



J. B. Duizeide  
*Federico Moura. Ironía y romanticismo*  
Buenos Aires  
Editora Patria Grande. Editorial Sudestada  
2019  
128 páginas

PALABRAS CLAVE: VIRUS – FEDERICO MOURA – ROCK ARGENTINO  
KEYWORDS: VIRUS – FEDERICO MOURA – ARGENTINIAN ROCK

## La alegría como estrategia

Pía Pasetti<sup>1</sup>

¡Pero yo tengo orejas en todo el  
cuerpo, loco!  
“Entra en movimiento”, *Virus*.

Con *Es en el mar*, navegando a bordo de un pesquero, donde Juan Bautista Duizeide, autor de *Federico Moura. Ironía y romanticismo*, dice haber descubierto a *Virus*. No porque antes no lo hubiese escuchado –*Virus* constituía parte de la banda sonora de cualquier joven de los 80–, sino porque en esa escucha logra conectar, por primera vez y para siempre, con aquella música “filosa y distinguida” (11), con esa voz “perfecta, hermosa, veloz y luminosa” (11) que irrumpe, en altamar, a través de millas de agua y oscuridad. La fascinación que produjo en Duizeide la singular voz de Federico inundando un barco, en mares fríos y alejados, se trasluce a lo largo de todo el volumen. El texto, organizado en doce

<sup>1</sup> Doctora en Letras (UNMdP). Es investigadora del CeLehis (UNMdP) y docente del Departamento de Letras, en la materia “Taller de escritura académica” (Facultad de Humanidades, UNMdP). Mail de contacto: [mpiapasetti@hotmail.com](mailto:mpiapasetti@hotmail.com)

capítulos, breves y sustanciosos, aborda diversas zonas del proyecto de *Virus* atendiendo, en particular, a la figura del cantante. Precisamente, la tapa del libro consiste en una fotografía de Federico, sentado con una guitarra, con las piernas cruzadas, y mirando a la cámara, con un aire de melancolía y ensoñación: hipnótico. En su recorrido, el autor desarticula los lugares comunes asociados a la banda, al mismo tiempo que traza un mapa del rock argentino de los 80, siempre en diálogo con la coyuntura socio-política del país.

El primer apartado funciona como una suerte de introducción, en tanto condensa las ideas medulares desplegadas en el libro. En él, subraya el carácter inclasificable de *Virus* y cita a Eduardo Berti (1994), quien propone el destiempo como la marca de la banda: irónicos, cuando en el rock argentino predominaba la solemnidad; románticos, cuando reinaba el desencanto (17). Lúcidamente, Duizeide parte de uno de los versos de “El rock en mi forma de ser”, “sólo quiero sacudirte”, para pensar el sacudón propuesto por *Virus* en una doble dimensión: como una invitación a sacudir el cuerpo, claro, pero también a sacudir ideas, certezas, comodidades. El sacudón es corporal y de conciencia. Asimismo, alude a la transitada caracterización de *Virus*, en la historia oficial del rock en Argentina, como “los abanderados del hedonismo”, a partir de su culto al goce, al cuerpo, al baile, y su supuesto descompromiso. Duizeide reconoce esos elementos, con excepción del descompromiso. Se encarga de dismantelar esa falsa creencia, y uno de los modos de demostrar el error de esa apreciación es refiriendo al segundo disco de la banda, *Recrudece*, publicado en 1982 y dirigido, en parte, contra el régimen dictatorial.

