) como por “un mundo de micropreceptos inconscientes, de afectos inconscientes” (1997, 218) provenientes de las masas y que alimentan y sostienen la estructura mayor. Para ellos “La política actúa por macrodecisiones y opciones binarias, intereses binarizados; pero el margen de decisión es muy pequeño. La decisión política está inmersa necesariamente en un mundo de microdeterminaciones, de atracciones y de deseos.” (1997, 225). Así, proponen la existencia, dentro de un determinado cuerpo social, de flujos de deseos y creencias que provienen, circulan y crecen dentro de las masas, que no son controladas por un determinado sistema institucional pero que condicionan las decisiones políticas dentro las estructuras mayores. A ese conjunto de afecciones las denominan “micropolíticas”.

En relación a estas nociones, Deleuze e Guatari se refieren a diversas formas de fascismo que pueden presentarse en el cuerpo social sin que para ello sea necesaria la vigencia de algún tipo de régimen totalitario. Los “microfascismos” perviven en el seno más íntimo de la sociedad por diversos motivos (conservadorismo, tradicionalismo, inseguridad ante determinados cambios sociales, temor hacia lo extraño, lo extranjero, o lo diverso, etc.). Nos interesa este vínculo entre fascismo y micropolíticas porque éstas se generan y actúan no en el nivel coyuntural del “sistema” sino hacia el interior del colectivo social, y en algunas ocasiones pueden legitimar, sí, estados represivos e incluso generarlos.

EL SALMÓN: UN DISCURSO ANTI MICROFASCISTA

Andrés Calamaro se ubica dentro del campo del rock nacional argentino, y no puede decirse que sea uno de sus compositores más “contestatarios”, al menos hasta el año 1999, cuando aparecen dos canciones de temática decididamente política: “Clonazepán y circo” y “No tan Buenos Aires”, ambas del disco *Honestidad Brutal*. Con *El salmón* se produce una ruptura

notable hacia el interior de la obra de este compositor, ya que se introducen canciones con un contenido político explícito. Además de las piezas que queremos revisar aquí, podemos mencionar otras de temática similar incluidas en ese disco, como “Enola Gay”, “Jugando al límite” y “Aguas peligrosas”. Del mismo modo, en producciones posteriores a *El Salmón* aparecieron otras composiciones como “El punto argentino” (de *El palacio de las Flores*, Dro Atlantic, 2006), “Comedor piquetero” (de *La lengua popular*, Dro Atlantic, 2007) o “Gomontonera” (de *On the rock*, Warner Music Spain, 2010). Esta ruptura no solamente introduce una novedad con respecto a la letrística anterior de Calamaro como compositor, sino que además innovaría con respecto a esas constantes discursivas que habíamos observado como generalidades del discurso del rock nacional: la impugnación al “sistema” en su aspecto macroestructural y la oposición entre un “nosotros” y un “ustedes/ellos” en tensión.

Antes de iniciar el análisis de las canciones, insistiremos con la pertenencia de Calamaro al subcampo del rock nacional, que posee características de institucionalización (a su manera, tiene sus héroes o próceres, sus ceremonias, sus insignias, ciertos valores morales y éticos, su sistema de consagración, etc.) todo lo que lo legitima en el campo de la producción cultural de masas. Calamaro, luego de haber cobrado una importante notoriedad con su disco *Alta suciedad*, tendría el aval de lo que podríamos llamar “escenario rockero”, acudiendo al concepto “escenario literario” de Maingueneau, que “define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (Maingueneau, 2001, 123). Por otra parte, el requerimiento del ‘texto estabilizado’ que, según Maingueneau es necesario para inscribirlo dentro de determinada escenografía a través de formatos reconocibles, está garantizado en estas piezas por su pertenencia a la forma lírico-musical que de manera amplia podríamos denominar “canción”.

Las tres canciones seleccionadas tienen algunos aspectos en común: “Reality bomb” y “Mi autopista”, claramente refieren a la dictadura en la Argentina entre los años 1976 y 1983; ambas, a su vez, comparten con “El vigilante medio argentino”¹ observaciones acerca una realidad actual que puede vincularse a lo micropolítico.

