



HAL
open science

Musa beat: en viaje hacia la redención

Dardo Scavino

► **To cite this version:**

Dardo Scavino. Musa beat: en viaje hacia la redención. Cuadernos LIRICO, 2016, 15, 10.4000/lirico.3237 . hal-01999024

HAL Id: hal-01999024

<https://hal.science/hal-01999024>

Submitted on 30 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

15 | 2016

Un año. Literatura argentina 1969

Musa beat: en viaje hacia la redención

Dardo Scavino



Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición electrónica

URL: <http://lirico.revues.org/3237>

DOI: 10.4000/lirico.3237

ISSN: 2262-8339

Referencia electrónica

Dardo Scavino, « Musa beat: en viaje hacia la redención », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016, Puesto en línea el 05 octubre 2016, consultado el 12 octubre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/3237> ; DOI : 10.4000/lirico.3237

Este documento fue generado automáticamente el 12 octubre 2016.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Musa beat: en viaje hacia la redención

Dardo Scavino

Qui ergo novit novam vitam amare,
novit canticum novum cantare
Hugo de San Víctor, Sermones

Rock nacional, una manera de decir

- 1 Si a un extranjero le dieran a escuchar la música producida en Argentina desde finales de los años cincuenta y le pidieran a continuación llenar un anaquel con el letrero «rock nacional», empezaría acomodando en los estantes una serie de discos de rock and roll grabados en español antes del '66 por algunos artistas locales como Eddie Pequenino, Billy Cafaro, Johnny Tedesco o Sandro. Pero preferiría catalogar bajo un rótulo distinto los álbumes de *Almendra*, *Arco Iris* o Miguel Abuelo, dado que estos músicos sólo apelaban esporádicamente a ese ritmo en la composición de sus canciones. Un especialista argentino en la materia haría todo lo contrario. A tal punto que las listas de temas de rock nacional aparecidos en 1969 no suelen incluir a «Rosa, Rosa» de Sandro o «La gata de la piel oscura» de Tedesco, pero sí «El oso» de Moris, «Oye, niño» de Miguel Abuelo, «Hoy te miré» de Gustavo Santaolalla o «Muchacha (ojos de papel)» de Luis Alberto Spinetta, aunque se parecieran a un tema de rock como una vaca a un cocodrilo. La rúbrica «rock nacional», de hecho, no existió siempre en Argentina. Cuando en junio de 1969 el sello *Mandioca* organizó una serie de conciertos de *Manal*, *Moris*, *Los Gatos*, y *Almendra* en el teatro Coliseo, no los llamó *Rock Baires* sino *Beat Baires*. En noviembre de ese mismo año la revista *Pinap* volvió a reunir a esos intérpretes en el Auditorio Municipal, y no anunció el primer festival de rock en Argentina sino de *Música beat & pop*. Estos músicos podían introducir en su repertorio algunos temas de rock, pero alternaban también el blues, el jazz, el folk, el country, la pop inglesa y hasta algunas fusiones de tango, baguala o madrigal.
- 2 Primera hipótesis de trabajo entonces: la inclusión o la exclusión de ciertos discos del anaquel «rock nacional» conciernen menos la música que las letras de los temas. El rótulo *beat & pop* conjugaba todavía ambas dimensiones. La etiqueta *pop* se aplicaba en los

sesentas a aquella constelación heterogénea de cadencias populares y modernas. Antes de ser adoptado por algunos conjuntos de Liverpool, el adjetivo *beat* no estaba asociado con un fenómeno musical sino con aquel movimiento poético y literario nacido en Estados Unidos hacia el final de los cuarenta, integrado por escritores como William Burroughs, Allen Ginsberg o Jack Kerouac y bautizado *Beat Generation* (la leyenda asegura que un compañero de andanzas del grupo, el poeta *hobo* Herbert Huncke, habría escogido este vocablo del *slang* norteamericano para referirse a la generación «abatida» por la guerra y el fordismo, lo que explicaría por qué un periodista californiano, Herbert Caen, decidió adosarle a *beat* el sufijo ruso *-nik*, por analogía con *Sputnik*, para insinuar que estos bohemios eran agentes comunistas).

- 3 El novelista Miguel Vitagliano (2012) recordaba que la canción «Escúchame entre el ruido» de Moris –musicalmente próxima a algunos temas de Bob Dylan– se inspiraba en el poema «Howl» de Ginsberg, y que una improvisación del porteño, la canción «De nada sirve», no era ajena a la sesiones poéticas que los beatniks oficiaban imitando las *jam sessions* de Count Basie o Charlie Parker (Vitagliano piensa incluso en *On the Road* como en una descomunal «zapada» novelística). Nadie ignora, por otra parte, la decisiva influencia que los beatniks habían tenido sobre Dylan y otros pioneros del movimiento hippie. Con sus recitales de poesía, Ginsberg y Ferlinghetti se habían convertido en referentes insoslayables del movimiento *flower power*, y el primero habría acuñado incluso esta expresión. El poeta beat Gary Snyder se había dedicado a divulgar el budismo zen y sus ideas libertarias durante el *Summer of love* de San Francisco en 1967. Kerouac terminó apoyando la guerra de Vietnam y criticando el pacifismo hippie, pero su amigo Neal Cassady –el memorable Dean Moriarty de *On the Road*– participó en los *acid test* organizados por otro beatnik, Ken Kesey, esos rituales alucinógenos de donde emergería uno de los más influyentes grupos de la psicodelia: *Grateful Dead* (Spector 2012).
- 4 Lejos de lo que pensaba en 1976 un sociólogo neoconservador como el estadounidense Daniel Bell (2006), la significación de algunas prácticas de la psicodelia, como las experiencias con drogas o la superación de inhibiciones sexuales, no se entienden si se los reduce a una mera oposición entre hedonismo y puritanismo. Aquellas prácticas no buscaban reconquistar solamente los placeres vedados por la moral capitalista sino, para emplear el vocabulario del behaviorismo radical de aquellos años, inducir un «descondicionamiento» de los individuos, y por eso la mayoría de los animadores de la psicodelia no las vinculaban con las orgías libertinas sino con los rituales de iniciación, el chamanismo o las conversiones religiosas. En su novela distópica de 1962, *La naranja mecánica*, Anthony Burgess había mostrado cómo los comportamientos y las predilecciones de Alex podían verse radicalmente transformadas a través de una serie de sesiones de condicionamiento que no eran sino una versión abreviada de la educación que los individuos recibían en las sociedades actuales a través de la escuela y los *mass media* (en la versión cinematográfica del '71 Stanley Kubrick va a poner el acento en los ojos compulsivamente abiertos de Alex, obligado a convertirse durante horas en un televidente). La psicodelia va a interrogarse entonces acerca de cómo contrarrestar estos condicionamientos perpetrados por los aparatos de poder o cómo suprimir «práctica y sistemáticamente un comportamiento adquirido» (Wolpe 1975: 77). Y la música, por sobre las demás artes, parecía tener un papel preponderante en este tipo de experiencias por su dimensión empática y extática.
- 5 Muchos especialistas del rock nacional siguen negándose a retrotraer los orígenes de este movimiento hasta las composiciones de los primeros rocanroleros. A lo sumo, reconocen

que formaron parte de su «prehistoria», o aceptan expedirle a Sandro, por su participación en *La Cueva*, un certificado póstumo de «padrino del rock nacional» (Aguirre 2010), reservándose el título de padres legítimos a los autores de «Rebelde» (1966) y «La Balsa» (1967). Y no es raro que así sea. Fernández Bitar (1999) y Sergio Pujol (2007, 2015) tienen razón en decirlo: algo empezó en ese momento. El asunto es saber qué. Las canciones se pusieron a predicar una mutación radical de las costumbres sociales como si la «onda beat» hubiera sido el nombre popular del movimiento que Theodor Roszak (1981) había llamado, en 1968, «contracultura», movimiento iniciado, según él, con la mismísima *Beat Generation*. «Rebelde», compuesta por Moris y Pajarito Zaguri para su grupo *Los Beatniks* (1966), denunciaba los «intereses» que animan el mundo capitalista, la guerra nuclear y las tradiciones obsoletas, y proponía cambiar «las armas por el amor», mientras que «La Balsa» de Tanguito y Litto Nebbia, interpretada por *Los Gatos* (1967), anunciaba una evasión de ese mismo mundo, asumiendo, con el verbo «naufragar», la dimensión autodestructiva que semejante *trip* podía llegar a tener (y terminaría teniendo).

