





Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinvención de las tradiciones

Leandro Delgado

RESUMEN

Varios testimonios de los músicos de los ochenta señalan la existencia de circuitos marginales donde esta generación estableció contacto indudable –aunque conflictivo– con los músicos de la generación anterior. Tal contacto les permitió construir una identidad generacional definida. Esto cuestiona la idea de que el rock de los ochenta habría nacido sin padres artísticos, como se afirma en las críticas musicales de la época. Este artículo analiza, en primer lugar, las críticas y crónicas que contribuyeron a formar esta idea, que fue central en la construcción de un discurso identitario para la nueva subcultura juvenil. En segundo lugar, cuestiona la idea de la orfandad y analiza cómo los músicos y periodistas adoptaron y resignificaron los elementos de la tradición cultural existente para hacer del rock de los ochenta el elemento definitorio de la cultura de la década.

Palabras clave: rock uruguayo, punk-rock, cultura juvenil, década de los ochenta, estudios culturales.

ABSTRACT

Evidences of musicians from the Eighties indicate that they played music in the same stages than musicians of the prior generation. Such a contact – that was conflictive occasionally – allowed the new musicians to build an idiosyncratic generational identity, and challenges the idea that the rock of the Eighties in Uruguay would have been born without artistic parents, as stated in the musical critic reviews of the time. This article examines, first, how critical reviews and chronicles contributed to the building of an eloquent discourse for the new youth subculture. Second, it questions the idea of orphanhood describing how musicians and journalists rejected and resignified certain elements of existing cultural tradition thus making the rock from the Eighties the defining cultural element of the decade.

Keywords: Uruguayan rock, punk-rock, youth culture, eighties, cultural studies.

Leandro Delgado::

Departamento de
Comunicación, Facultad de
Ciencias Humanas,
Universidad Católica del
Uruguay, Uruguay.
ledelgad@ucu.edu.uy

Recepción: julio de 2014.
Aceptación: setiembre de 2014.

Fotografías de

Marcel Jean Loustau::

Las fotografías que se
presentan integraron la
exposición "Bailando en la
oscuridad", realizada en la
Sala Dina Pintos de la
Universidad Católica del
Uruguay, entre junio y
agosto de 2009.

Foto de la izquierda: Los Estóma-
gos, filmación del videoclip *Avril*.

El rock uruguayo de los ochenta, como expresión cultural de una parte de la juventud del período, se puede considerar la expresión de una subcultura juvenil particular, tal como fue definida por la Escuela de Birmingham.¹ En el entendido de que la sociedad está formada por clases como sus grupos principales, John Clarke y otros autores (2003) señalan que las culturas de clase son configuraciones culturales mayores donde las subculturas se presentan como partes de esta cultura *mayor* o *matriz* (*parent culture*, en inglés), las cuales serían más reducidas, más localizadas y con diferencias significativas respecto a otras subculturas dentro de la cultura mayor. Esta cultura mayor, aclaran, no debe ser confundida con la cultura de los mayores ni con las relaciones particulares entre los jóvenes y sus padres. Lo importante en la consideración de las subculturas como parte de una cultura mayor es la existencia de elementos comunes a ambas, independientemente de los intereses y actividades particulares de las subculturas. Esta consideración es pertinente para este trabajo, porque permite ver cómo la subcultura juvenil del rock de los ochenta intercambió, reordenó o resignificó elementos de la cultura mayor, de la cultura de sus padres y de otras subculturas que participaron en la arena cultural con sus expresiones, actitudes e intereses particulares.

En su intento por transformar el término *cultura juvenil* por *subcultura*, los autores de la escuela de Birmingham parten de considerar a la juventud como una metáfora del cambio social, en el período que sigue a la segunda guerra mundial. En este sentido, la juventud se presenta, en sí misma, como la gran novedad luego de la guerra.

Los autores señalan una serie de cambios en la sociedad que habrían creado las condiciones de esta novedad. Por ejemplo, la nueva prosperidad (*affluence*), es decir, la importancia creciente del mercado y del consumo, así como del crecimiento de una industria del entretenimiento orientada a los jóvenes. Otro cambio, de gran importancia para este estudio, es el desarrollo de los medios de comunicación, de la cultura de masas y del entretenimiento para las masas. Esto será impor-

tante, tanto por la posibilidad de la subcultura juvenil del rock para expresarse en el contexto de una nueva conformación y crecimiento explosivo de los medios de comunicación como por la posibilidad de distinguirse a sí mismos como integrantes de una subcultura en su rechazo a una cultura dominante, que también se expresaba en el mismo contexto de expansión de los medios de comunicación.²

En Uruguay, el concepto de subcultura fue empleado por Rafael Bayce, desde las ciencias sociales, para referirse a una subcultura política en lucha por la hegemonía cultural, la cual, para el autor, no se configura políticamente, sino en términos culturales y generacionales. Esta subcultura estuvo integrada por “islas de resistencia cultural y generacional”, es decir, subdividida en subidentidades culturales de gran riqueza simbólica que el autor identifica con las actuales tribus urbanas: hippies, punks, metaleros, surfers, etcétera. Todas ellas estuvieron unidas por un nexo generacional, compartiendo el rechazo al autoritarismo de derecha que se identificaba con la dictadura; a la clase política que había obtenido el poder en las recientes elecciones, el cual se veía como un intento de volver al pasado; a la izquierda armada, por su fracaso, y a la izquierda política, por su militancia “de vocación mártir-héroe” que desestimaba la riqueza del presente para evocar ideales que ya no conmovían (Bayce, 1989, pp. 76-77).

Estas tribus, en primer lugar, se conciben como actitudes determinadas que surgieron junto con el consumo de géneros musicales de la cultura de masas (rock, punk-rock, surf-rock, heavy metal, etcétera). En segundo lugar, también es importante el énfasis de Bayce en la diversidad expresiva de estos grupos, no tanto por la diversidad en sí misma, sino porque esa característica diversa es compartida con otras subculturas que habían surgido con igual intensidad en otras ciudades de “sociedades industriales avanzadas”. El autor llama *dionisiaca*³ a esta subcultura por su potencia expresiva, al tiempo que la legitima en la medida en que puede ser equiparada con subculturas similares de las ciudades del mundo industrializado.

1::

En un trabajo clave para comprender el surgimiento de las culturas juveniles en la posguerra británica, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham las definió inicialmente como “subculturas” (Hall y Jefferson, 1975). Si bien esta definición obtuvo algunas críticas de parte del mismo Centro de Estudios Culturales décadas después, sigue siendo oportuna su apelación por cuanto establece las relaciones entre subculturas juveniles y culturas dominantes.

2::

En este sentido, se puede revisar el fenómeno del crecimiento explosivo de los semanarios políticos en los ochenta en Uruguay, en Raquel Guinovart (2012; 2014) y Daniel Álvarez Ferretjans (1985).

3::

El término fue presentado por Carina Perelli y Juan Rial (1986) a partir de la definición de una tercera generación *dionisiaca*, que creció y recibió educación durante la dictadura y que intentó distinguirse de las generaciones de los *autistas* (una generación de mayores que ya tenía responsabilidades familiares antes del golpe de Estado, que se replegó al ámbito familiar preservando el mito del Uruguay como modelo de democracia) y de los *marranos* (adolescentes en el momento del golpe de Estado, quienes en su tránsito a la vida adulta acataron las reglas impuestas al tiempo que mantenían a escondidas sus rituales propios de resistencia). El término *dionisiaco* refiere al componente que Friedrich Nietzsche concibe para el arte en oposición a su aspecto apolíneo. En este sentido, lo dionisiaco refiere al exceso, a la embriaguez y al abandono de sí mismo (Nietzsche, 1952).