En primer lugar revisaremos la pieza titulada “Mi autopista”. Esta canción propone desde el título una primera persona enunciadora cuya escenografía sería la del terrorismo de Estado, dada por tres referencialidades: temporal (la mención de la década del 70), sonoras (que se dan en el plano no verbal: ruidos de gritos, disparos de metralletas y estruendos de explosiones) y lo intertextual: la alusión directa a un fragmento de la Marcha Oficial del Mundial de Fútbol de 1978 (que tuvo a la Argentina como sede), compuesta por Martín Darré, pianista, bandoneonista, arreglador, compositor y director de orquesta argentino, nacido en 1916 y fallecido en 1991, de la cual Calamaro cita el verso “Mundial, la justa deportiva sin igual”. Del período relacionado con esa escenografía data el Plan de Autopistas Urbanas (1976), que preveía la construcción de una red de nueve autopistas de vía rápida y cuyas obras se iniciaron durante la administración del Brigadier Osvaldo Cacciatore, por entonces intendente de facto de la ciudad de Buenos Aires. En ese Plan se encontraba proyectada la adecuación de la emblemática Avenida General Paz (que bordea la ciudad de Buenos Aires y la separa del Gran Buenos Aires) planificada en 1976 y a la que recién entre 1996 y 1997 se le realizaron las obras necesarias para convertirla en una auténtica autopista sin cruces a nivel (“y voy a pedir 50 mil millones para una autopista / dentro de 20 años va a estar medianamente lista”, dice la voz enunciadora).

Esos indicios y la utilización del adjetivo posesivo en el título podrían proponer que el enunciador es un “Cacciatore ficcionalizado”. Sin embargo,

¹ Las letras completas aparecen en el Apéndice del final del artículo.

creemos que se puede tratar de dos **vocalidades** diferentes, y esa distinción se reconocería en los tiempos verbales. La primera, identificable con el Brigadier –acaso como una sinécdoque del gobierno dictatorial- en primera persona con los enunciados en presente o bien aludiendo a un determinado presente: “**Están buscando** al responsable para que hable / No **saben** de qué declararlo culpable – Y **voy a pedir** 50 mil millones para una autopista, dentro de 20 años **va a estar** medianamente lista. Mi autopista preferida...”; la otra, a la que correspondería el resto del enunciado y que utiliza los verbos en pretérito: “Así **era**, igual **se festejaba** el día de la primavera y el 25 de mayo² ir a ver los granaderos a caballo en la primera fila”. Además, creemos que a esta voz podría asociarse la frase: “Qué vida violenta, de fucking 70”, por los motivos que expondremos a continuación.

Lo que nos induce a proponer esta dualidad de voces -además de lo expuesto- es que en esta segunda vocalidad se aprecian los siguientes rasgos: presencia de una actitud valorativa y el vocablo inglés ‘*fucking*’. Éste permite diferentes lecturas, pero nos inclinamos a considerarlo en relación directa con una terminología circulante en el rock y, más ampliamente, en la cultura de masas (Fanjul: 2009; 193), en especial después de la década del 90, signada por el afianzamiento del idioma inglés como lengua internacional en pleno proceso de globalización. Ese término y los verbos en pretérito ubicarían la enunciación en una temporalidad más actual que la primera. En cuanto a la actitud valorativa, la identificamos en la expresión *Qué vida violenta*, con la que parece apreciarse negativamente esa escenografía representada. También la observamos en el adverbio ‘igual’ con valor concesivo: “Así era, **igual** [de todas maneras, de todos modos, a pesar de todo] se festejaba el día de la primavera”, a lo que se agrega la asistencia al desfile cívico-militar en la “primera fila” (se sabe que a un

2 El 25 de mayo es una fecha de conmemoración patria en Argentina, que remite a la Revolución de Mayo de 1810, que culminó con la asunción de la Primera Junta de gobierno y que constituyó el primer gesto independentista antes de la independencia definitiva, proclamada en 1816.