- 6 Pero esta evasión no se confundía con el adormecimiento narcótico. Para Roszak, en efecto, la contracultura se oponía a cualquier organización tecnocrática de la sociedad, denominador común, por ese entonces, de los países capitalistas y comunistas, así como de las posiciones desarrollistas de muchos movimientos de liberación nacional. El ideal tecnocrático se identificaba, para él, con la exigencia de modernización y racionalización de las sociedades. Y para «superar los desajustes y fisuras anacrónicas de la sociedad industrial», los tecnócratas operaban «a partir de imperativos incuestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia». Como en la meticulosa sistematización de la fábrica de alfileres celebrada por Adam Smith, la era de la ingeniería social incluye «la política, la educación, el ocio, las diversiones, la cultura en su conjunto, los impulsos inconscientes» e incluso, agregaba, «la protesta contra la tecnocracia misma»: «todo se convierte en objeto de examen puramente técnico y de manipulación puramente técnica» (Roszak 1981: 20), hasta el punto de que la programación psíquica de los sujetos pasa a formar parte del *management* tecnocrático. Por eso la contracultura buscaba nuevas formas de vida entre los pueblos despreciados por el imperio tecnocrático, incursionando en el misticismo oriental o en las prácticas chamánicas. «Son numerosas las técnicas mediante las cuales los chamanes emprenden sus aventuras psíquicas», escribía Roszak, «pueden utilizar sustancias narcóticas, vértigos, hambre, inhalación de humo, sofocación, un tambor hipnótico o ritmos de danza», y en este «repertorio de inductores al trance reconocemos en seguida cierto número de prácticas subyacentes a muchísimas tradiciones místicas del mundo», y en torno a esta mistagogía, concluía el norteamericano, «gravita hoy la corriente beat-hip de nuestra contracultura» (Roszak 1981: 263).
- 7 Entendemos entonces que *beat* es la apelación de un código preciso, y que cantautores de rock como Cafaro, Sandro, Tedesco o incluso Palito Ortega no componían sus canciones a partir de él, como tampoco lo harían algunos músicos más jóvenes (el año '69, después de todo, engendró también a *Banana, Sabú* o *Industria Nacional*). Incluso va a seguir habiendo hasta hoy grupos de rock o de pop que no adoptaron este código. Pero a partir de los setenta, la prensa y un buen número de críticos especializados empezaron a llamarlo «rock nacional», aplicándole el nombre de una manera de tocar a una manera de decir, lo que explica por qué les costaría justificar a los críticos la exclusión de algunos músicos

que desde finales de los cincuentas hacían rock en castellano o dudan en incorporar en esta corriente a algunos fenómenos más recientes como el rock llamado «barrial» o «chabón».

- 8 Esta manera de decir, no obstante, carece de acta inaugural, de auténticos manifiestos o declaraciones de principios, de modo que hay que reconstruir su código a través de sus ocurrencias, como una lengua a través de sus actos de habla, o un mito, en la acepción de Lévi-Strauss (1958: 251), a través de sus variaciones, es decir, de los diversos relatos. Porque un mito no es más que eso: un código. Ni verdadero ni falso: un sistema de signos que los interlocutores comparten para intercambiar sus mensajes. Ni bello ni feo, porque asegurar que una canción forma parte de este código, no es emitir un juicio de valor acerca de ella sino constatar su procedencia, como quien sostiene que una frase proviene del catalán o el guaraní. Ni mejor ni peor que otros, finalmente, porque semejante evaluación moral resultaría superflua: o bien lo juzgamos a partir de los valores que la propia mitología propagó, y entonces adherimos implícitamente a ellos, o bien lo hacemos a partir de valores ajenos a ella, y no adherimos, por ende, a sus criterios, lo que convierte a la evaluación en una impropia declaración de principios del evaluador. Es probable que este código le haya ofrecido un lenguaje alternativo a sectores «subalternos» de las juventudes urbanas (Alabarces 2008), pero un estudio de cuestiones como estas, excedería los límites de nuestro trabajo, centrado en una decodificación de las letras.
- 9 Uno de los destacados especialistas del tema, Oscar Blanco (2012), aseguraba hace unos años que el rock nacional era un género musical que reunía diversos códigos. Nosotros preferiríamos sostener, a la inversa, que se trata de un solo código que integra diversos géneros poéticos. Ese código es la Musa beat. Y el año '69 forma parte de esos momentos privilegiados en que el código se configuró y en que los cantautores, como intentaremos probarlo, no eran todavía los rapsodas de una antigua mitología sino más bien los apóstoles de una nueva.

El viaje moral

- 10 Otros cancioneros populares denunciaban por esos años el orden imperante y preconizaban una rebelión contra él, como ocurría con las arengas de la canción «de protesta». Tomemos el caso de uno de los temas emblemáticos de esta corriente, «A desalabar», incluido en *Canciones para el hombre nuevo* (1968) del uruguayo Daniel Viglietti. Desde el primer verso, la voz cantante instala una escena de enunciación política o, si se prefiere, una tribuna: «Yo pregunto a los presentes / si no se han puesto a pensar / que la tierra es de nosotros / y no del que tenga más» (Viglietti 1968). Y ya en la segunda estrofa Viglietti identifica a las personas involucradas en esa primera persona del plural: «que si las manos son nuestras / es nuestro lo que nos den». En apenas ocho versos este autor situaba a los trabajadores («las manos») y a los propietarios («el que tenga más», el «gringo» o el «dueño del Uruguay») en los lugares de la gramática política reservados a los amigos y los enemigos, a «nosotros» y «ellos», a los oprimidos y a los opresores. Y asignándoles esas funciones, el uruguayo estaba glosando con su milonga la narración de la lucha de clases. Para acabar con este orden injusto, los campesinos debían combatir a los propietarios terratenientes y al imperialismo, suprimir la propiedad privada rural y, desalabrando los campos, pasar de un régimen injusto, el capitalismo, a uno justo, el comunismo.

- 11 Una narrativa es política, desde nuestro punto de vista, cuando presenta a un «nosotros» en antagonismo con un «ellos», y cuando identifica a esta tercera persona con el grupo que domina, lesiona u explota al «nosotros», es decir, con el grupo dominante (Scavino 2012). Esta sintaxis narrativa es común a cualquier relato político, sin importar su tendencia. Viglietti sólo completó, a nuestro entender, los lugares de esta sintaxis con un contenido específico, característico de ciertos movimientos de izquierda latinoamericanos para quienes la lucha de clases coincidía, en ese entonces, con el combate antiimperialista.
- 12 Recordemos, en cambio, lo que diría unos meses más tarde Moris en «Escúchame entre el ruido». Este músico ya no traza una línea divisoria entre los trabajadores y los propietarios, y ni siquiera entre «nosotros» y «ellos», sino entre «el hombre» y «la sociedad»:

El hombre tiene miedo de ver la verdad,
de ver que él era algo que no podía definir,
de ver que al fin su sexo pudo ser o no ser
que no era absoluto, que podía ser la flor.
Cuando él era muy pequeño, él sabía vivir,
todo era pureza, mamá y papá.
Si después creció, sufrió y lloró
¿dónde estará la flor, dónde está el que se fue?
Un día la farsanta, nuestra gran sociedad,
le dijo mil mentiras, lo metió en un corral,
le dijo que su sexo él tenía que ocultar,
la flor se marchitó, no pudo ver el sol.
También le dijo cómo él tenía que pensar,
sentir, vivir, amar y ser un ser normal,
después le regaló, el caos, la maldad
y la publicidad por fin lo convenció...
Te engañaron, ya lo sabes, sino lo sabes también
con la pluma y la palabra, y con silencio también...
aunque bien, bien lo sabía, la bendita sociedad
que eras algo más que un sexo y tu cédula de identidad... (Moris 1969).

- 13 El yo lírico va a interpelar a continuación a este hombre, pero no va a establecer una escena política de enunciación –una tribuna– sino que va a optar por la intimidad de la segunda persona del singular:

Escúchame, hermano, entre este ruido actual;
hermano, te lo pido, ayúdame a seguir;
no esperes que te entiendan ¿por qué lo habrían de hacer?,
son sólo maquinitas que no pueden fallar...
Las máquinas fabrican frases para vivir,
y todos repetimos sin nunca descubrir
que la libertad del hombre no era de metal.
La máquina triunfó, y el hombre se acabó.
Ustedes dicen macho, varón y qué se yo,
me meten en un molde como si fuera un flan,
y para recibirme de hombre, no es verdad,
me tengo que pelear, no tengo que llorar.
Hablar de las mujeres como cosa que hay que usar,
tener la pose macha y la voz de arrabal,
pero yo bien los conozco, no me pueden engañar:
tienen mucho miedo que los llamen: «anormal» (Moris 1969).