Foto: público en un recital de rock.

Abril Trigo retoma y complejiza el concepto de subcultura dionisiaca adjudicándole, además, la capacidad de apropiarse y resignificar distintos textos culturales “equivocadamente hegemónicos”, de forma de realizar una “transculturación radical” que tiene parentesco con otras operaciones culturales fundamentales de la historia cultural latinoamericana en lo que refiere a su relación con las culturas hegemónicas o cultura de masas.⁴ La reflexión es significativa porque ubica a la subcultura juvenil de los ochenta en una tradición cultural latinoamericana donde se establecen relaciones conflictivas, *inestables*, con la cultura hegemónica. Aún más, como carácter distintivo de esta generación, los dionisiacos establecen estas relaciones no solo en el momento creativo, sino también en el acto del consumo, lo cual permite sugerir o inferir complicidades o subjetividades compartidas entre productores y consumidores hasta el punto de que no es posible distinguir entre autor y espectador.⁵

En este punto, y a partir de las reflexiones presentadas, defino la subcultura juvenil de los ochenta en Uruguay como una subcultura unida por un nexo generacional que rechazó al autoritarismo de derecha, a la clase

política que obtuvo el poder en las primeras elecciones democráticas y a la izquierda política, todo a un tiempo. Esta subcultura surgió en un contexto de crecimiento del mercado, del consumo y de la industria del entretenimiento, así como del desarrollo de los medios de comunicación. Se trata de una subcultura que tuvo una relación menos conflictiva con la cultura de masas y que estableció relaciones estrechas de complicidad entre productores y consumidores configurando formas particulares de subjetividad grupal. Estas comunidades, integradas por artistas, periodistas y consumidores, lograron intercambiar, reordenar y resignificar elementos tanto de la cultura mayor como de la cultura de sus padres, así como de otras subculturas que participaron en la arena cultural con sus expresiones, actitudes e intereses particulares. Esta subcultura, dividida a su vez en subidentidades o tribus, tuvo al punk-rock como el grupo representativo no solo de la subcultura juvenil sino de toda la juventud del período, por las razones que se presentan en este artículo.

Aunque no lo veamos

A fines de los setenta, el estado del rock en Uruguay resultaba confuso y elusivo: se componía y se tocaba

4:: “Calibanismo (Roberto Fernández Retamar) o antropofagia (Oswald de Andrade), cimarronaje cultural (René Depestre) o *métissage* (Edouard Glissant), cultura de mezcla (Beatriz Sarlo) o hibridismo (García Canclini), los jóvenes dionisiacos practican una radical transculturación, proceso por/en el cual agentes culturales antagónicos [...] entran en formaciones hegemónicas intrínsecamente inestables, relacionales, de sutura imposible [...]. Una transculturación radical porque, a diferencia de la transculturación moderna/zante postulada por Ángel Rama (que privilegiaba el momento creativo), los dionisiacos la realizan en el momento y acto de consumo [...]. Cultura de usuario, estética del reciclaje, política del *bricoleur*” (Trigo, 1997, p. 309).

5:: Esta indefinición entre productores y consumidores es señalada por Michel de Certeau (1988) y por Jean-François Lyotard (2004) en los modos idiosincrásicos de ciertas comunidades definidas por “juegos de lenguaje” que borran las fronteras entre productores y consumidores.

6::

Entre fines de los setenta e inicios de los ochenta existen bandas de jazz rock y rock *duro* como Gary Rótulo, Libertad Mental, Siddharta, Cántaro, El Barón Rampante, Luz Roja, Polenta, Omar Herrera, Crisol y Zaffaroni. Estas bandas no lograron gran convocatoria y recibieron escasa atención de los medios de comunicación (Lourenço y Petroroia, 6 de diciembre de 2007).

7::

A fines de 1973, el programa radial de CX26 SODRE difundía las bandas de rock de la vanguardia de aquel momento: Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, Yes, Frank Zappa. En los ochenta se incorporaron bandas de las nuevas generaciones con la presencia de columnistas invitados y se convirtió en una referencia central del movimiento de rock en Uruguay en las tres décadas que estuvo al aire (Scampini, 2004). También se puede mencionar *Discodromo*, de Rubén Castillo. Antes de la dictadura, era un programa de televisión donde se presentó la mayoría de los músicos populares de entonces, en una selección abarcadora y ecléctica que incluyó el rock. La tendencia continuó durante la dictadura en un espacio radial de CX8 Radio Sarandí.

8::

Los discos son *Goldenwings* (1975) y *Magic Time* (1977), ambos editados por Milestone Records, sello discográfico dedicado a la música de jazz.

9::

Rock progresivo se denomina a un subgénero dentro del rock de los sesenta y setenta, principalmente en el Reino Unido, que en un intento por ofrecer legitimidad artística al rock incorpora instrumentaciones complejas, orquestaciones y el virtuosismo de los intérpretes. De esta forma se intentaba "llevar más allá los recursos musicales y la preocupaciones temáticas del rock" (Hardy y Laing, 1990, p. X).

10::

Banda central en el rock de los ochenta, nacida a principios de 1983 y desaparecida en 1989 al transformarse en Buitres Después de la Una. Los Estómagos fueron influidos por el punk inglés y por el rock español de los ochenta.

en garajes y sótanos, y se presentaba en los pocos lugares donde los músicos podían tocar.⁶ Existían muy escasos circuitos y ámbitos de difusión de rock: algunos recitales en clubes o las transmisiones del legendario programa radial *Meridiano juvenil*.⁷ De esta manera era difícil establecer las características del público de rock, las transformaciones del propio género y las formas de expresión de la nueva cultura juvenil en la década que se iniciaba.

El 8 de abril de 1981, los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso llegaron a Montevideo, después de haber emigrado a Estados Unidos en 1969, cuando aún formaban Los Shakers, grupo emblemático del rock rioplatense. En Estados Unidos habían abandonado el género *beat*, por el cual habían sido reconocidos masivamente en el Río de la Plata, para transformarse en Opa, un grupo que integró el candombe con el jazz de fusión. Su llegada a Montevideo fue un reencuentro con la comunidad roquera que los había despedido, pero el rock de Los Shakers no era más que un recuerdo y esto no era una sorpresa para su público, que venía escuchando los discos de Opa grabados en Estados Unidos con un fanatismo de culto.⁸

En diciembre de ese mismo año, se organizó el festival Mont-Rock en el Velódromo Municipal de Montevideo. Allí se intentó mostrar la producción roquera del momento, básicamente bandas de rock progresivo.⁹ La convocatoria apenas logró reunir mil espectadores en dos días de duración, de los tres previstos inicialmente (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, pp. 9-10). Sin embargo, una semana después, la reunión póstuma del dúo pop-rock argentino Sui Generis reunió a 16.000 jóvenes en el estadio Luis Franzini convocados por Radiomundo, una radio de músicaailable y pop romántico en inglés. Para el pesar de los roqueros progresivos, los jóvenes estaban en otro lado.