desfile público quienes llegan a la primera fila son los que participan de manera entusiasta en este tipo de manifestaciones masivas). Esta segunda voz, entonces, condenaría algunos aspectos del pasado (del que la primera voz sería una metáfora y una referencia escenográfica); sin embargo el objeto de su reprobación no es la Dictadura Militar como forma de gobierno ni el terrorismo de estado como práctica de sometimiento y control de los ciudadanos sino la connivencia de la población civil: aunque se trataba de un estado de violencia descarnada, los festejos populares y el entusiasmo cívico seguían siendo sostenidos por los sectores mayoritarios; y el Mundial de Fútbol de 1978 fue posiblemente la confirmación más flagrante de esa complicidad. Acaso por ello, el fragmento citado de la Marcha Oficial de ese campeonato se oye en simultáneo a los ruidos de disparos, gritos y explosiones hacia el final de la canción.

Por su parte, “Reality bomb” exhibe una composición compleja y rica en cuanto a posibilidades interpretativas y de análisis, y por ello mismo presenta no pocas dificultades. El propio título es una expresión de difícil traducción del inglés, que además no parece ser frecuente entre angloparlantes, aunque recuerde a “reality show”. Esta “bomba” parece referirse a la realidad nacional en diferentes momentos de su historia, apelando a la memoria colectiva a través de la intertextualidad: la citas directas del *Vivamos* inicial y repetitivo que imita la melodía del Himno Nacional Argentino (“Coronados de gloria **vivamos**...”), así como de los primeros versos del *Martín Fierro*³ (“Aquí me pongo a cantar...”); las alusiones que recuerdan a los ex-presidentes Raúl Alfonsín (“Un médico aquí”), Carlos Menem (“Síganme adonde se me antoje”) y al entonces

³ Se conoce por ese nombre al poema gauchesco, compuesto por José Hernández, publicado en dos partes, *El gauchito Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879); En la actualidad se publican, de modo general, como una sola obra, cuya lectura en términos de la definición de una identidad argentina y de un canon literario nacional ha sido espacio de diversas formulaciones.

presidente Fernando De la Rúa (“...sos un aburrido y se te nota”)⁴; la mención de elementos considerados “inventos” argentinos: el dulce de leche y el transporte urbano de pasajeros conocido como “colectivo” (“¿Colectivo? Inventado. ¿Dulce de leche? También”), el fútbol vinculado a los afectos (“Una cancha es familia, la alegría de un gol...”), la referencia a formas de corrupción institucional (“La yuta⁵ es igual o peor que en cualquier parte pero acá ni entre ellos la reparten – Cocaína y reforma laboral”) y el uso de formas coloquiales (“yuta”, “gilada”, “avivarse”).

Además, buena parte de la pieza se ocupa de aludir a la dictadura militar: los apremios ilegales durante ese período por parte del ejército (“¿a quién se le ocurre inventar un militar, un torturador...?”), los denominados “vuelos de la muerte” (“...tiró gente al río dulce, al Río de la Plata, desde sus aviones a montones”); la Escuela de Mecánica de la Armada, que funcionó como centro clandestino de detención y tortura y que se ubica en la Avenida Libertador 8151, en la Ciudad de Buenos Aires (“Y hay una escuela en Libertador”), mención que, además, puede vincularse tanto a Alfredo Astiz como a Emilio Massera⁶ ambos pertenecientes a la Marina durante el gobierno de facto (“...un marino con honor”) y, finalmente, la repetición de dos frases asociadas a ese período, sobre las que volveremos: “Algo habrá hecho” y “Andaba en algo raro”.

En esta pieza, la enunciación consiste en una larga enumeración de

4 En sus campañas como candidatos a presidente Carlos Menem (presidente argentino entre 1989 y 1999) y Fernando de la Rúa (presidente entre 1999 y 2001) hicieron célebres sus respectivas frases: “Síganme, no los voy a defraudar” y “Dicen que soy aburrido”. La frase “Un médico ahí, por favor.”, fue dicha por Alfonsín (presidente entre 1983 y 1989) en varias ocasiones durante la campaña para las primeras elecciones presidenciales después del gobierno dictatorial y quedó registrada en la memoria colectiva argentina.