- 14 Moris también propone una tercera persona, un «ellos», convertido a continuación en «ustedes», que está oprimiendo al hombre, o metiéndolo en un molde, como cuando asegura que le inflige una identidad sexual «macha», cómplice de la relación de dominación existente entre los sexos. Pero la diferencia entre la primera, la segunda y la tercera personas es rigurosamente posicional en sus versos: los oprimidos se convierten en opresores tan pronto como se ponen a repetir aquellas «frases para vivir» acuñadas por aquella «maquinita» ruidosa: «la farsante, nuestra gran sociedad», la misma que aplasta el frágil poder de las «flores». Y de hecho, los opresores asumen esa identidad porque, en su condición de oprimidos, tienen miedo que los tachen de anormales, como ocurría en «El otro yo del señor negocios» de *Los Gatos* (1969), en donde la segunda persona invocada era un empresario víctima de su propia lógica mercante.
- 15 La canción de protesta sitúa a sus personajes en una dimensión colectiva. Pertenecen, por empezar, a una clase social: se trata del trabajador, del campesino, del terrateniente, del gringo. Pero son, además, habitantes de un país preciso: «un dueño del Uruguay», dice Viglietti. La canción política de aquellos años estaba plagada de referencias a personajes y acontecimientos de la historia nacional o latinoamericana. En *Pongo en tus manos abiertas*, un álbum editado en junio del '69, Víctor Jara le dedicaba unas coplas al líder comunista Luis Emilio Recabarren, una zamba al Che, un joropo a Camilo Torres, le rendía homenaje a las víctimas de la reciente masacre de Puerto Montt o celebraba la ciudad boliviana de Cochabamba (Jara 1969). En «Ayer nomás», Moris habla de «un país / que es grande y tiene libertad» y recuerda que en ese mes no tuvo «mucho que comer» (Moris, 1969). Y aunque podemos suponer que ese país es Argentina, no hay ninguna alusión, ni siquiera implícita, a su situación o a sus luchas, del mismo modo que, a pesar de su pobreza, el yo poético no se inscribe en una clase social ni en una primera persona del plural. Manuel, el obrero de «Te recuerdo Amanda», trabajaba en una fábrica y moría en una guerra, y encarnaba, como individuo, el destino de un pueblo y una clase, de los obreros de la fábrica y de los «muchos» que «no volvieron» del frente (Jara 1969). Sabemos que «Pato trabaja en una carnicería», pero ignoramos si es el patrón o un empleado, y cuando la voz cantante lo acusa de ser «el burgués más corrompido que existe», no está aludiendo a su origen de clase sino a su actitud moral para con sus amigos, caracterizada por el egoísmo y los dobleces: «te engañás pensando que sos un hippie / vos explotás a todos y no das nada / y eso es ser el peor capitalista» (Moris, 1969).
- 16 La historia nacional se ve sustituida en «Pato trabaja» por un mito de los orígenes: «Todo empezó con el chiste que decía: / lo tuyo es mío y lo mío es mío» (Moris, 1969). Y la propia historia de Pato se limita a los recuerdos del colegio y el barrio, como ocurre igualmente en «Ayer nomás»: este «ayer» no es el pasado histórico de una nación, el «hoy como ayer» del relato político, sino la infancia o la adolescencia del propio yo poético en el colegio. Algo similar ocurría en «Escúchame»: el pasado se reduce a la infancia de ese «hombre» con el que comienza la canción. Y cuando Moris cuenta que «un día la farsanta, nuestra gran sociedad / le dijo mil mentiras, lo metió en un corral», no está refiriéndose a un momento de la historia sino a un proceso de programación del sujeto: ese «flan» puesto en un «molde», es decir, esa mente condicionada por los aparatos de poder, condicionamiento que incluye hasta las actitudes masculinas o femeninas de nuestras sociedades. La enorme mayoría de personajes de la poética beat viven en esta ciudad sin historia, sin memoria: en una urbe industrial cualquiera. Y la propia cultura barrial del rock se distinguía, en este aspecto, de la cultura de la militancia política.

- 17 Tanto la canción de protesta como la canción beat de ese momento podrían inscribirse en la antigua tradición del género parenético ya que ambas asumen la forma de una exhortación («Escúchame, hermano...» o «Yo pregunto a los presentes...») y buscan producir una conversión de su público, a través de una denuncia del orden imperante o de la pedagogía del *exemplum*. Sólo que la primera lo hacía presentando el escenario de un antagonismo político, y eventualmente militar, donde el triunfo de los oprimidos, y la derrota de «ellos», coincidiría con el advenimiento de una sociedad más justa, mientras que la segunda preconizaba la fuga por sobre la enfrentamiento: la desconexión de la máquina –la indisciplina– traería aparejada el advenimiento de los hombres libres, de la experiencia auténtica, salvaje, infantil, anterior a todas las habladurías del mundo, o la liberación del deseo de cualquier sometimiento a la voluntad del amo. Viglietti o Víctor Jara le proponían a su público combatir. Moris, huir. Y esta fuga era, desde la antigüedad, una de las figuras de la conversión moral. La unidad del «nosotros» resulta clave en el relato político, dado que es directamente proporcional a la fuerza requerida para derrotarlos a «ellos» («el pueblo unido, jamás será vencido»). Y se supone que el propio relato político trata de instaurar esta unidad. En la narrativa beat, en cambio, no se trata de constituir una unidad capaz de vencer al adversario sino de alentar una fuga mental o un «descondicionamiento» de los individuos.
- 18 El debate en torno al estatuto «revolucionario» o «resistente» del rock nacional debería tomar en cuenta esta diferencia: si entendemos ambos adjetivos en un sentido político (Correa 2002), entonces no califican al rock nacional porque la narración predominante en esta música no tenía una forma política. Ambos géneros anunciaban, es cierto, el advenimiento del hombre nuevo, de la vida nueva, de la moral o cultura nueva, pero a través de narrativas diferentes, de sintaxis diferentes.
- 19 Las invocaciones «Escúchame» u «Óyeme» (*Audi me*), tan frecuentes en las Escrituras, aparecían precisamente cada vez que el locutor llegaba con la buena nueva, es decir, cada vez que les aportaba a sus auditores un discurso que estos nunca habían oído. Y esta buena nueva ya no apuntaba a exigir la obediencia de los oyentes a las normas en vigor sino que los incitaba a adoptar un modo de vida diferente, una identidad diferente, en ruptura con los hábitos instituidos y familiares, con los condicionamientos motores y perceptivos. Para distinguir a los defensores de la moral establecida y a los apóstoles de la buena nueva, San Juan oponía a los predicadores mundanos y a los divinos, advirtiéndole a su público: «Ellos pertenecen al mundo es por eso que hablan como todo el mundo y todo el mundo los escucha», mientras que «nosotros somos de Dios» y «conocemos el espíritu de la verdad y el espíritu del error» (1 Juan, 4, 5-6). Como en la «Oda a la vida retirada» de Fray Luis de León, «Escúchame entre el ruido» evocaba esta ruptura moral y cultural en términos de una diferencia entre el mundanal «ruido» y la «verdad», las «maquinitas» y las «flores», la «publicidad» y la canción beat, y estos contrastes eran otras tantas invitaciones apostólicas a abrazar la buena nueva: el código o la mitología de la nueva era. Esto significa que los apóstoles creían estar predicando una palabra en ruptura con la moral en vigor, lo que explicaría por qué este recurso al género parenético en los temas del '69 sólo aparecería muy esporádicamente en los años posteriores.

El viaje redentor

- 20 En la canción «No finjas más» Moris y Pajarito Zaguri habían exhortado a su auditor con el estribillo «Oye, no finjas más», pidiéndole que dejaran de «copiar a los demás» y que

buscaran su «autenticidad». Y como buenos apóstoles, prometían: «Verás que así / la vida cambiará: / libre serás / y vivirás en paz» (*Los Beatniks* 1966). Aunque ya no se presentase bajo la forma de una exhortación sino de un apólogo, o *exemplum*, este mismo género parenético seguiría estructurando un tema que Moris había grabado en la otra cara de «Escúchame entre el ruido» y que terminaría convirtiéndose en un clásico del rock nacional: «El oso» (Moris 1969). Como ocurría en la vieja tradición de las fábulas morales zoomórficas –Moris declaró incluso que este tema había surgido como una canción infantil–, el oprimido de la primera canción asume en la segunda el aspecto de un animal que vive feliz en su bosque hasta que «el hombre» llega a enjaularlo y llevarlo «a la ciudad» donde lo obliga a trabajar en un circo. El «molde» o la «máquina» de «Escúchame entre el ruido» van a verse sustituidos así por el adiestramiento de la criatura salvaje con vistas al aprendizaje de «las piruetas» requeridas y a cambio del «techo y la comida». Este adiestramiento alude, entre otras cosas, a los condicionamientos o las programaciones denunciadas por los mencionados Huxley, Kesey, Leary y los misioneros de la psicodelia. El tema concluye cuando el yo lírico –el oso– cuenta cómo desoyó los consejos de un viejo tigre conformista y se evadió una noche de su jaula para regresar al bosque, recreando así una oposición entre la ciudad y el campo que se convertiría en un tópico recurrente de la canción beat rioplatense.