La desorientación de la *vieja guardia* roquera en aquellos primeros ochenta es manifiesta en el testimonio de Deco Núñez, conductor y productor de *Meridiano juvenil*, quien logró mantener una audiencia cautiva del rock durante la dictadura. Núñez percibía que algo

nuevo estaba pasando, que una nueva generación de músicos y un nuevo público estaban surgiendo, pero aún era difícil detectarlos y acceder a ellos:

Me enteré del punk [...] allá por el 82 o el 83, cuando Jaime Roos me hizo escuchar a The Clash. Esa era una época en la que Meridiano Juvenil casi no tenía contacto con los músicos uruguayos que eran los que estaban realmente informados. Y la información tampoco corría: no existía Internet, y no había muchas revistas donde poder enterarse de la existencia y la importancia de ese movimiento (Núñez en Scampini, 2004, s/p).

En 1983, en el marco de la reapertura democrática, el músico Eduardo Oviedo (también conocido como *el Gato Eduardo*) abrió un local en el centro de Montevideo conocido como El Templo del Gato. Era un sótano que recuperaba la tradición de las *cuevas* del rock de los sesenta y setenta, locales de espectáculos de rock que poco a poco habían tenido que cerrar sus puertas, ante la continua represión policial durante la dictadura, hasta su completa desaparición. La reapertura de El Templo del Gato marcó el reinicio de los recitales del rock en Montevideo. En ese escenario se presentaron los músicos de la *vieja guardia* junto con los músicos adolescentes que se estaban iniciando, entre ellos la banda Los Estómagos,¹⁰ quienes serían los iniciadores del punk-rock uruguayo (Rodríguez, 2012).

Como género musical, el punk-rock había surgido a mediados de los setenta en el hemisferio norte, principalmente en Estados Unidos y el Reino Unido. Sus músicos reaccionaban contra las megabandas consagradas de los setenta, que habían dejado de transmitir el espíritu de rebeldía del rock a través de un virtuosísimo instrumental vacío de todo intento de ruptura. De esta forma, las bandas punks se caracterizaron por componer canciones muy breves, de acordes simples, con instrumentación muy despojada y una *performance* de gran violencia en el escenario. Todo esto buscó, y logró, romper la barrera física entre músicos y espectadores. Sus letras también fueron violentas, dirigidas

contra el sistema (o *establishment*) y bajo la consigna “*no future*”.¹¹ En sus inicios, toda la producción musical del punk-rock estuvo afirmada en la ética del *do it yourself*, es decir, la autoproducción o autogestión —de base anarquista— que incluía recursos propios y rudimentarios de grabación y distribución, por fuera de la industria musical.¹²

En 1983, ocurrió en Uruguay un hecho decisivo en la historia del rock nacional: una noche de diciembre, en *Telecataplúm*, programa de televisión humorístico que tuvo una presencia importante en la reapertura democrática, se presentaron Los Estómagos. El vocalista de la banda estaba vestido con gabardina gris y los músicos llevaban extraños cortes de pelo. El tema presentado era “La barométrica”, que terminaba con el sonido de una cisterna descargando agua, un final aún más provocador que el nombre del tema y la presencia del grupo. Para los oídos “educados”, entre los que se incluía los oídos de los roqueros tradicionales, Los Estómagos sonaban muy mal. Pero lo que más parecía molestar era, precisamente, que Los Estómagos sabían que sonaban muy mal. Esa noche, el punk-rock uruguayo salía de los márgenes y se presentaba en sociedad como la expresión cultural de la nueva generación.

Cuatro meses después de aquella presentación, apareció una nota en el semanario *Jaque*, titulada “En la tele”, firmada por el crítico y músico Carlos da Silveira. La crítica de Da Silveira no estaba referida a la actuación de Los Estómagos, sino a un programa musical en Canal 5 (el canal estatal) que se llamó *Alternativa*, conducido por el productor Alfonso Carbone. El programa analizado en aquella crónica había presentado clips de músicos extranjeros (Bob Dylan, Paul McCartney, Caetano Veloso, Gal Costa) y músicos uruguayos vinculados con la música popular como Leo Maslíah y el grupo Travesía, además de Polenta, “un conjunto de ‘rock duro’”. Es relevante citar el pasaje donde se observa el nuevo surgimiento del rock en Uruguay como “tendencia musical”.

Párrafo aparte merece la sección periodística que en los dos últimos programas se ocupó del

rock nacional. La intención es loable y lo visto muestra a las claras la seriedad con que se enfocó el tema: en el primer programa se recabó la opinión de diversos críticos musicales sobre qué se entendía por rock nacional y si era viable tal tendencia musical en nuestro medio y en el siguiente emitieron opiniones de tres músicos de rock y un conductor de programa radiofónico. Restaría preguntar lo mismo al público y a músicos de otras tendencias pero no deja de tener su interés ya desde la intención el hacer salir a la luz controversias y polémicas producidas por las diferentes opciones creativas en el fecundo territorio de la música popular (Da Silveira, 1984, p. 19).

Es importante señalar que el semanario *Jaque* fue, en aquel momento, una de las publicaciones más importantes de resistencia a la dictadura y novedosa desde el punto de vista periodístico. Se trató de un proyecto de periodismo político y cultural de gran impacto en la reapertura democrática, identificado con el sector más liberal del Partido Colorado.¹³ Desde su aparición, en noviembre de 1983, la publicación ofrecía gran cantidad de información y crítica musical referidas, en su gran mayoría, a los músicos identificados con el *canto popular* y al regreso paulatino a Uruguay de muchos de los músicos del exilio, como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o José Carbajal, más aquellos otros que, sin haber sido exiliados políticos, volvían luego de una larga temporada en el exterior, como el mencionado Hugo Fattoruso.

Recién en octubre de 1984 se publicó una crítica en *Jaque* referida a una banda de rock de la nueva generación. Era la banda Los Tontos, trío que formaba parte de “De los bueyes perdidos”, un ciclo de presentaciones en Montevideo que integraba artistas de distintas corrientes y géneros, todos vinculados por el nexo generacional. En esta oportunidad, el cronista también fue Carlos da Silveira, y es llamativo el espacio dedicado a la descripción de las características de la banda, con “parentesco con algunas variantes del rock contemporáneo” dada su formación de guitarra, bajo y batería.

11::

La expresión, que marcó el espíritu pesimista de toda una generación, surgió del estribillo de “God save the Queen”, tema de la banda inglesa Sex Pistols: “no future, no future, no future for you”.

12::

Las bandas inglesas más conocidas e influyentes fueron Sex Pistols, The Clash y The Damned en Gran Bretaña, y Ramones y Television en Estados Unidos. Las raíces culturales que caracterizaron al punk inglés están analizadas en profundidad en Greil Marcus (1993).

13::

Empleo aquí el término *liberal* en sentido estricto y no en términos de *liberal conservador* ni de *neoliberal*, es decir, no el referido a posiciones conservadoras en lo político y liberales en lo económico. Las características de *Jaque* como proyecto periodístico y político se pueden consultar en Raquel Guinovart (2012; 2014).

La idea es atractiva y saludable porque es bueno sacudir la modorra a los oyentes habituados a algunos de los productos en serie del llamado “canto popular” [...] Pero también es necesaria una buena dosis de análisis, dedicación, evaluación de las propuestas y los logros obtenidos [...] En “Los Tontos” las ideas no han pasado aún de la mesa de bosquejos, no hay claridad en lo armónico y lo melódico queda diluido entre lo desafinado de las versiones y las imprecisiones en lo rítmico, sobre todo de la guitarra. Por ahora no pasan de un conjunto con muchas ganas de trabajar pero sin trabajo efectivo. Se impone un análisis y una revisión de lo realizado para poder funcionar más efectivamente en el futuro (Da Silveira, 19 de octubre de 1984, p. 21).