5 Modismo para “policía”.

6 Massera conformó junto a Videla (Ejército) y Agosti (Fuerza Área) la Junta Militar que derrocó a María E. Martínez de Perón en el 76, inaugurando la dictadura militar. Astiz, por su parte, fue espía militar contra las organizaciones de derechos humanos, y formaba parte del grupo de tareas que funcionaba en la ESMA, a cuyo cargo estaban los “vuelos de a muerte”.

elementos que involucran un territorio tanto geográfico como simbólico, un conjunto de coordenadas que caracterizarían a la Argentina de modo general (la ubicación al Sur, el fútbol) y en las últimas décadas: la corrupción en la política, las celebridades de fama precaria (“ídolos con pies de barro”) y la dictadura cívico-militar. El enunciador se ubica geográficamente, pero como algo fatal, como un hecho del azar y no como una elección: “**me toca** el sur”. Previamente, anuncia que vive en un “planeta dentro de otro”, expresión coloquial que usualmente significa un lugar con sus propias reglas y leyes, diferentes y distanciadas de las convencionales, tópico que más adelante se enfatiza con “en **nuestro planeta** no nos avivamos de nada”. Estos datos estarían perfilando una vocalidad disidente o disconforme. Nos encontramos ante una exposición acerca de algunos aspectos considerados propiamente argentinos, pero que el enunciador enumera con posicionamiento crítico, lo cual -cabe acotar- se resalta con el uso de los verbos en presente del indicativo: las barras bravas que en los últimos años han adquirido un protagonismo negativo en la escena futbolística; los altos niveles de corrupción de la clase política y los funcionarios del Estado -la policía y los sindicatos-, además de las vinculaciones con el narcotráfico; los notables fracasos de los tres primeros gobiernos democráticos post dictatoriales; por otra parte, la mención del dulce de leche, el colectivo y los **ídolos con pies de barro** como ejemplos de un orgullo nacional basado más en cierta mitología que en valores históricos concretos.

Advertimos así una vocalidad disidente que expone una postura valorativa de esta realidad nacional. Sin embargo, aunque se mencionen componentes de la macroestructura política, el enunciador impugna de conjunto al colectivo al que pertenece, impugna al **nosotros**: “Cada tantos años **salimos, vamos y votamos** / ¿O será que **somos** la pelota que rebota? / Un médico aquí, síganme, adonde se me antoje / o sos un aburrido y se te nota. / En **nuestro** planeta no **nos avivamos** de nada. / ¿Será desprecio? ¿Será gilada?

Creemos que aquí el enunciador atribuye al “nosotros” la responsabilidad -o parte de ella- sobre la lúgubre realidad política del país de principios del siglo XXI. Las preguntas retóricas parecen interrogar a un colectivo de idiosincrasia abúlica, cuya apatía habría determinado el estado de crisis del año 2000: de tanto en tanto vamos y votamos, pero ¿qué nos moviliza a hacerlo? ¿O lo hacemos por una inercia como la que mueve a un objeto involuntario? Después de Alfonsín, Menem o de la Rúa, ¿no hemos aprendido nada? ¿No nos interesa o somos necios?

Esa letra, en apariencia compuesta de manera caótica, parece tener una lógica definida: realizaría un recorrido retrospectivo desde el presente hacia la etapa de la dictadura. Pero esto también resulta ilusorio. Cuando el enunciador refiere los “vuelos de la muerte” y menciona la ESMA, lo hace desde el presente enunciativo: “Un amigo que **está** loco / **dice** que su papá que **es** piloto / tiró gente al río dulce... - ...**hay** una escuela en Libertador...” En seguida, el enunciador advierte: “Ya **estamos** cerca del ‘Algo habrá hecho’... me da lástima la Caro pero andaba en algo raro”...”. Nos encontramos así con una admonición: nos estaríamos acercando (los argentinos) a otra etapa dictatorial. Sin embargo, las frases representativas del terrorismo de Estado no son las que la Junta Militar utilizó (del estilo “Los argentinos somos derechos y humanos”, por dar un ejemplo), sino aquellas con las que la sociedad civil justificó las desapariciones y secuestros: “Algo habrá hecho”, “Andaría en algo raro”, etc. Estas frases involucraron en su momento la legitimación de los procedimientos represivos de la dictadura en su dimensión micropolítica; no eran directamente impuestas por la macroestructura dictatorial sino que procedían de quienes veían en las desapariciones no un delito institucional sino la acción sobre un sospechoso cercano, fuera quien fuere. En la expresión “Me da lástima la Caro pero andaba en algo raro”, la utilización del artículo que precede al