- 21 Aunque tal vez no conociera todavía «El oso», Luis Alberto Spinetta había compuesto e interpretado el mismo año en los conciertos de *Almendra* la canción «Hermano perro» (que aparecería en simple al año entrante). Este tema ya no tenía la forma narrativa de una fábula, es cierto, sino de una declaración, con el personaje del perro sujeto a su cadena y la figura de su amigo cantante que lo incitaba a liberarse. Spinetta lo había escrito, no obstante, respetando esa misma gramática de la fuga beat y evocando tácitamente el relato de la redención en el estilo de «El oso», aunque sustituyera a este animal por un perro, la jaula por la cadena, las piruetas por los paseos, el tigre conformista por el amigo inconformista y el bosque por un simbólico árbol frutal:

Quién dijo que siempre habremos de esperar
para que nos saquen un poco a pasear
Hoy aquí desde mi cucha bajo un cielo igual
estoy esperando el año de mi fuga total.
Y ese día sé que voy a poder cantarle al sol
meando en mi cadena,
o estaré siempre aquí oyendo a mi amigo
oyendo a mi amigo que dice:
«Tira, tira, tira, hermano perro».
Hubo alguna vez un perro como yo
que quiso subir el último escalón.
Quién va a ser el que me atrape
cuando me eche a correr
mientras tenga espacio libre no me entregaré.
Y ese día sé que voy a subir a un árbol y allí
podré comer y oler por fin sus frutas,
o estaré siempre aquí
y aquí moriré oyendo a mi amigo
oyendo a mi amigo, oyendo a mi amigo que dice:
«Tira, tira, tira, hermano perro;
tira, tira, tira, hermano perro» («Hermano perro» 1970).

- 22 Evadirse de la ciudad no significaba, aun así, retirarse literalmente al campo o regresar a la naturaleza. Es cierto que la crítica de la opresión urbana no era ajena a las tendencias

naturistas y campestres vigorosamente activas a finales de los sesentas (las comunidades hippies empezaron a instalarse en El Bolsón a lo largo del '69). Pero la ciudad denunciada era una figura de la sociedad de consumo, la tecnocracia y los prejuicios generacionales, y la evasión suponía más bien una conversión subjetiva o una desprogramación psíquica. Evadirse de la ciudad significaba desobedecer la norma establecida, liberar el deseo de la jaula del control social o los condicionamientos inducidos por la propaganda hegemónica. Así, el yo lírico de «No, pibe» de *Manal* se dirigía a su interlocutor para desmentir las instrucciones propagadas por la maquinaria social:

No tenés que tener un auto
ni relojes de medio millón,
cuatro empleos bien pagados,
ser un astro de televisión (Manal 1969).

- 23 Y como en la vieja tradición de la poesía parenética, la voz cantante va a establecer una nueva axiología, una oposición entre lo bueno y lo malo, proponiendo una moral alternativa a los valores y las costumbres imperantes:

No debés cambiar tu origen
ni mentir sobre tu identidad,
es muy triste negar de dónde vienes
lo importante es adónde vas (Manal 1969).

- 24 O incluso:

No hay que viajar a Europa
ni estudiar en la universidad,
tener títulos de nobleza
o prestigio en la sociedad (Manal 1969).

- 25 Para Javier Martínez, como para la «onda beat» en general, había que liberar el deseo de las policías de la sexualidad pero también, y sobre todo, de los seductores señuelos de la sociedad de consumo, de los falsos ídolos, del becerro de oro, de las «caretas» consagradas y de las diversas carnadas que terminaban pescando a los sujetos.

- 26 Encontramos una estructura similar a «No, pibe» u «Oye, no finjas más» en un tema de Miguel Abuelo aparecido el mismo año y con un título cercano: «Oye, niño» (Abuelo 1969). El yo lírico, vocero de la Musa beat, le aconsejaba a su destinatario que hiciera «estallar» su cabeza y le recordaba que «todo lo que ata es asesino / todo lo que ata no es la paz». Algo similar ocurría con otra composición de Moris, «De nada sirve»:

Amigo, te doy un consejo (aunque yo consejos no doy):
trata de hacer la prueba de parar las maquinitas,
las maquinitas que llevas dentro de ti,
y fijate qué es lo que pasa
cuando te agarra la soledad y te agarra el hastío (Moris 1969).

- 27 «A estos hombres tristes» de *Almendra* respondía esa misma estructura parenética. Su autor, Spinetta, multiplica las exhortaciones a través de verbos en imperativo («salva», «ponte», «déjalos», «déjalas», «vive», «ríete», etc.) y vincula la conversión subjetiva de su destinatario con una versión secularizada de la «salvación»:

Salva tu piel,
la ciudad
te llevó el verano.
Ponte color
que al morir
los hombres son blancos,
más blancos

que al volar
 sin volver,
 sin volver...
 Tú tienes pies y tienes manos
 pero no se ven.
 Si tus pies hoy nacieron viento
 déjalos correr
 Y si tus manos con las plantas,
 déjalas crecer.
 Vive de azul, porque azul
 No tienes domingos
 Ríete al fin, que llorar
 Trae tanto frío (Almendra 1969).

- 28 Y concluye oponiendo la ciudad y el deseo:

Cuánta ciudad,
 cuánta sed,
 y tú, un hombre solo (Almendra 1969).

- 29 Salvarse de la ciudad significa «partir hacia la locura», a ese espacio exterior a la racionalidad capitalista y a los condicionamientos escolares y mediáticos, y las balsas que se precisaban para este viaje, para esta experiencia de desprogramación del sujeto, eran sobre todo químicas, eróticas y estéticas.

El viaje erótico

- 30 Los versos finales de «A estos hombres tristes» dialogan con una canción de *Manal* aparecida ese mismo año en el lado B de «No, pibe»: «Necesito un amor». Como el título lo sugería, este tema se inspiraba en «All you need is love» de *Los Beatles*:

Para mí, que estoy tan sólo
 necesito un amor,
 para aquel, que está olvidado
 necesita un amor
 y si ella está llorando,
 necesita un amor.
 Todos muy solos están
 se miran sin comprender,
 de noche van a pasear
 necesitan amar (Manal 1969).

- 31 Las proclamas de hacer «el amor y no la guerra» o cambiar «las armas por el amor» parecían alejarse en la música beat del antagonismo político aun cuando éste se abstuviera de recurrir a las armas. Pero esta opción por el amor o el deseo erótico –línea de fuga predilecta de la poética beat– lindaba con otra expresión musical: la canción llamada «romántica». Muchísimo más popular, y mejor aceptada por ese entonces en las radios, estos temas proponían una perspectiva muy distinta de la cuestión amorosa. Ya no vinculaban el amor con la poesía parenética sino con la elegía, es decir, con el lamento del amante, de modo que establecían una relación muy diferente entre el yo lírico y el destinatario, diferencia que no se extendía necesariamente al ritmo o la armonía. La elegía romántica podía encontrarse en un bolero de Chico Novarro, en una balada de Gigliola Cinquetti o en un rock como «Rosa, Rosa», aquel éxito de Sandro aparecido a mediados del '69. El amante de esta elegía en tono menor se veía condenado «a la dulce pena de sufrir» y le suplicaba a su amada que nunca le pidiera que su amor muriese: «si

algo ha de morir», concluía, «moriré yo por ti» (Sandro 1969). En cambio, la tristeza y la muerte de los hombres y las mujeres en las canciones de Spinetta, Javier Martínez, Moris o Miguel Abuelo no provenía tanto de la pérdida de la amada como de la pérdida del propio amor, y no se asociaban tanto con el dolor del amor no correspondido como con la insatisfacción del deseo erótico inhibido.