Entre 1981 y 1987, *Virus* graba un disco por año. Duizeide propone tres de ellos como el núcleo duro de su producción: *Recrudece*, *Locura* y *Superficies de placer*. En el segundo capítulo, examina el primer álbum, *Wadu Wadu* (1981), al que concibe como un borrador de *Recrudece*. El autor menciona otros discos de rock argentino lanzados también durante ese año, para señalar lo novedoso de *Wadu Wadu*. Dicha novedad la extiende a la imagen de la tapa, compuesta por una foto de la banda –elección, según Duizeide, más propia de tangueros, folkloristas, o músicos populares–, en la que sus miembros aparecen como “marineros perversos” (23), como “patoteros sentimentales” (23). Revisa, de modo detallado, cada canción del disco y detecta como la nota saliente de la mayoría, la sátira y la crítica –fundamentalmente a la televisión, al consumo, al rock, a la industria musical–, y el trabajo con la materialidad del lenguaje. Roberto Jacoby, reconocido artista conceptual, sociólogo, miembro de la “generación del Di Tella”, es el letrista de gran parte de las canciones, y su marca impregna el disco.

El City Bell donde crecieron los Moura, con sus calles de tierra, arboledas, y la presencia de poetas, músicos y artistas visuales, es recorrido en el tercer

apartado. En la casa quinta de la familia es donde comienza a germinar la banda. Se describen sus conciertos más tempranos, inicialmente en La Plata y luego en Capital, y se centra, en particular, en su experiencia en el reconocido *Festival Prima Rock*, en el que la respuesta del público hacia *Virus* fue indiferente e incluso violenta, puesto que llegaron a lanzar naranjas al escenario. En la cita que constituye uno de los epígrafes del capítulo, Marcelo Moura refiere a esa escena: “Yo bajé del escenario llorando. Y Federico me dice: “boludo, ¿no te diste cuenta que mientras nos tiraban naranjas bailaban?” (35). Se dice que Federico, ineludible en su deseo, las devolvía, sonriente, como un malabarista.

La coyuntura socio-política del país, en los 80, es abordada de modo permanente. En este sentido, “Si quieren venir que vengan” es el título del cuarto apartado. La tristemente célebre frase emitida por Galtieri en Plaza de Mayo, en 1982, adelanta su contenido: la guerra de Malvinas y, en particular, los consumos culturales de ese entonces. Luego de trazar un itinerario por el contexto social, político, cultural y sonoro, se focaliza en un tema de *Virus*, “El banquete”, de *Recrudece*, y destaca que, para cifrar la violencia presente, no necesita nombrar a Malvinas; lo analiza exhaustivamente, explorando y señalando sus múltiples y potentes sentidos. Lanzado en 1982, su sutileza y contundencia lo acerca, de acuerdo con Duizeide, a “No bombardeen Buenos Aires”, de Charly, al que también revisa de modo detallado y lúcido. El autor propone pensar ambas canciones dentro del corpus de la producción literaria argentina relativa a Malvinas, la que repasa con minuciosidad. Finalmente, plantea que la primera maduración de *Virus*, advertible en los cambios entre el primer disco, *Wadu Wadu*, y el siguiente, *Recrudece*, se relaciona con la guerra, cuando ese grupo considerado “zumbón y un poco baladí” (33) asume posición.

El siguiente capítulo lo dedica al disco *Recrudece*, “furiosamente alegre” (15), en cuyas letras intervino Jacoby. Inicia con “El banquete”, ya abordado antes, al que define como una burla a la posibilidad de consenso con la dictadura y una denuncia, cifrada, a sus violencias contra los jóvenes. Luego recorre, detenidamente, cada canción del disco: en algunas detecta la crítica contra la dictadura y sus aparatos represivos – “Ay qué mambo”, “Me fascina la parrilla”–, y plantea que no fueron censuradas, puesto que el oído censor no asociaba esos ritmos con el peligro. También se focaliza en los juegos con la materialidad del lenguaje que se desarrollan en otros temas, como en “Bandas chantas arañan la nada”, en la que usa únicamente la primera de las vocales; “El corazón destrozado de Francisco de Quevedo”, en el que, a los modos vanguardistas, se cortan y montan versos a partir de un poema barroco de Quevedo; “Se zarpó”, compuesta por aliteraciones que “crean microtexturas nuevas dentro del fluir del lenguaje” (71) y “Cave canem”, descripta como “puro absurdo lingüístico” (71).