Ante todo, la cita ilustra una imposibilidad para acceder a los nuevos modos de expresión de la cultura juvenil. En primer lugar, advierte sobre el agotamiento del movimiento de canto popular, diagnóstico que se percibía y se vería continuado en las crónicas de esa misma publicación en números siguientes, y sobre la necesidad de detectar nuevos autores para renovar ese movimiento con músicos de la nueva generación.¹⁴ En segundo lugar, el tono didáctico, admonitorio del cronista resulta anacrónico para referirse a la obra de un grupo de músicos cuya búsqueda expresiva no estaba pautada por criterios determinados de comprender la música como “proyecto” ni mucho menos planteada en términos de una apuesta al “futuro”, dado que la generación de rock de los ochenta apelaba al eslogan “no future” casi como único credo.

Un día después de la publicación de esta escéptica crítica, el periodista Guillermo Baltar publicó la suya en *La Semana*, suplemento del diario *El Día*, también perteneciente al Partido Colorado. El artículo parecía ser una respuesta y una toma de posición frente al punk-rock, que estaba alcanzando un público mayor que el limitado a sus seguidores. Si bien Baltar ya venía publicando artículos referidos al rock y a las vertientes más roqueras del canto popular en el suplemento, se trató de la primera crítica suya referida exclusi-

vamente al punk-rock uruguayo. En esta oportunidad, trata sobre un recital realizado pocos días atrás por el grupo Los Estómagos —es decir, a nueve meses de su presentación primera e inesperada en el programa televisivo—, donde destaca el carácter inaugural de la presencia del punk-rock en la prensa de Uruguay.

Señoras y señores, aquí están Los Estómagos: quizás a muchos les asombra que estemos escribiendo sobre este grupo de “punk-rock”, que ha comenzado a sonar fuerte en Montevideo. Pero son tiempos de cambio y otros son los vientos que soplan luego de haber vivido de espaldas al mundo por más de diez años. Pues bien, aquí hay un nuevo grupo de jóvenes que están construyendo su lenguaje, y que ha sabido captar el fondo (y no sólo la forma); de la eclosión musical que comenzó a gestarse en Londres a mediados de los setenta con los Sex Pistols, y en el Soho neoyorkino mediante Richard Hell, Television, y los aún incipientes Talking Heads. Los Estómagos presentan una nueva música, vital y dinámica, y si bien son un grupo de rock inspirado en los fundamentos del “punk”, han sabido asimilar el desarrollo paulatino de esta corriente, logrando un sonido propio y característico (Baltar, *La Semana*, 20 de octubre de 1984).

En esta entusiasta presentación, el periodista toma, no obstante, ciertas precauciones, ya que venía acercándose al género escribiendo notas referidas al rock inglés y argentino y así delineando una aproximación cauta para presentar el punk-rock uruguayo. Esta cautela parece trasuntar la resistencia o indiferencia de parte de la crítica establecida a la nueva corriente, como se pudo observar en las críticas de Da Silveira. De esta forma, el crítico se adelanta al posible “asombro” del lector, o de otros críticos, por tratar seriamente un fenómeno que había sido marginal hasta el momento, con la excepción de la emisión en *Telecataplúm*.

En cualquier caso, el “asombro” será justificado por los “tiempos de cambio” que respira la década, de esta

14::

Las críticas musicales de *Jaque* tienen el interés de haber sido escritas por músicos que hacen crítica musical, como es el caso de Da Silveira. En números posteriores de *Jaque*, el músico Fernando Cabrera reseña y valora nuevos autores y bandas con fuerte influencia del rock y del pop: Alberto Wolf, Cuarteto de Nos y el argentino Charly García, entre otros.

forma incluyendo al punk-rock como parte de una cultura de resistencia a la dictadura que le permite legitimarlo y, lo más importante, presentándolo como una manifestación juvenil reciente con la mención, casi redundante, de los “nuevos jóvenes”. De esta forma, Baltar no solo estaba marcando una diferencia generacional como elemento central y definitorio de las nuevas líneas musicales del rock, sino que, en su celebración, él mismo se ubicaba dentro de esta generación estableciendo conexiones generacionales entre músicos y críticos y definiendo un nuevo espacio en la cultura de los ochenta. Esta primera manifestación, desde el periodismo y la crítica, de la construcción de un discurso original y legitimador de la nueva cultura juvenil ubicaba al punk-rock como su cara más visible.

En los tres años siguientes, el género se fue consolidando en Uruguay con gran rapidez y como la voz de la nueva cultura juvenil. En 1985, el sello Orfeo editó *Graffiti*, un álbum donde se presentaron por primera vez varios grupos trascendentes para el rock de los ochenta.¹⁵ Este disco permitió una mayor difusión de las bandas que empezaron a ser difundidas a través de las nuevas emisoras de FM¹⁶ y de *Video clips*, un programa musical en Canal 5, conducido también por Alfonso Carbone, que promovía las nuevas bandas en el nuevo soporte del VHS. Al año siguiente, se realizó el concierto Montevideo Rock, un recital de tres días en la Rural del Prado organizado por productores privados, con la participación de bandas uruguayas y argentinas, y con el apoyo de la Intendencia Municipal de Montevideo, que logró reunir a 45.000 jóvenes.¹⁷ En 1987, Los Estómagos grabaron su tercer disco, *Los Estómagos*, ya convertidos en la banda principal del rock uruguayo.¹⁸

Ese mismo año, el productor Alfonso Carbone y el periodista Raúl Forlán Lamarque publicaron *Fuera de control*, un libro que relata los comienzos del rock de los ochenta. El libro condensa el sentimiento generalizado sobre la cultura del rock en la segunda mitad de la década y consagra el punk-rock como el género musical representativo de la cultura juvenil. El

siguiente pasaje, a pesar de su brevedad, expresa con claridad los rasgos principales de esta generación que resulta una ampliación de la presentación inicial de Baltar tres años atrás. Un análisis pormenorizado puede ofrecer muchos datos acerca de las sutilezas de la construcción del discurso de la nueva cultura.

La propia generación que canaliza sus pasiones a través de la música rock se ha autodefinido como una promoción que creció —y despertó a la vida intelectual— bajo una generación de generales. Por lo tanto, dada la situación histórica en contra que padeció el país en largos, traumáticos 12 años de dictadura, es esta una generación que se fue procreando y configurando sin modelos *interiores*, esto es, de la propia geografía natal. Niegan prácticamente todo tipo de referencia interna: el Canto Popular Uruguayo, la literatura de los últimos años y la tónica triunfalista y todopoderosa de los lejanos años '60, no representan nada (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, p. 122, énfasis de los autores).

Para los autores antes citados, la característica principal de la generación es la falta de referencias culturales, tanto por la ausencia de una generación anterior (que había emigrado o estado en prisión) como por una desconexión con el contexto cultural del momento que estaría conformado por la producción literaria, el movimiento de canto popular (un movimiento político-musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política) y, finalmente, los “lejanos años” sesenta, entendidos sin discriminar corrientes, movimientos ni orientaciones ideológicas.

La cita ilustra la sensibilidad de una generación en particular y cómo esa generación se estaba presentando a sí misma como huérfana y sin ninguna conexión aparente con ninguna tradición cultural anterior o contemporánea. Sin embargo, al ser planteada en tales términos, se ubica inevitablemente en una tradición cultural. En primer lugar, la dictadura se presenta como la gran fractura cultural que separó a la generación de los ochenta de todas las

15::

Entre las bandas que grabaron para esta recopilación se encuentran ADN, Los Traidores, Zero, Guerrilla Urbana, Los Tontos y Los Estómagos.