- 32 Si el amor beat, por otra parte, no muere, no se debe a que el deseo no cambia nunca de objeto, o a que la constancia del amor perdura «más allá de la muerte» del amante. Este amor que el petrarquismo había heredado de los poetas provenzales, se inspiraba en la lealtad del vasallo a su señora y en la fidelidad del creyente a Dios. Y la canción llamada romántica –que muy poco tiene que ver, por supuesto, con el romanticismo estético y literario– va a proseguir esta tradición: «Pero nunca pidas que mi amor se muera» (Sandro 1969). El amor beat tampoco se muere, es cierto, pero porque «es más fuerte» que la ciudad, y tarde o temprano logra vencer sus adiestramientos. El amor beat es eterno porque es indómito. Desde el momento en que les permite a los amantes huir de las programaciones sociales, la eternidad de ese deseo puede manifestarse en una sola noche de amor o en un acto de liberación, como veremos enseguida a propósito de «Muchacha (ojos de papel)» y «Laura va» de Luis Alberto Spinetta.
- 33 Desde una perspectiva musical, por ejemplo, no había ninguna diferencia notable entre «Necesito un amor» (1969) de Javier Martínez y otro gran éxito comercial de ese momento, «Tiritando», interpretado por Donald McCluskey (1967). Esta canción presentaba incluso una estructura armónica y una construcción poética bastante más elaboradas. Su autor, Nono Pugliese, pareciera haber invertido deliberadamente aquella célebre *métaphore filée* de Petrarca que consistía en comparar una pasión amorosa con las tempestades marinas que sacudían aquella frágil *barchetta* de Odiseo. El amante de «Tiritando» cuenta la ruptura inminente con su amada a través de la analogía de un individuo, él mismo, que camina por la playa contemplando el mar. Sólo que Pugliese ya no asocia «las olas y el viento» con el ardor de la pasión amorosa sino con el frialdad de la amada. Y del mismo modo que Atenea había envuelto a Ulises con su bruma en una playa de Ítaca, «el viento y la arena» no le permitían ver a este playero embelesado que la distante muchacha era como «una ola muy pronta a romper» –en la playa y con él–, aunque llegara a percibir, eso sí, cómo la «espuma de su amor» se desvanecía. Metáfora marítima, o balnearia, del ocaso de un amor, «Tiritando» no lo emparentaba con la represión sexual ni con la alienación social ni alentaba a los amantes a liberar esas pasiones. El frío que hace «tiritar» al amante no proviene de la ciudad, como en Spinetta, sino de aquellas olas y aquel viento, figuras del desdén de su enamorada. «Tiritando» tampoco reproduce el típico juramento de amor eterno del petrarquismo: lo sustituye por una despechada transacción comercial que marca su nivel de alejamiento con respecto al amor inmortal de «Rosa, rosa» y sobre todo al indómito deseo anticapitalista de la Musa beat: «y es por eso que he jurado no amarte / hasta tanto me devuelvas tu querer» (Donald 1967).
- 34 Petrarca también parecía insinuarse por esos años en un célebre tema de amor del primer álbum de *Almendra*: «Muchacha (ojos de papel)». La enumeración de las partes del cuerpo de la joven en cuestión recuerdan las descripciones laudatorias del poeta italiano: «ojos de papel», «pequeños pies», «piel de rayón», «corazón de tiza», «voz de gorrión» y «pechos de miel» (Almendra 1969). Spinetta, sin embargo, propone una variante psicodélica o surrealista de estas figuras ya que no se trata de comparar ahora los diversos objetos con las partes del cuerpo sino las sensaciones que unos y otros

despiertan en el sujeto: la delicadeza, la suavidad, la fragilidad, la ternura o la dulzura. Dicho de otro modo, la voz de la muchacha no se parece al trino del gorrión –más bien chillón y estridente– sino que tanto su voz como la visión del pájaro despiertan en el yo lírico una misma emoción o una misma ternura. Pero además, la canción no estaba estructurada en el estilo de los elogios dirigidos a Laura de Sade sino a la manera de las exhortaciones de canciones como «Escúchame», «Oye, niño», «No, pibe» o «A estos hombres tristes», es decir, a través de una serie de peticiones con verbos en imperativo: «Quédate hasta el alba», «No corras más», «Sueña un sueño», «Quédate hasta el día», «No hables más» y «Duerme un poco». Y como suele suceder en este género parenético, la destinataria de estas exhortaciones es a la vez un personaje del poema y cualquier joven susceptible de escucharlo.

- 35 Spinetta dijo alguna vez (Berti 1988: 59) que la muchacha en cuestión era Cristina Bustamante, su novia de ese momento, aquella cuyos conmovedores «ojos» terminaría olvidando en el posterior «Blues de Cris». Pero las destinatarias de «Muchacha» eran además las jóvenes de la época («tu tiempo es hoy»). A esa muchacha moderna el yo lírico la invita a «soñar un sueño despacito» entre sus manos en vez de seguir corriendo. Y no se puede entender este contraste entre estas corridas y esos sueños si no se sitúa «Muchacha» dentro de esa poética cercana al surrealismo y la psicodelia que Spinetta iría elaborando. El yo lírico de «Muchacha» es el amante que le ruega a su enamorada que pase la noche con él, es cierto, pero también el apóstol beat que incita a las muchachas de su tiempo a optar por el amor y el sueño, es decir, por la libertad, deshaciendo la educación que le había impartido la escuela, los medios y su *thought control*.
- 36 Como lo señaló Jorge Monteleone (2014), varias figuras de «Muchacha» regresarían al año siguiente en la canción «Para ir», dedicada igualmente a Cristina Bustamante y estructurada a partir de una serie de exhortaciones (con una dimensión soteriológica incluso más ostensible): «Siéntate a ver el día», «Descálzate en el aire», «No llesves ni papeles», «Que tu cuerpo esté limpio», «Córrete hasta el espacio / quiero que sepan hoy / qué color / es el que te robé cuando dormías» (Almendra II 1970). Como sucedía con el «alba» de «Muchacha», estas figuras aluden tanto al amor de la pareja como a la liberación que el amor introduciría en los condicionamientos de la ciudad tecnocrática.
- 37 No hay ninguna contradicción entre el «no corras más» de «Muchacha» y el «Córrete» de «Para ir», del mismo modo que las exhortaciones «siéntate a ver el día» o «quédate hasta el alba» no son incompatibles con la «fuga total» que el amante le proponía a su dama. Porque el viaje psicodélico no precisaba necesariamente un desplazamiento en el espacio: se trataba, por sobre todo, de un éxodo mental, de una desprogramación psíquica, que liberaba a los sujetos de las «corridas» del circo. Este viaje inmóvil ni siquiera es nuevo en el pensamiento occidental. Ya los cristianos recurrían a la idea de *peregrinatio in stabilitate* para referirse a la conversión de los sujetos. Y esta concepción de la *peregrinatio*, este alejamiento del hogar y de los hábitos familiares, va a regresar con la peregrinación romántica y con el viaje beatnik (Scavino 2015: 93).
- 38 Del mismo modo que «El oso» era una versión narrativa de «Escúchame entre el ruido», las exhortaciones de «Muchacha» y «Para ir» asumían una forma apologética con «Laura va», parábola del amor y su vínculo con la «fuga total». Como en «She's leaving home» de Paul McCartney, Laura es una joven que se escapa de su casa y de todos los años que le dieron «la resignación y el dolor» con la ayuda de su enamorado, cargando una «valija gris» y algunas «pocas tibiezas»:

Aunque es grande su vida comienza aquí
 Y a la vez
 termina la sed de su espera.
 La valija pesa y él la ayuda a entrar
 en el tren,
 la cubre de besos y el sol
 también (Almendra 1969).

39 Laura viene a sustituir ahora al oso o al perro, y el amante, a su vez, al bosque o el árbol con sus tentadoras frutas. Porque la liberación sexual no consistía sencillamente en liberar el cuerpo y la palabra de un conjunto de censuras impuestas por la sociedad represiva. Las expresiones «liberación» o «revolución sexual» significaban también, y sobre todo, que el deseo erótico era un motor del proceso de liberación de los sujetos, de conversión de las subjetividades o de la «fuga total». El deseo sexual se consideraba inconformista o, mejor aún, el inconformismo provenía de ese deseo sexual. El deseo erótico también podía ser una balsa. «Laura va» no sugería otra cosa.

40 Este inconformismo explica en buena medida por qué «La gata de la piel oscura» de un cantante como el popular Johnny Tedesco pasó completamente desapercibida en 1969, y sobre todo por qué los historiadores del rock nacional suelen omitir su existencia a pesar de tratarse de una de las más tempranas adopciones del *hard rock* en Argentina. Tedesco había convocado incluso al guitarrista de *Manal*, Claudio Gabis, y a un bajista recién llegado de Estados Unidos, David Lebón, para que le imprimieran a su tema una coloratura afín con el nuevo estilo musical. Basta con escuchar la letra, no obstante, para comprobar hasta qué punto este cantante del irreversible *Club del Clan* no había integrado el nuevo código beat (algo similar va a ocurrirle dos años más tarde cuando se aventure en la canción revolucionaria con «Soy latinoamericano»). Tedesco había observado seguramente que la nueva estética asumía la sexualidad con menos tapujos y sublimaciones que la canción romántica a la cual él estaba acostumbrado y que ya no hacía falta repetir ahora las lacrimosas quejas del amante; había advertido igualmente que la retórica de la liberación del deseo erótico solía asociarlo con la naturaleza y la animalidad; había entendido, por último, que el gato gozaba de un indudable prestigio por oposición al perro, un animal más propenso a la domesticación y los paseos con cadena (el primer nombre de *Los Gatos*, sin ir más lejos, había sido *The Wild Cats*). Tedesco conocía entonces los elementos del código beat, pero no había incorporado el propio código, de modo que tuvo dificultades para articular sus componentes:

Siento el calor de la tierra;
 mi mente se encierra
 en tu negro color...
 Siento el calor de la noche,
 tu cuerpo vibrante
 temblando de amor...
 Sos la caricia felina
 que brinda a mi vida
 un nuevo sabor (Tedesco 1969).

