

## Escenas de una infiltración: rock y literatura

Martín Pérez Calarco  
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

### ¿El rock nació mal?

A comienzos de la década de 1920, un grupo de jóvenes escritores establece una cita semanal en un bar del barrio de Once, en la ciudad de Buenos Aires. Se trata, ustedes ya lo habrán intuido, de Borges, Marechal, Scalabrini Ortiz y otros tantos que rodean a Macedonio Fernández en sus disertaciones faro en el bar La Perla; era el comienzo de nuestra módica vanguardia y el de las trayectorias de estos autores en nuestra cultura.

Cuarenta años después, cuando aquellos escritores ya se han proyectado desde aquel café hacia alguna de las formas que adopta nuestro oscilante canon estético-ideológico, un grupo de jóvenes músicos elige La Perla del Once para sobrellevar las madrugadas, es el comienzo de lo que en la Argentina solemos llamar (y discutir y renombrar) rock nacional. Litto Nebbia y Tanguito, o Tanguito y Litto Nebbia, o Tanguito o Litto Nebbia, le dan forma a “La balsa” y luego la voz de Javier Martínez enfatiza con su “letanía” –la palabra es de Oscar Conde– (2013: 324) el mojón fundacional en la grabación del único disco de Tanguito: “En el baño de La Perla del Once compusiste ‘La Balsa’, en el baño de La Perla del Once compusiste ‘La Balsa’, en el baño de La Perla del Once compusiste ‘La Balsa’”. Esta primera escena, azarosa coincidencia o elección deliberada, tiene un caudal metafórico suficiente como para justificar que la estemos revisitando: en la Argentina, el rock se funda allí donde la literatura va al baño o, si se prefiere, en los baños de la literatura.

## Botas locas

Metafórica y literal, tampoco resulta gratuita la imagen del baño si atendemos al autor que registra una de las primeras infiltraciones del rock local en la literatura argentina, infiltración en la que lo reconocemos por su jerga, atravesada por el consumo de estupefacientes:

“pálida”, “loco”, “joint”, “superbién”, “tripear”, “relocos”, “se estaba picando con Instilasa”, “estaban los blues en la puerta”, “pot”, “un delirio increíble”, “se hacían muy los chetos”, “nos quedamos quemando un poco más”, “coparse”, “bajón de anfeña”, “y chau, loco, si te quedabas down era imbankable”, “y nadie se comiera una pálida más, loco, ni un bife” (Perlongher: 193-194).

La sucesión de expresiones se concentra en apenas una carilla y media, y corresponde al segundo narrador del incendiario “Evita vive”, de Néstor Perlongher. La escena es la de una redada policial en una pieza de pensión o conventillo, donde un grupo de personajes, entre ellos Evita, sobrelleva las horas entre el sexo y la droga. Si bien, como sabemos, el texto no se publicó en la Argentina hasta 1987, el autor lo fecha en 1975; esa voz que emula un habla específica, que no es otra que la del rock de los setenta en la Argentina, queda escoltada por otras voces (homosexuales, drogadictos, *taxi boys*, “maricas malas”, prostitutas, inquilinas de pensión de barrio) con las que forma un coro periférico y aún marginal.

Esta clave de lectura para “Evita vive”, este correr el foco hacia un aspecto que, probablemente, el propio texto ha dificultado o impedido ver por su propia sobrecarga de escándalo, encuentra eco en otro texto de Perlongher que también será publicado en Argentina en 1985 (Perlongher: 77), nos referimos a su breve pero minuciosa “Historia del

Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”. En su repaso, el autor destaca que el FLH intentó acercarse a la Juventud Peronista en torno al proceso electoral de 1973, que redundaría en la presidencia de Cámpora. En ese marco, Perlongher retrata una escena que nos interesa:

Una volanteada en un festival de rock organizado por la Juventud Peronista valió al FLH la participación en el grupo Parque –integrado fundamentalmente por rockeros que aspiraban a no verse marginados del proceso político– que se prolongó hasta fines de 1973. Mientras duró la experiencia, miembros del FLH intervenían en grupos de discusión públicos que se reunían en un parque (Perlongher: 80).