16::

En los últimos meses de la dictadura, el gobierno adjudicó en forma directa 53 ondas radiales de FM y llamó a licitación pública para la adjudicación de otras 58. Esto fue interpretado como una forma de “premiar” a quienes habían apoyado el régimen militar. En cualquier caso, las nuevas bandas de rock tuvieron, a través de las nuevas emisoras, una gran difusión, entre ellas El Dorado FM (100.3) y Emisora del Palacio (93.9), que después se convirtió en Océano FM (Rodríguez, 2012).

17::

Se realizó el 21, 22 y 23 de noviembre y reunió a solistas y bandas de cuatro países: los argentinos Sumo, Fito Páez, La y GIT; los brasileños Paralamas do Sucesso y Legião Urbana; los chilenos Los Prisioneros Torre y Valija Diplomática, y los uruguayos Alvacast, Los Estómagos, Los Tontos, José Pedro Beledo, Zero, Los Traidores, Neoh 23, La Tabaré Riverock Banda, Cuarteto de Nos, Zaffaroni, Fernando Cabrera, Cross y Ácido.

18::

Una descripción exhaustiva del crecimiento del rock en el período se puede consultar en Mauricio Rodríguez (2012) y en Verónica Lourenco y Wanda Masi (2007).

anteriores. Sin perjuicio de considerar esta fractura como cierta, la cultura del punk-rock inglés de fines de los setenta estaba presentándose exactamente con énfasis y virulencia similares, es decir, como una ruptura respecto de toda tradición cultural. En todo caso, la referencia cultural se ubica, para el caso uruguayo, fuera del territorio, en un lugar *exterior*, que es el mundo cultural punk anglosajón. Al negar cualquier tradición *interior*, los críticos de la generación de los ochenta presentaban, a un tiempo, la posibilidad de rechazar la dictadura y de ponerse a tono con la cultura de los focos productores de tendencias culturales.

En segundo lugar, el rechazo a toda tradición cultural *interior* y la búsqueda y adaptación de modelos *exteriores* resulta una forma de entender la cultura en el Río de la Plata, con una tradición claramente definida y puesta de manifiesto en muy diversos movimientos culturales, tal como señala Trigo (1997): calibanismo, antropofagia, cultura de mezcla o hibridismo.¹⁹ Además, si el discurso de la crítica cultural del momento hizo explícito el rechazo a toda tradición cultural *interior*, las nuevas producciones musicales de rock, sin embargo, hicieron referencia permanente al tango, no en lo musical sino a partir de su poesía y de su estética urbana, marginal y pesimista. De esta forma, Los Estómagos llamaron “Tango que me hiciste mal” a su primer disco y grabaron una versión de “Cambalache” para una recopilación de canciones de rock (el mencionado *Graffiti*). Asimismo, periodistas y escritores de esa generación (Andrea Blanqué, Fernán Cisnero, Tabaré Couto y Danilo Iglesias, entre otros) se expresaron en el semanario *Brecha* en la columna “Amasijo habitual”, nombre tomado de un clásico del tango lunfardo compuesto por Carlos de la Púa y Edmundo Rivero.

Aparece entonces una suerte de contradicción en el discurso construido por la propia generación: esta se presenta a sí misma como rechazo a toda tradición cultural nacional, pero al mismo tiempo apela a elementos de esa tradición cultural, en este caso la dimensión estética y poética del tango. En este punto,

la diferencia no debe considerarse una *contradicción*, pues según Clifford Geertz (1988) el análisis cultural no aspira a ser una ciencia en busca de certezas, sino de interpretaciones y sentidos. De esta forma, cabe señalar la capacidad de los músicos y productores musicales para integrar y hacer dialogar muy oportunamente una cultura autóctona, la referida al tango, con otra extranjera, la generada alrededor del punk-rock, unidas por el mismo carácter marginal y al borde del orden establecido.

En el caso del tango, la marginalidad estaba ofrecida por su conocida estetización de formas de vida al borde de la legalidad o simplemente ilegales que caracterizaron gran parte de la vida social y cultural de comienzos del siglo XX (el mundo del hampa, la prostitución, el juego clandestino), mientras que el punk-rock se presentaba no solo con toda su impronta de destrucción de base anarquista del orden establecido: también se agregaba la ilegalidad donde era forzosamente ubicado por la represión militar primero y la policial después, otorgándole un novedoso carácter disidente.

Por último, en la cita de Forlán Lamarque, el crítico se presenta con cierta distancia respecto de la generación de los ochenta, es decir, no construyendo un *nosotros*. Esto se puede explicar por una mínima diferencia de edad en términos de generación (tenía 28 años en 1987) que lo habría habilitado a generar una empatía desde cierta distancia crítica. Existe también la posibilidad de que el lenguaje empleado fuera el dominante en los medios tradicionales, es decir, erudito y algo admonitorio, estableciendo un puente legitimador entre la cultura juvenil y la cultura *mayor* o *matriz* de los ochenta, conexión que hizo de Forlán Lamarque un periodista cuya importancia trasciende la cultura de rock de esa época.²⁰

En cualquier caso, los conflictos generacionales existieron no solo entre los jóvenes adolescentes y la generación de sus padres, sino entre varias generaciones que disputaron su lugar en el agitado mundo cultural y político de la reapertura democrática (Delgado, 2014).

19::

Los inicios de esta hibridación se pueden apreciar, por ejemplo, en la apropiación sarmientina de la oposición entre civilización y barbarie, luego en el modernismo literario y poético del 900 y su incorporación de la métrica francesa o en la incorporación del rock de los cincuenta y sesenta, como casos paradigmáticos.

20::

El testimonio de Víctor Nattero, guitarrista y fundador del grupo Los Traidores, reafirma el discurso marcado por Carbone y Forlán Lamarque: “Las condiciones en aquel momento, eran mil y una vez más duras que ahora. El ‘Rock Nacional’ de los 70, había sido prácticamente paralizado por la dictadura. Sin un espejo ‘criollo’ donde mirarnos, prácticamente tuvimos que inventarnos a nosotros mismos. Y más o menos fue lo que hicimos. Tomando los modelos de las bandas británicas que nos gustaban construimos así, nuestra propia y humilde plataforma. Teníamos la clave y más que nada, todas las ganas” (Nattero, 2002, s/p).



El rock son los padres

Esta visión de una generación que se habría creado a sí misma (que se “autodefinió”, según Forlán Lamarque, 1987) induce a pensar que el rock tuvo un corte prácticamente definitivo durante la dictadura, por el cual los músicos de los ochenta no tuvieron la oportunidad de reaccionar contra una generación anterior, la que habría desaparecido a causa de la represión o el exilio. Esta idea es dominante en la historia del rock uruguayo y fue presentada por el investigador Fernando Peláez en su historia del rock uruguayo *De las cuevas al Solís*, trabajo de envergadura que se concentra en el rock de los sesenta y setenta en Uruguay. Según el autor, la dictadura clausuró un movimiento y una cultura que habían alcanzado la aceptación masiva hasta ese momento. A partir de entonces, los medios de comunicación (prensa, radio y televisión) dieron la espalda al

rock nacional luego de haber sido sus principales difusores en las décadas previas. La represión policial y militar contra los hábitos de vida de los jóvenes crecidos en esas décadas culminó con la emigración o la reclusión voluntaria de sus músicos (Peláez, 2002).