nombre propio⁷ sería un indicador de esta cercanía (parentesco, vecindad, etc.). La frase “Algo habrá hecho” se reitera en la canción, puntuada por la expresión “Ay, país, país, país”, que a su vez alude al estribillo de la canción de temática política “Coplas a mi país” del cantante y compositor ítalo-argentino Piero, vinculado, en la década de 1970, a la canción de protesta.

Esta “bomba de realidad” pareciera ser, entonces, un artefacto político a punto de estallar; pero un artefacto construido desde el colectivo, desde las masas, con cierta pulsión microfascista que reclamaría a la superestructura el regreso al orden en un contexto de crisis social e insitucional profundo.

En “El vigilante medio argentino”, por su parte, veremos algo similar. Las coordenadas geográficas remiten a la Argentina (Ezeiza, Capital Federal, Catamarca). La enunciación se estructura de manera que recuerda lo ensayístico: una primera persona plantea una tesis que coincide con el título (“Están los vecinos casi siempre obedeciendo el destino del vigilante medio argentino”), un desarrollo con verbos en presente del indicativo, nutrido de ejemplos y una postura valorativa expresada a través de subjetivemas hasta la conclusión en la que se retoma la tesis. Por otro lado, la pieza se inscribe dentro de un “escenario rockero”, reforzado por la utilización de un lenguaje coloquial que lo emparenta con el tango y otros fenómenos de la cultura urbana. Estas dos características (una tesis sociológica propuesta y un registro urbano) acercarían a “El vigilante...” al género de la canción de protesta, y por tanto legitimarían la voz enunciativa -nuevamente- como una voz disidente. Pero aquí -otra vez- la disidencia no tiene como objeto al “sistema”, no denuncia la opresión de un “ellos/ustedes” hacia un “nosotros”.

La palabra “vigilante” tiene varias acepciones en Argentina. La que nos interesa aquí es sinónimo de “agente de policía”, y actualmente es

⁷ En el español hablado en la mayor parte de Argentina, la anteposición de un artículo definido delante de un nombre de persona denota cierta intimidad y presupone que el interlocutor sabe de quién se habla.

un término peyorativo que se asocia a la delación: vigilante es aquel que delata o denuncia a otro ante las autoridades y que está en las mismas o en inferioridad de condiciones que el denunciante. Su uso en esta canción alude a una determinada micropolítica de corte fascista: exponer a los otros, denunciarlos porque representan algo que no se tolera desde una determinada moral, porque atentan contra la seguridad de la propiedad privada o los valores nacionales; o simplemente porque son sospechosos, porque su **otredad** es intolerable. Tomás Abraham (1995), comentando la noción deleuziana de micropolítica, asevera que el fascismo tiene que ver con

un modo en que nos aparece aquel que no es como nosotros. El que injuria, daña o ataca nuestro ser nacional. Para saber cómo debemos ser, tenemos que nombrar y decir cómo es el enemigo, el que no quiere que seamos como el destino nos encomienda ser (Abraham, 1995, 37)

¿Quiénes encarnan esta figura del “vigilante” en la canción de Calamaro? El enunciador ubica a esta figura fascistoide en la franja media de la sociedad, es decir, el sector en el que tradicionalmente se concentran los valores burgueses (entendiendo esto desde el punto de los cánones del rock, en que se asocia “burguesía” con “sistema”) de una cultura pretendidamente sofisticada, cristiana, occidental y cuyo modelo histórico es el Viejo Continente. Los vecinos, la abuela, el encargado del edificio, el legislador provinciano son quienes señalan al usuario de marihuana, al travesti, al “negrito” como la otredad peligrosa. En la canción, la figura del vigilante está asociada en cada caso con las “fuerzas del orden”: en todas ellas hay un delito o la intervención de la policía. Así, la viejita “le mandó la policía”, el portero es el “correveidile de la seccional”, en Catamarca “encanan negritos” y el legislador no hace distinción entre travestis y auténticos criminales.