41 Tedesco empieza evocando ese deseo erótico natural a través de la imagen del «calor de la tierra», pero lejos de vincularlo con la liberación del espíritu o con la evasión del pensamiento, como el código beat lo prescribía, vuelve a reducirlo a una obsesión sexual, es decir, a una prisión: «mi mente se encierra en tu negro color». No entiende tampoco que la animalidad se opone en estas canciones a la opresión de la ciudad, al adiestramiento capitalista y la Babilonia de la sociedad de consumo. Al asociar la «caricia

felina» con un «nuevo sabor», Tedesco volvía a reducir el cuerpo de la mujer al estatuto de una mercancía –«nuevo sabor» es un sintagma estereotipado del slogan publicitario– y a un ícono del cabaret –la mujer gatuna–, de modo que recluía de nuevo el erotismo en uno de esos espacios prostibularios de donde pretendía sacarlo la revolución sexual y sus voceros de la Musa beat. Y para rematar el conjunto, las connotaciones raciales y clasistas de la «piel oscura» y el «negro color», y su contraste con la «piel clara» y el «color blanco», terminan ratificando el código moral de algunos sectores sociales argentinos que contraponía dos tipos de mujeres y dos tipos de sexualidad (decente e indecente, doméstica e ilícita). «La gata de la piel oscura» resume así otro ejercicio habitual en la música e incluso el cine de aquellos tiempos: la fallida imitación cosmética del código beat, presente en el 69 a través de películas como *El extraño de pelo largo* o *El profesor hippie*.

El viaje estético

- 42 En las canciones de Spinetta, por supuesto, el color de la piel no estaba asociado con el origen racial de un personaje sino con la vitalidad de una experiencia. Como decía su canción «A estos hombres tristes»: «Salva tu piel / la ciudad / te llevó el verano. / Ponte color / que al morir / los hombres son blancos...» (Almendra 1969). Metonimia de la vida –de la vida liberada de la ciudad y su tristeza–, Spinetta esperaba ponerse ese color «robándoselo» a la muchacha de los ojos de papel, convirtiendo así el amor en camino de liberación, algo que confirma un año después en «Para ir»: «quiero que sepan hoy / qué color / es el que robé cuando dormías» (Almendra II 1970). El verso «salva tu piel» había sido confeccionado imitando la expresión «salvar el pellejo», pero no significaba lo mismo, y en cierto aspecto significaba lo contrario: poner la sensibilidad a salvo de los automatismos cotidianos, de la publicidad y las habladorías del mundo, de todas aquellas fórmulas que la sociedad nos exige repetir, como un ritual, como una cantinela, para no sufrir la marginación, el desprecio o el hospicio. Como en «Figuración» o en «Muchacha» (Almendra 1969), salvar la piel significaba emancipar las sensaciones y las emociones propias por sobre la presunta realidad objetiva, porque esta realidad que supuestamente existe fuera de mis sensaciones y mis sueños no es más que aquello que «todos ven y sienten». La presunta realidad objetiva es sólo intersubjetiva: aquello que la sociedad nos conmina a ver, sentir e imaginar. Y por eso los hombres tristes son quienes se olvidaron cómo ver: «Ríete al fin / que llorar / trae tanto frío / más frío / qué olvidar / cómo ver / que olvidar / cómo ver» (Almendra 1969).
- 43 Los animales y los niños de esta mitología todavía saben cómo ver porque no llegaron a convertirse en víctimas de esos fabricantes de «frases para vivir», de esas «maquinitas» que le decían al hombre «cómo él tenía que pensar, / sentir, vivir, amar y ser un ser normal» (Moris 1969). Esta «vida» era, para ellos, la muerte, la muerte en vida de los pálidos zombis controlados por un poderoso hipnotizador de multitudes, los habitantes de una distopía en el estilo de Huxley o Burgess, programados por un poder tecnocrático. No es casual, en este aspecto, que el propio Spinetta hubiese ilustrado por ese entonces su tema «Figuración» dibujando al personaje como si fuese una marioneta (Almendra 1971). Bastaba con vislumbrar esos hilos tenues pero resistentes, nos sugiere el cantautor, para darse cuenta de que la vida de esos individuos no era más que una apariencia, una ilusión provocada por unos movimientos tele-dirigidos –nunca mejor dicho– y ajenos a sus deseos más íntimos o personales.

- 44 La verdadera vida, en cambio, la vida que había que reconquistar, la resurrección de los muertos que se esperaba alcanzar, pasaba por liberarse de esa maquinaria publicitaria para retornar a la experiencia salvaje o infantil olvidada. Por eso la mirada de los niños, anterior a los condicionamientos sociales, era muy importante en Spinetta: Ana, la que miraba «la gran ciudad», el niño lustrabotas de *Plegaria* y sobre todo Fermín, con su perpetua inmadurez en razón de su trisomía, recluido en un hospicio. Spinetta suponía que el arte tenía sobre todo la misión de recuperar esta mirada:

Ríete al fin, que llorar
trae tanto frío,
más frío, que olvidar cómo ver,
cómo ver, que olvidar cómo ver.
Una vez vi que no cantabas
Y no sé por qué.
Si tienes voz, tienes palabras,
déjalas caer.
Cayéndose suena tu vida
aunque no lo creas (Almendra 1969).

- 45 Dormidos o no, los niños de Spinetta sueñan con muchas cosas –hadas, mares, flores en el ombligo–, pero esto no significa que imaginen cosas que no existen. Los niños son más bien videntes: ven en la «gran ciudad» aquello que los adultos, los «hombres tristes», los que fueron domesticados por la publicidad, no logran ver. El personaje de «Figuración» forma parte de estos adultos tristes («tú ya no eres hombre pero llorarás») incapaces de figurar y, como consecuencia, de ver en la realidad, en la realidad forjada por los condicionamientos culturales, aquello que las figuras poéticas o pictóricas nos vuelven visible:

Figúrate que pierdes la cabeza
y aunque no lo creas,
se te va la voz,
como se fue tu piel:
nada te queda ya
sólo la realidad (Almendra 1969).

- 46 Como planteaba Herbert Marcuse en aquellos años, resumiendo con una notable precisión esa estética beat que él mismo estaba propagando, una «sociedad establecida les impone a todos sus miembros una misma percepción», y a pesar de todas las diferencias de perspectivas individuales y de clase, de todos los horizontes y trasfondos, «suministra el mismo universo general de experiencia» (Marcuse 1969: 42). Los «rebeldes de hoy», en cambio, «quieren ver, oír, sentir cosas nuevas de una manera nueva» y «ligan la liberación a la disolución de la percepción ordinaria y ordenada», a la disolución del propio «ego configurado por la sociedad establecida», desprogramación que buscaban conseguir, a su entender, a través de los «viajes» con las drogas psicodélicas (42). Marcuse estaba aludiendo aquí a las experiencias de Aldous Huxley con la mezcalina, experiencias que había contado en un libro del '54, *The Doors of Perception*, el mismo que había inspirado el nombre de una banda psicodélica liderada por Jim Morrison.
- 47 Lejos de embotar los sentidos, la embriaguez dionisiaca provocada por ciertos alucinógenos traía aparejada, para Ken Kesey o Timothy Leary, una nueva lucidez. El propio Marcuse comparaba esta nueva luz que la experiencia psicodélica estaba echando sobre el mundo con la estética de los formalistas rusos, para quienes la misión del arte consistía en «desautomatizar» la percepción, ayudándonos, gracias a las diferentes técnicas de «extrañamiento», a ver las cosas cotidianas como si fuera la primera vez, a

verlas sin tradición ni familiaridad ni historia (Marcuse 1969: 47). Y estos teóricos rusos recordaban que esas experiencias estéticas no eran ajenas a un devenir-animal, devenir-niño o devenir-extranjero del escritor. Marcuse establecía de esta manera un puente entre la «desautomatización» de los formalistas y el «descondicionamiento» de la psicodelia, sugiriendo hasta qué punto las experiencias poéticas y artísticas de la vanguardia contribuían directamente con la desalienación de los sujetos.

- 48 No es extraño, en este aspecto, que un aficionado como John Lennon a la literatura de Lewis Carroll terminara asociando la percepción psicodélica y la infantil en su canción «Lucy in the Sky with Diamonds», ni tampoco que Spinetta, un lector apasionado de un traductor francés de Carroll, Antonin Artaud, volviera a vincular ambas experiencias en su canción «Ana no duerme» (él mismo reconoció que se había inspirado en «Diana divaga» de Miguel Abuelo, otro tema musical y poéticamente escrito bajo los efectos de «Lucy»). Pero tal vez haya sido Gustavo Santaolalla quien tensó los extremos de esta metáfora cuando hizo del viaje interestelar una figura de la regresión intrauterina en «Canción de cuna para un niño astronauta», incluida en el primer álbum de *Arco Iris* (1969). Regresar a la infancia, antes de que la sociedad les dijera a sus integrantes qué debían ver, oír y sentir, significaba, desde la perspectiva beat, abrir las puertas de la percepción, hacer «estallar» la cabeza, y entre los caminos para emprender este «viaje», se encontraban la sexualidad, el arte y las drogas.