Peláez señala la muerte del movimiento de rock de los sesenta y setenta como producto de la represión y agrega —como causa de su desaparición en los años de dictadura— la indiferencia de la mayoría de la izquierda, cuyo proyecto cultural no incluía el rock en su manifestación más ortodoxa. Este doble rechazo se infiere de su afirmación:

A comienzos de 1975 no quedó prácticamente nada. Casi todos habían emigrado o abandonado (al menos momentáneamente) la música. La

Foto: recital de Los Traidores en Pando.

dictadura primero, y *la lucha contra la misma después*, sepultaron al movimiento de rock uruguayo de esos primeros setenta y lo condenaron al olvido (Peláez, 2002, p. 15, énfasis mío).

Además del resultado de una profusa investigación, el trabajo de este autor es también el testimonio de quien perteneció a esa generación y fue ávido consumidor del rock de los sesenta y setenta.²¹

Sin embargo, hay testimonios que registran el encuentro y que evocan la reacción de los músicos adolescentes contra los roqueros de los sesenta y setenta, así como testimonios de músicos de los setenta que presentan su opinión y rechazo respecto de las generaciones posteriores. También hay testimonios de músicos de los ochenta que reconocen la influencia de los músicos de los setenta, tal como se va a analizar. La renuncia o la marginación de los músicos de rock de los setenta no implicó su completa desaparición del panorama del rock nacional y por lo tanto su inevitable presentación como “padres artísticos” de los músicos de los ochenta. Los pocos músicos de los setenta y de los primeros ochenta convivieron, a veces conflictivamente, en los mismos ámbitos y escenarios.

Los Estómagos cuentan la hostilidad vivida en los circuitos de aquellos años. Muy ilustrativa es su experiencia en El Templo del Gato, donde hicieron sus primeras armas con el lenguaje de la provocación y donde con osadía compartieron escenario con músicos y público más veteranos. Así lo expresa uno de sus integrantes:

Tocábamos 22 temas y al volumen que los tocábamos, ya la gente no podía escuchar más nada porque la cabeza les quedaba reventada. Cuando chiflaban, tocábamos otro, hasta que nos cansábamos y entonces sí, no tocábamos más. Y entonces el “Gato” [músico y dueño del local] nos vuelve a tirar al final de los espectáculos y a decir que teníamos que tocar solamente 12 temas. Cuando llegamos al número 11, alguien viene por detrás de los equipos

y saca un fusible de uno de ellos. Y por esa sacada del fusible terminábamos tocando todo el repertorio otra vez. No era un ambiente fácil... y además estaba cargado de una *violencia increíble* (Músico de Los Estómagos en Carbone y Forlán Lamarque, 1987, p. 18, énfasis mío).

En el testimonio hay una observación simple, pero importante, en términos de diferencia generacional. Los músicos más jóvenes lograban imponerse a base de su mayor rendimiento físico: eran capaces de tocar dos veces seguidas su repertorio entero y podían soportar el sonido de la música a mucho mayor volumen. Por otro lado ilustra, más que la posición crítica de los músicos de los ochenta respecto de los músicos mayores, la importancia de la *performance* como forma de imponerse sobre un panorama cultural existente y establecido con sus propias reglas. El ataque performático a las formas establecidas reeditaba la rebeldía roquera, que se expresaba dentro del mismo género como el rechazo al virtuosismo instrumental que había dejado de expresarla.

Hay otra observación posible: la apelación a la violencia con una cierta cualidad positiva, deseable y gozosa (“increíble”), es decir, como parte de una *performance* que exigía la violencia para hacerse efectiva. Es posible especular que las nuevas generaciones, tanto por tratarse de generaciones menores como porque comenzaba el período del fin de la dictadura, se sentían habilitadas a estetizar la violencia de manera más efectiva que los roqueros mayores, quienes seguramente habían sufrido la violencia represiva en carne propia durante la adolescencia o primera juventud imposibilitando, de algún modo, la estetización de una violencia constitutiva de su identidad generacional contra su voluntad.

En el contexto represivo de la dictadura, los viejos roqueros que sobrevivieron en aquellos circuitos marginales posiblemente podían sentirse tan rebeldes como cualquiera de los músicos más jóvenes. Pero las nuevas generaciones, por lo dicho, fueron capaces de expresar culturalmente la rebeldía con un lenguaje

21::

El doble rechazo que Peláez señala, tanto desde el poder autoritario como desde la resistencia cultural, no pasó desapercibido a los primeros protagonistas de los ochenta, como Gabriel Peveroni, periodista, escritor y dramaturgo de esa generación: “Los cancioneros de la resistencia, salvo excepciones en los casos paradigmáticos de [Eduardo] Darnauchans, [Fernando] Cabrera y [Jorge] Galemire, optaron por un explícito latinoamericanismo, en ocasiones en evidente contraposición a la cultura rock. El enemigo [para la izquierda cultural] era la dictadura, pero también la guitarra eléctrica” (Peveroni, s/f, s/p). El rechazo de la izquierda cultural hacia el punk-rock de los ochenta merece una atención especial que trasciende los límites de este artículo.

nuevo, heredado de la cultura punk, que permitía reeditar el mito roquero de lo auténtico, reordenando, ridiculizando o poniendo en evidencia elementos determinados dentro del género que se percibían agotados en manos de la generación anterior.²²

Al mismo tiempo, algunos músicos de rock de la generación inmediatamente anterior expresaron su abierto rechazo, no tanto a los músicos que los siguieron, sino, precisamente, a los productores que promovieron el punk-rock y que fueron indiferentes a las corrientes del rock *duro*, *progresivo* o *psicodélico*. En una entrevista al grupo Polenta, muy activo a fines de los setenta y primeros ochenta, sus integrantes resienten la indiferencia de aquellos productores y reclaman a los músicos de los ochenta ser reconocidos como quienes garantizaron su existencia, es decir, ser reconocidos como sus *padres* artísticos, tal como lo expresa el baterista Gastón Aguilera.

El señor Alfonso Carbone trajo el gran invento punk de Inglaterra y se trabajó una imagen de hombre de derechos cuando estaba defendiendo una música porque le convenía. Una música de gente que invadió las Malvinas y hoy sigue estando en esas islas. [...] Me gusta que la gente joven se esté interesando en ese bache de la historia musical de este país, que está faltando. Y no porque seamos la mejor banda del mundo, ni porque seamos mejores que otros, sino simplemente porque hubo algo. Una época de músicos que estuvimos en cana, que cantábamos en clave, que escribíamos una letra para presentar en Jefatura para después ir y cantar otra. [...]

Y hay algo que el uruguayo tiene que aprender: respetar a los que estaban antes. [...] Lo que quiero decir es que la generación 86 se tiene que acordar de que llegaron a algo por alguien, porque si no la música tropical se los hubiese comido (Aguilera en Pasarisa, *La Diaria*, 8 de mayo de 2014).