En el ensayo que ya hemos citado, Deleuze y Guattari afirman que “La administración de una gran seguridad molar organizada tiene como correlato toda una microgestión de pequeños miedos, toda una inseguridad molecular permanente” (1997, 220). Cuando esos estudiosos diferencian “seguridad molar” e “inseguridad molecular” se refieren a la distinción que hacen entre los diferentes tipos de segmentaridad con que se organizan tanto las sociedades como los individuos. Afirman que las segmentaridades molares son las formas más solidificadas y regimentadas de organización; a ellas se asocian las jerarquías, las clasificaciones, lo compartimentado, lo legislado, lo burocrático. Por su parte, las segmentaridades moleculares son flexibles y más fluidas, no responden a leyes prescriptivas sino a herencias y formaciones ideológicas, deseos, creencias, movimientos y flujos que no siguen un estatuto. Ambas segmentaridades no están separadas, sino que coexisten: donde hay una segmentación dura hay también una segmentación flexible, y como ejemplo exponen la organización molar de la burocracia, que se distribuye por oficinas, despachos de jefe de sección, reglamentos administrativos, horarios de descanso, etc., aunque a su vez “hay toda una flexibilidad y una comunicación entre despachos, una perversión burocrática, una inventiva o creatividad permanentes que se ejercen incluso contra los reglamentos administrativos” (Deleuze y Guattari, 1997, 218). Las micropolíticas, de este modo, responden a esos movimientos **moleculares**, y allí radica la peligrosidad de los microfascismos: en su capacidad de colarse por entre los intersticios de las organizaciones más rígidas. “Es muy fácil ser antifascista a nivel molar, sin ver el fascista que uno mismo es, que uno cultiva y alimenta, mima, con moléculas personales y colectivas” (1997, 219). Un Estado Nacional puede implementar políticas estatales en torno a las ideas de democracia, tolerancia hacia toda clase de diversidad, inclusión de los marginados y desposeídos, pero ello no garantiza que las masas se tornen inmediatamente tolerantes, justas y democráticas hacia todo lo que pueda resultar una amenaza para su bienestar, porque lo

micro y lo macropolítico son de naturalezas e intensidades distintas.

En “El vigilante medio argentino”, entonces, nos encontramos con un enunciador similar al de las otras canciones analizadas, que asume una postura crítica con respecto al colectivo, representado en este caso por figuras de la vida cotidiana, que no forman parte de las superestructuras en donde se toman las grandes decisiones políticas sino de los espacios donde lo micropolítico se desarrolla como forma de auto-protección ante lo diferente. Y es acaso aquí donde la impugnación a ciertos sectores sociales cobra forma precisa. Los que asistían a las celebraciones, desfiles patrios y festejaban la Copa del Mundo obtenida en 1978, los que justificaban los secuestros y desapariciones con el “Algo habrá hecho” no eran distintos a la abuela, el vecino o el encargado de edificio.

CONCLUSIONES

El rock nacional argentino ha sido desde sus orígenes tributario de cierta tradición contestataria. Hay en esta tradición un discurso que cuestiona determinados elementos del *status quo* social y expone esa maquinaria con una denominación generalizadora: “el sistema”, que, en general puede ser cualquier cosa de envergadura macroestructural. Así, desde ciertas vertientes del rock nacional se impugna la legitimidad de la Iglesia, de la política, del Estado, del capitalismo, del Ejército, de la moral, del poder, de las empresas y de otras instituciones.