“La banda del sargento Manuel” es uno de los apartados más movilizadores; se centra en la historia de Jorge Moura, el hermano mayor, el desaparecido, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores y jugador de “La Plata Rugby Club”, célebre, sobre todo, por la militancia de sus integrantes. A él, le dedican la canción “Ellos nos han separado”, incluida en su tercer disco, *Agujero Interior* (1983). El título de la sección, al mismo tiempo que remite a los *Beatles*, alude a su nombre de guerra, Manuel, y a su grado, el de sargento. Hacia el final, se transcribe un pasaje estremecedor –extraído del libro *Virus* (2017), de Marcelo Moura–, en el que describe, detalladamente, el momento en el que los militares se llevan a Jorge, frente a la familia completa. Aquella fue la última vez que lo vieron. Duizeide subraya que ninguno de los hermanos Moura especuló con esta historia porque además de la elegancia, la ironía o el romanticismo, *Virus* encarna, también, la entereza y la honestidad.

El siguiente capítulo constituye un acierto, en tanto está destinado a un personaje fundamental para este proyecto: Roberto Jacoby. No solo fue letrista, sino también colaboró en los conceptos de imagen, las escenografías de recitales y los *videoclips*. En este recorrido, el autor cita a Ricardo Piglia, amigo de Jacoby, quien refiere a un conjunto de acciones llevadas a cabo por el artista, denominadas “estrategias de la alegría”. Una de estas estrategias fue su participación en *Virus*. Dichas acciones, como lo explica Ana Longoni (2018), buscaban potenciar las posibilidades de los cuerpos frente a la feroz estrategia de disciplinamiento y muerte desplegada por el terrorismo de Estado, a partir de la potencia de la fiesta, del espacio provisorio y precario de encuentro, baile y disfrute. *Virus*, así, se infiltró “en una sociedad de exhaustos, quebrados, derrotados” (Duizeide, 2019: 83), y los invitó a bailar, a celebrar, a sacudir(se).

Esta idea es desplegada también en el apartado “Yo canto el cuerpo eléctrico”. Luego de la dictadura y Malvinas, cuando miles de cuerpos jóvenes fueron torturados, asesinados, desaparecidos, *Virus* introdujo la posibilidad de encuentro cuerpo a cuerpo con los otros, apeló “al Eros contra la gran operación tanática” (87) llevada a cabo durante aquellos años. Al igual que en las secciones anteriores, Duizeide, en su discurso, acude a la contraposición: en este caso, contrapone el rock *moderno*, en el que estaría *Virus*, con el *viejo* rock nacional y con los grupos juveniles denominados, en ese entonces, como “psicobolches”. Se analizan tres discos de *Virus* –*Agujero interior*, *Relax* y *Locura*–, y se caracteriza a Moura, acertadamente, como un “*crooner* de la postmodernidad” (92). Entre los muchos cruces realizados, en el volumen, entre música y literatura, el autor señala los diálogos que se establecen en “Una luna de miel en la mano” con el *Ulises* de Joyce, lo que describe como una osadía, no solo por el tema común, la

masturbación, sino por apelar a una relación erudita con un clásico del siglo XX, definido por su carácter rupturista y experimental.

El siguiente capítulo es, junto a “La banda del sargento Manuel”, uno de los más emotivos. Se centra en 1987, cuando el grupo estaba en Río de Janeiro grabando su séptimo LP. Para Federico, Brasil había sido un refugio, un lugar de exilio social y sexual; sentía fascinación por ese país “relax, tropical, divertido, *quente, gostoso*” (99). Mientras graban el disco, filman, también, el video de “Superficies de placer”. Duizeide lo analiza delicadamente, lo describe como “desesperadamente romántico” (101), y compara a los integrantes de la banda, en esa filmación, con “vampiros expuestos al sol, condenados en medio del paraíso” (101). Por aquellos días, Moura supo que estaba enfermo de SIDA, circunstancia que, para el autor, es imposible no asociar con el video, que termina funcionando como un documental de aquel tiempo de conmoción para el grupo.