El festival de rock al que se refiere es el “Festival del Triunfo Peronista”, realizado el 31 de marzo de 1973 en el Estadio de Argentinos Juniors. Este curioso episodio constituye acaso el primer (y por un buen tiempo único) acercamiento entre rock y política en términos colectivos. En los volantes que invitaban al Festival, firmados por “Brigada Juventud Peronista”, se anunciaba “la participación” de “conjuntos de Música Moderna” y se enumeraba un listado en el que figuran, entre otros, Billy Bond y la Pesada, Pappo’s Blues, Pescado Rabioso, Sui Generis, Vivencia, León Gieco, Color Humano, Lito Nebbia. En el número 36 de la revista *Pelo*, la detallada crónica del evento menciona la presencia del vicepresidente Solano Lima y la precipitación de una intensa lluvia que marcó el final del multitudinario festival antes de que terminara el set de la segunda banda.

Después de este acontecimiento, el FLH logra cierta visibilidad debido a su participación en las movilizaciones por la asunción de Cámpora y la llegada de Perón. El rechazo no tardó en expandirse. Cuando “el ala fascista del peronismo” empapeló la ciudad

contra “el ERP, los homosexuales y los drogadictos” (Perlongher: 80), Montoneros lanzó públicamente una conocida consigna que pareciera condensar los límites de su moral libertaria: “No somos putos, no somos faloperos”.

La declaración pública de la Juventud Peronista, en 1973, negando la participación gay en sus filas (Perlongher: 80) o el alejamiento de Luis Alberto Spinetta (en el 68) de la agrupación JAEN, fundada por Rodolfo Galimberti, debido a la prohibición del consumo de marihuana (Larraquy - Caballero: 63-76) valen como síntoma de la inadecuación entre las demandas de la revolución política y las de la revolución cultural.

Rechazados en una misma consigna, putos y faloperos remontaban su genealogía ideológica hacia movimientos cuyas premisas contraculturales abogaban por libertades civiles desde ámbitos no militarizados. No sólo compartían un grado de minoridad y periferia en común en los debates políticos de la juventud argentina, sino también la sanción social sobre sus hábitos privados, que redirigía sus prácticas cotidianas hacia un entorno clandestino y criminalizado, signado por la enfática persecución policial. La feminización de la imagen masculina, la androginia, el amor libre, la exploración de los límites de lo sensorial y de los estados de consciencia entraban en abierto contraste con el puritanismo de corte católico que regía la monogamia heterosexual reglamentaria de Montoneros (donde el adulterio era una acción pasible de ser sancionada) y constituían un escándalo aún para las formaciones políticas más radicalizadas.

Todas estas marcas de empatía están concentradas en esa segunda parte de “Evita vive” y proveen una zona de intersección entre los militantes altamente concientizados del FLH y los difusos rockeros con inquietudes políticas.

## Cartas sin marcar

En noviembre de 1980, editorial Pomaire puso en circulación una novela a la que un todavía ignoto César Aira catalogaría, un año después, como “una de las peores de su generación” (58). Se refería, como ustedes ya saben, a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. La novela ha sido abordada desde múltiples perspectivas y no ha llegado todavía el día en que se pueda decir que se trata de una novela rockera. Sin embargo, perdida entre las cartas que recibe e intenta descifrar Arocena, hay una firmada por Juana, la Loca, destinada a su hermano Martín Carranza, que está estudiando en Oxford. La voz de esta hermana menor es un tanto excepcional en el marco de la novela, de hecho escribe en una lengua posadolescente y urbana, lo suficientemente culta como para poder sonar legítimamente afectada. El núcleo de su carta es una referencia a Ángela, discípula de Maggi, pero en su reseña de la vida en Buenos Aires escribe: “Esto es un opio fenomenal. Buenos Aires parece Catamarca. (La grasa de las capitales ya no se banca más ¿Spinetta? *dixit*)” (Piglia, 2008: 84).

Hasta aquí, una referencia al rock perdida en una novela que habla de otra cosa. Un personaje menor que cifra su tedio porteño en un título o un verso de una canción de Serú Girán, aparecida en un álbum de 1979. Pero esta mención de pasadita no queda del todo desapercibida, se autoseñala con un detalle que puede resultar significativo y darle cierta densidad: la interrogativa atribución errónea: “¿Spinetta? *dixit*”. Menos que como un equívoco, cabe entender esta atribución como un procedimiento, y no como un procedimiento aislado sino como uno de los temas de reflexión que le interesan al autor durante la redacción de la novela. De hecho, este es uno de los procedimientos centrales que Piglia reconoce en la escritura de Sarmiento y al que le dedica buena parte del desarrollo argumentativo de “Notas sobre *Facundo*”, el artículo que publica en el número ocho de *Punto de Vista*,

correspondiente a marzo-junio de 1980, el mismo año en que aparece la novela (Piglia 1980: 15-18).