Viaje y epílogo

- 49 ¿Por qué el '69, entonces? ¿Por qué no tres años antes cuando apareció «Rebelde», o dos, cuando se editó «La Balsa»? No cabe duda de que en la irrupción de un sello de corta vida como *Mandioca*, fundado en 1968 por el editor Jorge Álvarez y absorbido en 1970 por la compañía Microfón, reside una de las claves para comprender la importancia del '69 en los inicios del rock nacional. Tanto por la producción discográfica como por la organización de conciertos, *Mandioca* abrió una brecha en la hegemonía musical de las radios y los sellos internacionales. Hasta ese momento, los grupos tenían pocas alternativas: o se plegaban a los gustos musicales impuestos por las grandes compañías, o se movían en las penumbras del *underground*. *Mandioca* o *Pinap* les permitieron emerger de las catacumbas y les ofrecieron los medios para propagar su mensaje. Y este mensaje encontró un ambiente propicio en el contexto de las experiencias vanguardistas del instituto Di Tella y las grandes insurrecciones políticas contra la dictadura de Juan Carlos Onganía. A partir de 1970, no obstante, este mismo movimiento insurreccional dio lugar a numerosas organizaciones combativas que involucraron a una porción muy vasta de la juventud rioplatense, eclipsando el incipiente movimiento beat que había apostado por una vía alternativa a la lucha política –armada o no– para transformar las subjetividades y las formas de existencia. Y este eclipse alcanzó tal proporción, que, con independencia de los juicios de valor que podamos emitir acerca de la psicodelia y la contracultura hippie, terminó volviéndola ininteligible desde la perspectiva de la historia cultural, aun cuando sus efectos hayan sobrevivido hasta hoy en la música popular de la región.
- 50 Unos meses antes del golpe del '76 Miguel Abuelo propondría su propia versión retrospectiva del viaje beat en «Estoy aquí parado, sentado y acostado». «Ya he cambiado de piel», empezaba diciendo, «hoy soy otro y cuando paso no me ven»:
- Las cosas que yo veo son cosas sin historia.
Sin tiempo y sin memoria, son cosas nada más.

Yo estuve muy solo pero solo sin recuerdos.
 Yo estuve muy solo, pero solo y nada más.
 Me acerco a una piedra y la miro sin pensarla.
 La toco sin nombrarla. La toco y nada más (Abuelo 1975).

51 Tal vez ningún tema resume mejor la paradoja de la mitología beat. La conquista de la vida y la libertad se identificaba con una experiencia despojada de historia, memoria, lenguaje, «claves para decir» y de todos esos «hilos» que dirigían a distancia los gestos y los pensamientos habituales de los miembros de una sociedad dándoles la apariencia de seres vivos. La canción beat anunciaba que la resurrección de los muertos tendría lugar cuando el individuo dejara de obedecer al deseo del Otro –la ciudad, el circo, la máquina– para encontrar el suyo propio, esa autenticidad ensalzada por la canción «No finjas más». Pero esta resurrección se anunciaba, a pesar de todo, en versos con historia, memoria, lengua y, por supuesto, una multitud de claves. Baste con recordar el estribillo de la canción: «Me han crucificado / pero todo viene igual». No es suficiente saber hablar en español para comprender estos versos: se trata de un enunciado en clave, de una frase codificada, que nadie podría descifrar sin historia, sin memoria y sin una cultura que excede los límites de esa lengua. El viaje de Miguel Abuelo no consistió entonces en alejarse definitivamente de todas las «frases para vivir». Viajó para dejar atrás algunas e instalarse en otras. No había desprogramación de las mentes sin una reprogramación. Y por eso la contracultura no estaba en contra de toda cultura sino de una cultura en particular, y en favor de otra: *canticum novum, vita nova*.

52 El rock nacional compartía con muchos discursos políticos modernos la idea de que existía un sujeto que vivía condicionado por ese sistema, y que era preciso liberar o redimir. Pero lo que el propio rock nacional hizo, como lo hicieron aquellos discursos políticos modernos, fue lo que siempre hicieron los apostolados: producir, o tratar de producir, ese sujeto que supuestamente ya estaba ahí desde siempre pero oprimido o negado. De modo que liberación no era sino el nombre de esa mutación en las maneras de ser y de pensar.

53 Y sin embargo no hay duda de que la Musa beat trajo consigo, como tantos otros relatos políticos o religiosos, una promesa de liberación. El oso iba a regresar al bosque. Laura iba a comenzar su vida y así iba a terminarse «la sed de su espera». El destinatario de «No finjas más» conocería la paz y la libertad. El perro terminaría soltándose de la cadena y subiendo al árbol de las frutas. Diecinueve años más tarde, y después de la dictadura más despiadada de la historia nacional, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* comprobarían con amargura que «ese perro sigue allí» y que «el futuro ya llegó» aunque «como vos no lo esperabas»: «todo un palo, ya lo ves» (Patricio Rey 1988). No hubo que esperar, con todo, hasta el año '88 para que esto fuera así. En plena dictadura, Charly García parodiaba la «música disco» y las advertencias televisivas del cardiólogo René Favalaro acerca de los peligros del colesterol para preguntarse qué había quedado del «corazón» del '69 después del triunfo avasallante de la programación «capitalista»:

¿Qué importan ya tus ideales,
 qué importa tu canción?
 La grasa de las capitales
 cubre tu corazón. (Serú Girán 1979)

54 Pero seguía exhortando a su auditorio como en aquellos tiempos:

No transes más:
 con la cantina, con la cantora
 con la T.V. gastadora

con esas chicas bien decoradas
 con esas viejas todas quemadas
 gente re-vista, gente careta
 la grasa inmundada cual fugazzetta... (Serú Girán 1979)

- 55 Las ciudades de Moris o Spinetta se convertían así en las/os capitales, y las jaulas, en la grasa letal. Pero estas permutaciones no introdujeron una modificación fundamental en el código. En otra pista del mismo álbum, «Los sobrevivientes», García vuelve a recordar a esa generación que trata de «no transar» con el poder tecnocrático y sus grandes medios de programación masiva durante los años de la dictadura y vuelve a evocar la fuga beat del '69 recurriendo a una primera persona del plural muy inusual en sus canciones:

Estamos ciegos de ver,
 cansados de tanto andar.
 Estamos hartos de huir
 en la ciudad. (Serú Girán 1979)

- 56 A pesar de que las promesas del '69 nunca se cumplieron, la «sed de la espera» se metamorfoseó en perseverancia trágica o irónica, y el «salva tu piel», en un «no transes más». Y por eso Charly García podía cantar en 1987 cuando la dictadura había concluido:

No voy a desistir
 aunque me digan que ya no hay nada más.
 Sentir hasta resistir
 el karma de vivir al sur
 Sentir hasta resistir
 el karma de vivir sin luz. (Charly García 1987)

- 57 Por supuesto que Charly García se burlaría en ese mismo momento de las utopías campestres del '69 en su «Rap de las hormigas»:

Estoy en el medio de la selva
 esto no lo aguanto más.
 No me banco a las hormigas
 yo me vuelvo a la ciudad. (Charly García 1987)

- 58 Pero Spinetta no había hecho algo muy distinto en 1970:

Pásate un peine y usa la boina roja,
 compra los diarios, compra dulce de leche,
 toma el tren hacia el sur
 que allá te irá bien (Almendra II 1970)

- 59 Ni García ni Spinetta estaban renegando de la Musa beat, sólo estaban tomando en solfa algunas interpretaciones literales de la fuga de la ciudad hacia la cordillera o la selva.

- 60 Muchas cosas cambiaron desde el año '69 en el llamado rock nacional. Los intentos de desprogramación química de las mentes terminaron, como lo había anunciado «La Balsa», en el naufragio irreversible de muchos jóvenes, de modo que la mayoría de los músicos dejaron de celebrar la mistagogía de la droga. La devastadora epidemia de SIDA desencadenada en los ochenta le infligió un grave golpe a la fuga erótica cuando terminó con la vida de muchos músicos tomando el relevo de los narcóticos de la década anterior. Las propias vanguardias desvincularon a su vez la experimentación estética de los «descondicionamientos» subjetivos, como si el arte y la vida, la estética y la ética hubiesen decidido divorciarse. Antonin Artaud o Julio Cortázar pensaban que la poesía y la literatura se volvían verdaderas cuando «la vida sale de los libros, de las revistas, de los teatros o de las misas que la retienen y la crucifican para captarla, y que pasa al plano de esa interna imagen de cuerpos» (Artaud 1946: 135). Pero esta participación afectiva, cercana al trance psicodélico, terminó volviéndose sospechosa entre los jóvenes letrados

de las ciudades rioplatenses, de modo que se alejaron del rock y de cualquier arte que presupusiera una supresión de la distancia crítica o invitara a una relación transferencial, extática, entre el público y la obra.