El salmón, décimo disco de la carrera solista de Andrés Calamaro, hizo su audaz aparición en el contexto de una Argentina al borde del colapso institucional y económico. Se trató de un producto tan desbordante como la realidad social de entonces (y acaso igual de desconcertante). Calamaro es un músico y compositor que, como tal, pertenece a la breve pero nutrida tradición del rock nacional argentino. Sin embargo, con las canciones -que recuerdan sin esfuerzo a Bob Dylan- “No tan Buenos

Aires” y “Clonazepán y circo” del disco *Honestidad Brutal*, no habían aparecido rastros de un discurso con un posicionamiento político de tipo contestatario en su lírica. Con algunas canciones de *El salmón*, Calamaro se despegaba del estilo dylaniano y construye una discursividad novedosa dentro de los parámetros habituales del rock disidente. Si tradicionalmente el discurso del rock tenía como característica la impugnación de algún aspecto de la macroestructura social y la polarización entre un “nosotros” y un “ustedes / ellos” dominante, las canciones “Mi autopista”, “Reality bomb” y “El vigilante medio argentino” proponen un reacomodamiento de ese discurso.

Calamaro establece escenografías en las que traza relaciones entre la memoria colectiva de la historia reciente del país y la capacidad contestataria atribuida al discurso rockero argentino. En virtud de ésta y de sus recursos discursivos, sus composiciones aluden a las superestructuras y representaciones que determinan un estado de cosas negativo (la corrupción política, los valores burgueses que moldean conductas sociales condenatorias de la otredad, la dictadura militar, etc.); sin embargo, no hay una impugnación de estas superestructuras mayores de manera directa, sino que se ponen en discusión las actitudes que favorecieron ese estado de cosas desde el llano y no desde las cúpulas del poder. Se constituye así un *ethos* diferente al de la tradición rockera argentina, desde la cual se denuncia un “sistema” omnímodo que oprime a sectores sociales desvalidos. Lo novedoso en las canciones revisadas no es que estas representaciones de un poder vertical sean negadas o invisibilizadas, sino la responsabilidad sobre la legitimación de esos aparatos de poder que el enunciador atribuye a un colectivo del cual él mismo forma parte. Calamaro introduce en estas canciones lo que podríamos llamar **enunciador contradictorio** en una escenografía que corresponde a las reivindicaciones posdictatoriales en la Argentina. Este **enunciador contradictorio** se centraría en que, en estas canciones, se sale de lo regular en las tensiones representadas en el

discurso rockero y se introduce la voz del “enemigo”, que forma parte del “nosotros”: no es la Policía, el capitalismo o la dictadura sino el propio vecino, la abuela, el portero del edificio quien justifica, legitima y reclama la opresión del otro, del que considera hostil a sus intereses o a su identidad nacional, aunque forme parte del mismo colectivo al que pertenece. Se trata de una enunciación que interpreta los avatares de la política y de la vida social argentina de las últimas tres décadas desde los deseos, temores y pulsiones de una sociedad en su dimensión micropolítica, que -acaso como nunca antes en el rock telúrico- expone la presencia de microfascismos como sustento necesario para la aparición de estados totalitarios, pero también como voluntades de segregación y de criminalización del otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, Tomás. *Historias de la Argentina deseada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- Bourdeiu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata, 2003.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos: Valencia, 1997, 213-237.
- Díaz, Claudio. *Libro de viajes y extravíos: un recorrdio por el rock argentino. (1965-1985)*. **Córdoba: Narvaja Editor, 2005.**
- Fanjul, Adrián Pablo. “Life Trajectories and Dejuvenilization in Argentine Rock”. In: Vila, Pablo (ed.) *Music and Youth Culture in Latin America. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford University Press, 2014, 261-283.
- _____. “Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso.” In: *Signo y Señal*, n 20, 2009, 183-205.
- _____. “Acúmulos e vazios da pesquisa sobre o rock da

Argentina”. In: *Latin American Music Review*, n 29, 2008, 121-144.

Maingueneau, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins
Fontes, 2001.

_____. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008, 137-158.

Pêcheux, Michel. “Leitura e memória: projeto de pesquisa”. In Orlandi,
Eni (comp.): *Análise do discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes, 2011,
141-150.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. “Rock chabón e identidad juvenil en la
Argentina neoliberal.” In: AA.VV.: *Los noventa. Política, sociedad y cultura en
América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: FLACSO-Eudeba,
2001, 225-257.