Con la aparición del segundo y el tercer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, ahora es posible observar no sólo que se trata de textos contemporáneos entre sí, sino que el trabajo sobre Sarmiento fue redactado en paralelo con la novela y que hasta cierto punto están imbricados. Si los diarios no mienten, hacia diciembre de 1978, lo que luego iba a ser “Notas sobre *Facundo*” estaba destinado a prologar una edición del Centro Editor de América Latina, el texto habría sido rechazado por Boris Spivakow en mayo de 1979 (Piglia 2017: 97). Entre las conocidas notas, Piglia escribe:

Atribuciones erróneas, citas falsas: no intentaremos aquí su reconstrucción, bastará decir que las vemos como síntomas de una situación de lectura (Piglia 1980: 17).

[*Recuerdos de provincia*] comienza atribuyendo a *Hamlet* la más notoria de las frases del *Macbeth* (Piglia 1980: 17).

Nos interesan dos aspectos de estas citas. Primero el hecho de que importa menos la reconstrucción, es decir, la reparación del equívoco, que el reconocimiento de una situación o posición de lectura; y luego, el hecho de que la atribución errónea no corresponde necesariamente a citas secretas o inhallables. Análoga en su grosería a la de Sarmiento pero, ahora sí, indefectiblemente deliberada, la opción de Piglia, el “¿Spinetta? *dixit*”, emula menos la casi secreta cadena de nombres que van de Fortoul (Sarmiento) a Volney (Groussac) y luego a Diderot (Verdevoye) en torno a la frase que encabeza el *Facundo* (*On ne tue point les idées / A los hombres se degüella, a las ideas no*) que la mucho más evidente sustitución

de *Macbeth* por *Hamlet* que inicia *Recuerdos de provincia* (“Es éste un cuento que, con aspavientos y gritos, refiere un loco, y que no significa nada” Acto V). Es decir, está ahí para que sea vista.

Cabe entonces intentar reponer la situación o posición de lectura de Piglia respecto de eso que cita pero que no parece querer apropiarse del todo. En el nivel del personaje, la referencia a “La grasa de las capitales” corresponde a una adolescente que se distingue del resto de los personajes por una marca más generacional que cultural; en el nivel del autor, el gesto amplifica su ambigüedad pero pareciera replicar ese mismo punto. Valen como complemento algunas anotaciones de *Los diarios de Emilio Renzi*:

Noviembre de 1968:

Anoche en el teatro Apolo, en la calle Corrientes, concierto beat, Almendra, Manal, Javier Martínez. La música del futuro que yo escucho con la distancia que me dan los años, digamos así. Fuimos con Jorge Álvarez y esto parece la resolución de los cruces que vemos en la librería, Pappo, Pajarito Zaguri, Miguel Abuelo, los chicos melenudos que fuman mota mezclados con Jauretche, Pajarito García Lupo, otras aves (Piglia 2016: 96).

Febrero de 1969:

Ida y vuelta a Tiempo Contemporáneo y a Álvarez: regreso con noventa y dos mil pesos, mágicos, como siempre. Veo el cambio de rumbo en Jorge A., seducido por los chicos del rock y el mundo *under* de Buenos Aires. Despilfarrando a la Scott Fitzgerald el dinero y también tirando por la ventana lo que ha conseguido hasta ahora. Va a Mar del Plata en taxi con los de Mandioca (Piglia 2016: 118).

Mayo de 1969:

En la editorial, la noticia de que Álvarez “echó a Piri” para salvarse del derrumbe, modo, imagino, de buscar un cabeza de turco o entregar un rehén para sobrevivir a sus muchachitos del *beat* y a las penurias económicas (Piglia 2016: 141).

Menos que como documento de los hechos, menos que como respaldo, estas citas valen como captación de un cambio, de una sensación específica en el momento en que el rock comienza a desplazar a la literatura en los proyectos de Jorge Álvarez. Piglia registra la paulatina desaparición del proyecto editorial y acusa el efecto de cómo se desploma a medida que crece Mandioca.

“La música del futuro”, “Yo escucho con la distancia que me dan los años”, dice Piglia que dice Renzi, y en esa observación aparece el elemento clave de esta temprana referencia al rock hecho en la Argentina en una novela fundamental de la literatura argentina. Se trata de la apropiación difusa de un objeto ajeno que orada el universo cultural propio en nombre de lo nuevo; es la forma en que el nexo y bisagra Jorge Álvarez conecta dos formas culturales alternativas, ambas de espaldas a la cultura central pero, más allá de ciertos cruces y coqueteos, también de espaldas entre sí.