- 61 Después de la Guerra de Malvinas, no obstante, el rock nacional había logrado una mayor difusión en las radios, conquistado un público más amplio, incorporado nuevos ritmos y estilos, como el reggae o el ska. Y a pesar de esta masificación, la Musa beat había seguido inspirando a sus autores: entre «No, pibe» de *Manal* y «Yendo de la cama al living» (1982) de Charly García, entre «Hermano perro» de *Almendra* y «Mi perro dinamita» (1991) de los *Redonditos de Ricota* o entre «Rebelde» de *Los Beatniks* y «Rebelión» (2007) de *Bersuit Vergarabat* la mitología del '69 pervivió, como cuando Gustavo Cerati cantaba en «Pulsar», un tema del '93:

En viaje hacia la redención,
la luz no deja de pulsar
creo en el amor
porque nunca estoy satisfecho,
es mi salvaje corazón
que llega justo a tiempo... (Cerati 1993)

- 62 La mitología de la Musa beat pervivió y hasta se naturalizó volviéndose imperceptible, como si la anomalía contracultural del '69 hubiese asumido el estatuto de *nomos* cultural de toda una generación: una identidad. O como decía Sergio Pujol describiendo este mismo fenómeno: «Dime qué escuchas y te diré quién eres» (Pujol 2007: 161). Y hasta me atrevería a invertir su frase: «Dime quién eres y te diré qué sigues escuchando en cualquier otra cosa que escuches». Y uno de las marcas de esta naturalización del código es precisamente la desaparición del género parenético tan usual en el '69. La buena nueva asumió la forma de una tradición y el apóstol se volvió rapsoda. Los cantautores dejaron de anunciar un futuro diferente para consagrarse a conservar un pasado, un momento fundacional, amenazado por el olvido y las claudicaciones.
- 63 Después de todo, tanto en el arte como en la política el conflicto en torno a la conquista de los diferentes futuros posibles se transformó hacia finales del siglo XX en un litigio en torno a la conservación de los pasados diferentes. Y el rock no parece haber sido la excepción. No se trató de lograr que hubiera algo nuevo bajo el sol sino que alguno de los soles pretéritos no terminara siendo eclipsado por la actualidad. Y no es casual que así fuera: los creyentes terminan dándose cuenta tarde o temprano que la libertad no se encontraba en la redención prometida, en ese desenlace futuro anunciado por un mito, sino en un acontecimiento del pasado, en el surgimiento de ese mismo mito o la constitución de un código. No hay nada de nostalgia en eso. No se trata de la añoranza de un pasado perdido. Se trata de fidelidad a algo que sucedió. No basta entonces con que muchos grupos argentinos siguieran haciendo rock, e incluso rock en castellano, para que hicieran rock nacional. Sus canciones tenían que provenir de esa mitología. Y los adictos a la Musa beat lo saben. Que lo llamen onda beat o rock nacional, finalmente, importa poco: es sólo una manera de decir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Javier, «El hombre de la Rosa. Se fue Sandro, padrino del rock nacional», *Página/12, Suplemento No*, jueves 7 de enero de 2010.
- Alabarces, Pablo, «Posludio. Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)», *Revista Transcultural de Música* n° 12, 2008, s/n. En línea: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art07.html>. Consulta: 01/06/2016
- Almendra, *Almendra*, Buenos Aires: IM, 1971.
- Artaud, Antonin, *Lettres de Rodez*, París: GLM, 1946.
- Bell, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza, 2006.
- Berti, Eduardo, *Spinetta: Crónica e iluminaciones*, Buenos Aires: Editora AC, 1988.
- Blanco, Oscar, «Un cóctel crítico. Un uso de la ciencia-ficción elaborado por las letras de rock producido en Argentina», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núms. 238-239, Enero-Junio 2012, pp. 277-291.
- Correa, Gabriel, «El rock argentino como generador de espacios de resistencia», *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, N°2, 2002, pp. 40-54.
- Fernández Bitar, Marcelo, *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires: Distal, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, París: Plon, 1958.
- Marcuse, Herbert, *Ensayo sobre la liberación*, México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Monteleone, Jorge, «Spinetta: Para ir». En línea: <http://www.lectorcomun.com/descarga/370/1/spinetta-para-ir.pdf>. Consulta: 01/06/2016.
- Pujol, Sergio, *Las ideas del rock. Genealogía de una música rebelde*, Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Pujol, Sergio, «Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de la 'música joven' argentina entre 1966 y 1973», *Apuntes de investigación del CECYP*, año XVII, n° 25, 2015, pp. 11-25.
- Rozzak, Theodor, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona: Kairós, 1981.
- Scavino, Dardo, *Rebeldes y confabulados*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- _____, *Las fuentes de la juventud*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- Spector, Stanley, «Les Grateful Dead et Friedrich Nietzsche : transformation de la musique, transformation de la conscience», *Volume I*, n° 9: 2, 2012. En línea: <http://volume.revues.org/3284>. Consulta: 01/06/2016.
- Vitagliano, Miguel, «Postales críticas: de Contorno, Moris y beatniks», *Escritores del mundo*, mayo 2012. En línea: <http://www.escritoresdelmundo.com/2012/05/postales-criticas-de-contorno-moris-y.html>. Consulta: 01/06/2016.
- Wolpe, Joseph, *Pratique de la thérapie comportementale*, París : Masson, 1975.

Discografía

- Abuelo, Miguel, «Oye, niño» / «¿Nunca te miró una vaca de frente?», Buenos Aires: Mandioca, 1969.
- Abuelo, Miguel, *Miguel Abuelo & Nada*. París: Moshe-Naïm, 1975.
- Almendra, *Almendra I*, Buenos Aires: RCA Vik, 1969.
- Almendra, «Hermano perro» / «Mestizo», Buenos Aires, RCA Vik, 1970.
- Almendra, *Almendra II*, Buenos Aires: RCA Vik, 1970.
- Arco Iris, *Arco Iris*, Buenos Aires: RCA Vik, 1969.
- Cerati, Gustavo, *Amor Amarillo*, Santiago de Chile/Buenos Aires: RCA, 1993.
- Donald, *Tiritando*, Buenos Aires: RCA Vik, 1967. Ç
- García, Charly, *Parte de la religión*, Buenos Aires: CBS / Columbia Records, 1987.
- Jara, Víctor, *Pongo en tus manos abiertas*, Santiago: Alerce, 1969.
- Los Beatniks, «Rebelde» / «No finjas más», Buenos Aires: CBS, 1966.
- Los Gatos, «La Balsa» / «Ayer Nomás», Buenos Aires: RCA Vik, 1967.
- Los Gatos, *Beat n°1*, Buenos Aires: RCA Vik, 1969.
- Manal, «No, pibe» / «Necesito un amor», Buenos Aires: Mandioca, 1969.
- Moris, *Treinta minutos de vida*, Buenos Aires: Mandioca, 1969.
- Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, *Un baión para el ojo idiota*, Buenos Aires: Del Cielito Records, 1988.
- Sandro, *Sandro de América*, Buenos Aires: CBS, 1969.
- Serú Girán, *La grasa de las capitales*, Buenos Aires: Sazam Records, 1979.
- Tedesco, Johnny, «Solo» / «Gata de la piel oscura», Buenos Aires: RCA Vik, 1969.
- Viglietti, Daniel, *Canciones para el hombre nuevo*, Montevideo: Orfeo, 1968.

RESÚMENES

Intentamos demostrar en este artículo que una serie de canciones aparecidas en 1969 constituyen la base de lo que llamamos el código, o la musa, beat, una mitología que los periodistas denominarían un año más tarde «rock nacional» y que sobrevivió hasta nuestros días. Esta mitología se constituyó, a nuestro entender, en torno a dos géneros clásicos, la parénesis y el exemplum, y lo hizo diferenciándose de dos expresiones musicales aledañas: la canción política de protesta y la canción romántica de amor.

Dans cet article, nous essayons de démontrer que toute une série de chansons parues en 1969 sont à la base de ce que nous appelons le code, ou la muse, beat, cette mythologie que les journalistes appelleraient à partir de l'année suivante «rock national». Cette mythologie a survécu jusqu'à nos jours. Elle s'est constituée, à notre avis, autour de deux genres classiques, la parénèse et l'exemplum, en s'éloignant de deux expressions musicales voisines: le chant politique de révolte et la chanson romantique d'amour.

In this article, we try to demonstrate that a series of songs published in 1969 are the basis of what we call the code, or the muse, beat, a mythology that journalists would call from the following

year «rock national». This mythology has survived until today. It consists, in our opinion, on two classic genres, the exhortation and exemplum, away from two neighbouring musical expressions: political protest song and romantic love song.

ÍNDICE

Mots-clés: Musique beat, rock national, parénèse, exemplum, voyage

Palabras claves: Música beat, rock nacional, parénesis, viaje

Keywords: Beat music, national rock, exhortation, trip

AUTOR

DARDO SCAVINO

Université de Pau

dardo.scavino@orange.fr