DADOS FONOGRÁFICOS:

EL SALMÓN. ANDRÉS CALAMARO. DRO EAST WEST / GASA - WARNER ARGENTINA, 2000.

APÉNDICE: LETRAS DE LAS COMPOSICIONES ANALIZADAS

Mi autopista

Están buscando al responsable para que hable.
No saben de qué declararlo culpable.
Así era, igual se festejaba el Día de la Primavera.
Y el 25 de mayo, ir a ver a los granaderos a caballo
en la primera fila, en la primera fila.
Y voy a pedir 50.000 millones para una autopista.
Dentro de veinte años va a estar medianamente lista.
Mi autopista preferida.
Qué vida violenta de fucking 70.
Mundial...la justa deportiva sin igual.
Mundial...la justa deportiva sin igual.
Mundial...

Reality bomb

(Check this shit: Vivamos).
Vivo en un planeta dentro de otro.
Me toca el sur, la loma del orto.
Otro idioma con las mismas palabras,
y letras y significados..
bueno, depende de dónde estés parado!
Good shit. Vivamos.
Una cancha es familia,
la alegría de un gol.
Es la hazaña de la barra ¡Bravo! ¿Brava? Vivamos.
La yuta es igual o peor que en cualquier parte,
pero acá ni entre ellos la reparten.
Cada tantos años salimos, vamos y votamos.
¿O será que somos la pelota que rebota?
Un médico aquí.
Sígueme adonde se me antoje.
O sos un aburrido y se te nota.
En nuestro planeta no nos avivamos de nada.
¿Será desprecio, será gilada?
Vivamos... ¿Será gilada?
¿Colectivo? Inventado.
¿Dulce de leche? También.
Ídolos con pies de barro.
Fanáticos que embarran
a quien supuestamente aman.
Papeles que maldicen por igual.
Cocaína y reforma laboral.
And I say: Vivamos.

Show me your shit.

Un amigo (que está loco)

dice que su papá, que es piloto,

tiró gente al río dulce, al Río de la Plata,

desde sus aviones a montones.

Y hay una escuela en Libertador.

¿A quién se le ocurre inventar

un militar, un torturador,

un marino con honor?

Ya estamos cerca del “Algo habrá hecho...

Me da lástima la Caro pero andaba en algo raro.”

Ay, país, país, país.

“Algo habrá hecho.” Ay, país, país, país.

Te vi, te vi, te vi, tu pomerí.

And I say: vivamos. Ay país, ay país. (Saigón)

Blow me, blow me, blow me, blow me, blow me, vivamos, show me your shit.

“Aquí me pongo a cantar

al compás de la vigüela.

Al hombre que lo desvela

una pena extraordinaria

como la ave solitaria

con el cantar se consuela”.

But I like it, and I like the shit.

Vivamos. Everybody is gonna die.

Purple haze was in my brain.

Lately things just don't seem the same.

Vivamos. Show me your shit.

Vigilante medio argentino

Ahora que soy grande me habré dado cuenta
que no todo es tan bueno.
Detrás de la puerta de entrada de Ezeiza
están el bife de chorizo y el vino,
están los vecinos casi siempre obedeciendo
el destino del vigilante medio argentino.
Está la señora que todos adoran
y es la abuela perfecta,
pero a un pobre pendejo
que fumaba en una esquina
sin molestar a nadie,
le mandó a la policía:
El pibe se comió un garrón de dos días adentro
y la viejita nunca supo
que el puntero era su nieto.
Está el portero o encargado de edificio.
A veces es amigo pero, en general,
es el correveidile de la seccional.
¡Están en Capital Federal!
En provincias también el vigilante feudal
es dueño de las vidas, por ejemplo en Catamarca
encanan negritos y les cierran la puerta.
Y sus hijos educados con toda severidad
le hicieron la boleta a María Soledad.
Ese legislador progresista que termina votando
para bien de los vecinos
lo mismo le parece ser travesti o asesino.
Es el destino divino, tan fino, tan occidental y cristiano,

cosmopolita y parisino,
tan típico Matute pero no el de don Gato.
El vigilante argento además es barato.
Es el estilo tan fino
del vigilante medio argentino.