El disco *Superficies de placer* es examinado con detalle en el capítulo siguiente. Al igual que en el resto del libro, se tienden lazos y diálogos entre diversos artistas; en este caso, vincula el álbum de *Virus* con el disco doble de *Prince, Signo de los tiempos* (1987), en tanto compartirían un “aire de fin de época y de apocalipsis” (107). La sensación de fin de ciclo pesaba sobre el país, y en el caso de la banda, esa sensación se exagera a causa de la enfermedad de Federico. Para Duizeide, *Superficies de placer* –caracterizado por ser, entre otras cosas, “radicalmente crítico de la postmodernidad” (15)– puede escucharse como una despedida, aun cuando Roberto Jacoby, hacedor de gran parte de las letras, no supiese de la enfermedad del cantante. En su análisis, se centra, en particular, en la hermosa canción “Encuentro en el río”, a la que incluye en una serie literaria extensa, en la que el río es el elemento común. Como lo explica el autor, en este caso, se trata de un “río musical”, que deja de correr hacia la muerte para apuntar a encuentros futuros, a otros espacios. “Prolongaré mi sonido azul/ por los parlantes te iré a buscar”, canta Federico. Y esa promesa consuela.

En “Me dicen el tonto”, Duizeide aborda un dato poco transitado al pensar en la figura de Moura: su relación con el folklore. El folklore era “asunto de señores” (115), generalmente pertenecientes a franjas privilegiadas y conservadoras, por lo que el dúo de María Elena Walsh y Leda Valladares, a fines de los 50, fue sumamente disruptivo. Leda fue quien, en 1987, convocó a Federico para participar en el proyecto *Grito en el cielo*. Moura aceptó y grabó dos canciones preciosas, las últimas antes de morir, la vidala “En Atamisqui” y la tonada “A mí me dicen el tonto”.

El volumen cierra con “Cae la noche subtropical”, cuyo título, por un lado, refiere a la muerte de Federico, y por otro, invoca al querido Manuel Puig, a quien Duizeide le dedica las primeras líneas del capítulo. Establece un paralelismo entre

la poética de Puig y la de *Virus*, a partir de la inclusión, en sus proyectos, de materiales y elementos populares –boleros, folletines, radioteatro, en Puig; rockailable de los 50 y 60, Sandro, el Club del Clan, en *Virus*– para hacerles decir “otra cosa”. En este apartado, el autor vuelve a hacer explícita la idea que rige el texto: si bien la banda “le devolvió el cuerpo al rock, que corría el riesgo de volverse alma pura” (121), lo hizo sin dejar la densidad cultural, el vuelo poético y el compromiso. El texto finaliza refiriendo a la valentía y entereza, a la energía vital de Federico, quien, a pesar de los dolores y las fatigas causadas por la enfermedad, no solo no abandonó la grabación de *Superficies de placer*, sino que también compuso canciones e ideó proyectos hasta el último día. El 20 de diciembre de 1988, tempranamente, su cuerpo dejó de existir.

*Federico Moura. Ironía y romanticismo* explora, con minucia y rigor, las múltiples dimensiones del proyecto elaborado por *Virus*, siempre en diálogo con el campo del rock argentino de los 80. A pesar de la muerte temprana de Federico –a destiempo–, su obra, fascinante e inclasificable, “para escuchar con todo el cuerpo”, constituye uno de los mayores tesoros de la música nacional. A lo largo del volumen, Juan Bautista Duizeide se propone, con éxito, dismantelar los lugares comunes asociados a la banda. Y demuestra que algunas superficies pueden alojar hermosas y poderosas honduras.

### **Referencias bibliográficas**

Longoni, A. (Ed.) (2018). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.