El reclamo de Aguilera deja ver su pertenencia a una generación mayor, en primer lugar, por su carácter

marcadamente político, es decir, la crítica a Carbone por haber llevado adelante la promoción de la cultura inglesa y por lo tanto asumiendo, tácitamente, una posición en el conflicto entre Inglaterra y Argentina por las islas Malvinas en 1982 o, de otra forma, despolitizando las manifestaciones de la cultura en el período. Por otra parte, en su llamado de atención a los grupos de su generación, el músico deja entrever un nacionalismo en sus expresiones (“el uruguayo tiene que entender”) difíciles de encontrar en los músicos de las generaciones posteriores, que siempre adoptaron posiciones irreverentes frente a los símbolos e instituciones nacionales.²³ En cualquier caso, la cita presenta un nuevo elemento: la disputa entre el rock y la música tropical, que, si bien tendrá una mayor relevancia a fines de los noventa y primeros dos mil, parece marcar la necesidad de establecer un *frente común* entre distintas generaciones frente a otros géneros musicales y subculturas juveniles que ya se veían como *amenaza*. Finalmente, son numerosos los músicos de los ochenta que reconocen la influencia de las bandas de generaciones anteriores, tanto del rock como del pop melódico en español.²⁴

El rechazo de los músicos de los ochenta hacia los músicos de las generaciones anteriores se puede ver ahora problematizado a la luz de los testimonios. Si bien este rechazo fue evidente y manifiesto, no significó, sin embargo, que el contacto no hubiera existido ni que los músicos de los ochenta hubieran crecido musicalmente sin referencias contra las cuales reaccionar. Además de la actitud específica del rechazo, existió un contacto entre músicos de los ochenta y setenta. Más aún, los conflictos surgidos ayudaron a definir con mayor fuerza una identidad generacional que afirmaba unas subjetividades grupales que se conformaban a partir de identificaciones con grupos determinados y de rechazo a otros, siempre de acuerdo con opciones estéticas determinadas.

Así lo señala Michel Maffesoli en su estudio sobre las tribus urbanas: en este caso, las subculturas de estética punk (de los ochenta) se definían por oposición a las subculturas de estética hippie (de los setenta).

22::

Es importante señalar la crítica a Carbone por haber llevado adelante la promoción de la cultura inglesa y por lo tanto asumiendo, tácitamente, una posición en el conflicto entre Inglaterra y Argentina por las islas Malvinas en 1982 o, de otra forma, despolitizando las manifestaciones de la cultura en el período. Por otra parte, en su llamado de atención a los grupos de su generación, el músico deja entrever un nacionalismo en sus expresiones (“el uruguayo tiene que entender”) difíciles de encontrar en los músicos de las generaciones posteriores, que siempre adoptaron posiciones irreverentes frente a los símbolos e instituciones nacionales.²³ En cualquier caso, la cita presenta un nuevo elemento: la disputa entre el rock y la música tropical, que, si bien tendrá una mayor relevancia a fines de los noventa y primeros dos mil, parece marcar la necesidad de establecer un *frente común* entre distintas generaciones frente a otros géneros musicales y subculturas juveniles que ya se veían como *amenaza*. Finalmente, son numerosos los músicos de los ochenta que reconocen la influencia de las bandas de generaciones anteriores, tanto del rock como del pop melódico en español.²⁴

23::

El 15 de mayo de 1988, durante el Festival del Parque Rock-dó, el vocalista de la banda Clandestinos, Esteban de Armas, insultó a militares y parlamentarios. El 18 de mayo, De Armas fue procesado por “desacato” (Aguilar y Sempol, 2014).

24::

Juan Casanova, vocalista de Los Traidores, no duda en recordar su admiración por los discos de Psiglo y Los Iracundos que se escuchaban en su casa. En su temprana adolescencia, el vocalista de Los Estómagos, Gabriel Peluffo, imitaba al argentino Sandro. Leonardo Baroncini, baterista de Los Tontos, creció escuchando a Palito Ortega y Los Iracundos. Tabaré Rivero, líder y vocalista de la Tabaré Riverock Banda, quizá sea el ejemplo más claro de un músico de los ochenta que reivindicó siempre el rock uruguayo de los sesenta y setenta: Días de Blues, Opus Alfa, Psiglo y El Sindykato son algunas de las bandas mencionadas por el músico como sus referencias (Rodríguez, 2012).



Foto: Puticlub en el recital Arte en la Lona.

Sin embargo, este presunto rechazo de los jóvenes de los ochenta no responde solamente al *mandato* punk de combatir toda forma del orden establecido, entre las que se cuenta, con énfasis particular, el rock de la generación anterior. Antes bien, el rechazo debe ser visto también a la luz de la “cultura de la tradición selectiva” (Raymond Williams, 1998), es decir, de aquellas formas en que una generación determinada selecciona elementos culturales de la generación anterior de modo de conformar una “estructura de sentimiento” específica del tiempo que le tocó vivir. En esta tradición selectiva, los jóvenes de los ochenta recuperaron elementos de la tradición cultural al tiempo que desestimaron otros, de tal manera que los rechazos específicos (no solo al rock

de los sesenta y setenta) fueron también definatorios para la conformación de su identidad generacional. Este rechazo se hizo manifiesto y explícito, incluso violento en ocasiones, en la elaboración de un discurso generacional elocuente, aunque hayan existido intercambios específicos, conflictivos o no, entre las culturas de ambas generaciones.

Conclusiones

La construcción de un discurso de la subcultura juvenil del punk-rock en Uruguay no habría seguido el mismo camino sin el crecimiento explosivo de las estaciones de FM que surgieron al final de la dictadura y la proliferación de semanarios políticos que caracterizaron la

vida cultural de los ochenta. En el primer caso, los nuevos programas radiales conformaron circuitos de difusión, hasta el momento inexistentes, estableciendo un alcance impensado una década atrás con el público adolescente.

Sin duda, esta difusión generó un contacto más estrecho entre los creadores y sus públicos, dado que los músicos pudieron tener un contacto más directo y subjetivo (a través de entrevistas) que el obtenido a partir de un lanzamiento discográfico o en el ámbito multitudinario de un recital. En el segundo caso, los semanarios fueron un ámbito privilegiado donde periodistas y críticos dieron a conocer, discutir y elaborar, con la sofisticación y legitimación que permite la escritura, las características de una subcultura determinada en detrimento de otras.

Existen varias razones para haber logrado con éxito la prevalencia de la subcultura del punk-rock en los ochenta, a lo largo de la década, por encima de otras subculturas juveniles. En primer lugar, el punk-rock y la estética involucrada permitía a las nuevas generaciones, y por lo tanto a la cultura en su totalidad, ponerse a tono con las nuevas tendencias musicales y expresivas del primer mundo en su afán por recuperar el tiempo perdido luego de un decenio de aislamiento durante la dictadura. En segundo lugar, las características de la estética y la música punk, principalmente como rechazo a la tradición cultural de los mayores, reeditaba el mito roquero de rebeldía en su carácter marcadamente generacional de la misma forma en que estaba ocurriendo en las grandes ciudades del mundo. En tercer lugar, la impronta nihilista del punk y su aparente rechazo a todas las tradiciones culturales presentaban un panorama desierto de referencias de la tradición. Posiblemente, esta visión pudo reflejar el sentimiento de devastación cultural que efectivamente existió en Uruguay, sobre todo en la primera mitad de la dictadura.

El pesimismo expresado por el punk-rock no dejaba de ser elocuente y convincente para expresar el daño producido aun en circunstancias en que otros actores

culturales, y subculturas, estaban ocupados en rescatar esas mismas tradiciones, que se sentían agredidas o deformadas por el nacionalismo exacerbado que había llevado adelante el gobierno militar.