“Los chicos melencidos que fuman mota”, dice Piglia que dice Renzi, y en esta otra observación aparece ratificado el segundo término de una consigna que ya conocemos, en la que a los rockeros se los define como faloperos. Anotación de julio de 1970: “fin de Jorge Álvarez editor, la banda judicial clausurando la librería” (2016: 202). Tres años después, será justamente Jorge Álvarez el encargado de gestionar la presencia de Pappo, Billy Bond, Pescado Rabioso, Sui Generis y otros congéneres en el Festival del Triunfo Peronista, donde Néstor Perlongher conocerá a los rockeros del Grupo Parque que luego retratará en “Evita vive”.

### Este jardín de gente

Estas primeras escenas de infiltración, que probablemente no sean las únicas, marcan el comienzo de la parábola vital que el rock nacional recorre hacia el interior de nuestra literatura, como referencia difusa u oculta, como tema, como experiencia generacional y como relato personal de varios autores de obra reciente. Sobre esa base, nos hemos detenido en dos escenas textuales y sociales, relativas al campo literario, desde las cuales observamos los modos en que, de manera paulatina y fragmentaria, el relato cultural del rock comienza a expandirse al interior de cierta producción literaria argentina, desde mediados de los setenta y comienzos de los ochenta. La singularidad de los casos de Piglia y Perlongher radica en que no se trata de la irrupción en la letra de una *educación sentimental* metabolizada en la adolescencia, sino de hallazgos un poco fuera de lugar. Perlongher encuentra a los rockeros en los bordes por los que acostumbra a caminar, bordes de lo político, bordes de lo social, bordes incluso de la lengua; Piglia los cruza en los estertores finales de una exitosa utopía editorial que, al calor de lo nuevo, comienza su metamorfosis en sello discográfico.

De aquí en más las escenas de infiltración trocan en sistema de referencias, se multiplican y expanden con una marcada intensificación en una serie de autores cuya obra comienza a circular desde principios de los noventa; escritores cuya experiencia generacional se traza en paralelo con el extenso itinerario del rock en la cultura argentina, que va de las manifestaciones “contraculturales” que signaron sus comienzos, a la mercantilización, la canonización, la escolarización y el reconocimiento oficial, del que somos estrictamente contemporáneos. (Ahí están, por nombrar algunos, Fabián Casas cantando a Manal, la quinta psicodélica de Martín Rejtman, Martín Kohan reflexionando sobre San Martín a través de Luca Prodan, o el rollinga que Rodrigo Fresán mandó a la guerra de Malvinas). Dejamos

para otra ocasión el comentario y la ampliación del *corpus* de trabajo, a modo de cierre transcribimos un último fragmento del tercer volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*:

Siempre había usado a sus amigos como sus –describió ahora– *dobles de cuerpo*, ellos hacían por él las acciones de riesgo, no era sólo saltar al vacío para escapar del fuego que arde en lo que se ha vivido mal, en los asesinatos imperfectos –le gustó la expresión y la escribió en su máquina–, *asesinatos imperfectos*, es decir, que no se habían llevado a cabo, igual alguien debía dar el salto desde la ventana del cuarto piso hacia la diminuta red circular que los bomberos sostenían en la calle. Me tiré por vos, cantó en el sillón, mal dormido y espectral, Emilio Renzi. *Me tiré por vos*. Cuántos de sus amigos se habían tirado por él al vacío (2017: 244).

### Referencias bibliográficas

- Sui Generis (1996). *Adiós Sui generis parte III*, Álbum. Buenos Aires: Microfón/Sony Music.
- Aira, César (1981). “Novela argentina: nada más que una idea”. En *Vigencia*, N° 81, Agosto. 56-58.
- Conde, Oscar (2013). “Macedonio y Borges en La Perla del Once”. En *BAAL*, N° 78. 323-333.
- Larraquy, Marcelo; Caballero, Roberto (2010). *Galimberti. De Perón a Susana, de Montoneros a la CIA*. Buenos Aires: Aguilar.
- Perlongher, Néstor (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Piglia, Ricardo (1980). “Notas sobre *Facundo*”. En *Punto de Vista*, N° 8, Buenos Aires. 15-18.
- (2000). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta-La Nación.
- (2016). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo II). Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama.
- (2017). *Los diarios de Emilio Renzi (tomo III). Un día en la vida*. Buenos Aires: Anagrama.