Sin embargo, tal como fue analizado, el discurso de un “desierto cultural” en el que se formó la subcultura juvenil del punk-rock no dio cuenta de las múltiples apropiaciones e hibridaciones realizadas por esta misma subcultura entre los elementos de una tradición cultural existente y los de la subcultura del punk-rock. En este sentido, es central la resignificación del tango y sus elementos estéticos como un dato ilustrativo de esta apropiación. El carácter pesimista, escéptico e individualista del tango se integró muy oportunamente con el descreimiento de los jóvenes en el contexto de crisis económica de los setenta en Inglaterra y Estados Unidos. Asimismo, se integró con los márgenes sociales en los que había nacido, principalmente el punk-rock inglés, en una mezcla original de dos formas de observar el arrabal urbano, en ambos casos reviviendo la mística de la ilegalidad y de lo prohibido, que en el contexto del fin de la dictadura adquiría relevancia política, además de estética.

Esta resignificación de las tradiciones culturales no solo estuvo dirigida a la apropiación del tango como elemento de la cultura de los mayores, sino también a establecer resignificaciones con elementos de otras subculturas. En particular, se puede señalar, para futuros estudios, la necesidad de analizar las letras de las canciones de las bandas del rock de los ochenta. Apenas como un ejemplo, resulta muy clara la resignificación de la noche urbana en el caso de la letra de “En la noche” de Los Estómagos. En esta y en otras letras del punk-rock uruguayo, la noche adquiere un sentido oscuro y ominoso, que puede atribuirse tanto a la represión policial como a un creciente clima de inseguridad, que se oponía completamente al hábito de salir a bailar pop romántico en inglés en las noches de los fines de semana, una tendencia masiva y promovida por las radios musicales de los setenta y ochenta.²⁵ En este sentido, se puede entender el uso particular de la noche que hicieron los consumidores del punk-rock,

25::

Esta tendencia se volvió hegemónica hasta el punto de ser institucionalizada, años después, en una fiesta oficial (24 de agosto) denominada Noche de la Nostalgia, declarada de interés cultural por el Ministerio de Educación y Cultura. En esta fiesta, las parejas salen a bailar, principalmente, viejos éxitos del pop romántico en inglés de los setenta y ochenta.

donde la ciudad nocturna, en particular la calle, fue no solo el ámbito de encuentros y consumos particulares e idiosincrásicos, sino el escenario que daba sentido a subjetividades grupales en formación.

Para un estudio más completo del proceso de crecimiento y desarrollo del rock de los ochenta, también es necesario considerar otras disputas de sentido que ocurrieron fuera del conflicto generacional, en particular las polémicas que hubo sobre la legitimación del punk-rock en la segunda década de los ochenta frente al ataque de los críticos y músicos identificados con la izquierda cultural. Releer estos debates permite comprender otras formas que adoptaron los músicos y críticos de los ochenta elaborando conceptos y discursos que lograron legitimarse frente a los nuevos públicos en disputa, ya que, en definitiva, sería el punk-rock de los ochenta el punto de partida y la inspiración para muchas de las bandas de los noventa y los dos mil que han logrado masividad.

A partir del análisis de estos debates, es posible identificar, para el punk-rock, un público determinado que comenzó a adquirir autonomía en términos generacionales, ideológicos y de producción. De esta forma, queda por analizar también estas fracturas y disputas como parte de una fragmentación de públicos que fue característica de todos los ámbitos culturales en la medida en que se diversificaron y especificaron los consumos, como consecuencia no solo de un alejamiento progresivo de un *frente común* de resistencia a la dictadura, sino del desarrollo que comenzaron a tener las tecnologías audiovisuales y su capacidad para individualizar todas las formas de consumo.

Por último, es posible seguir profundizando en el análisis propuesto en este artículo para preguntarse hasta dónde la nueva subcultura juvenil se presentó como un rechazo a una cultura dominante en sus ámbitos res-

pectivos y hasta dónde se trató de un reordenamiento de los elementos de tradiciones culturales existentes, en este sentido presentándose, al mismo tiempo, como continuidad y ruptura. La búsqueda de voces y testimonios numerosos y contradictorios puede alimentar y complejizar aún más la evidencia de las múltiples fracturas que existieron en la cultura de esta fermental década, que no se limitó ni a las subculturas juveniles ni al conflicto generacional, pero que incluye, en todos los casos, relecturas muy diversas de la tradición cultural. ■■

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Sebastián y Diego Sempol (2014). "Ser joven no es delito", en *Transición democrática, razzias y gerontocracia*. Montevideo, mimeo.
- Álvarez Ferretjans, Daniel (1985). *La prensa en el período de la transición*, Montevideo, El Libro Libre.
- Baltar, Guillermo (2007). "La celebración del cadáver. La generación de los 80: ¿dónde estabas tú?", *45RPM n.º 7*, Montevideo. Recuperado de <http://www.45rpm.com.uy/200711/08.htm>
- ____ (1984). "Los órganos están bien: recital de Los Estómagos", *La Semana n.º 295*, suplemento del diario *El Día*, 20 de octubre, p. 7.
- Bayce, Rafael (1989). *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria.
- Bukowski, Charles et al. (1988). *Amasijo habitual*. Montevideo, Ediciones del Somorgujo.
- Butazzoni, Fernando (1990). "Una visión cultural del Uruguay de los ochenta", en Hugo Zemelman (coord.). *Cultura y política en América Latina*. México, Siglo XXI.
- Capagorry, Juan y Elbio Rodríguez Barilari (1980). *Aquí se canta. Canto popular. Uruguay 1977-1980*. Montevideo, Arca.
- Carbone, Alfonso y Raúl Forlán Lamarque (1987). *Fuera de control*. Montevideo, Forum Gráfica Editora.
- Casanova, Guillermo (1988). *Mamá era punk*. Montevideo, CEMA. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg>

- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts (2003). "Subcultures, cultures and class", en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies 7/8*. The Center for Contemporary Cultures Studies. University of Birmingham. Routledge, [1975].
- da Silveira, Carlos (1984). "En la tele", en *Jaque n.º 16*, 23 de marzo. Montevideo, p. 19.
- _____ (1984) "Empujando la puerta", en *Jaque n.º 45*, 19 de octubre. Montevideo, p. 21.
- De Certeau, Michel (1998). "The practice of Everyday Life", en John Storey (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Essex, Pearson-Prentice Hall.
- Delgado, Leandro (2014). "Los ochenta: la década de los senderos que se bifurcan", *Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional vol. 13*. Montevideo, Biblioteca Nacional. En prensa.
- Frank, Thomas (1997). *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago, Chicago University Press.
- Geertz, Clifford (1988). *La interpretación de las culturas*. Madrid, Gedisa.
- Guinovart, Raquel (2012). La amnistía en *Jaque*, la construcción del discurso de la transición democrática [ponencia], en *XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación*. Montevideo, mayo. Recuperado de http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt14_guinovart_raquel_1.pdf
- _____ (2014). "*Jaque*: entre la ideología y el partido", *Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Biblioteca Nacional. En prensa.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (eds.) (2003). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies 7/8*. The Center for Contemporary Cultures Studies. University of Birmingham. Routledge, [1975].
- Hardy, Phil y Dave Lang (1990). *The Faber Companion to 20th Century Popular Music*. Londres, Faber and Faber.
- López, Vanina Soledad (2012). Reflexión sobre la aplicabilidad de los conceptos "subcultura" y "contracultura" elaborados por el Centro de Estudios Culturales de Birmingham en el estudio del underground porteño de los años 80 [ponencia], en *XI Congreso Latinoamericano de Investigadores en Comunicación*. Montevideo, mayo. Recuperado de http://alaic2012.comunicacion.edu.uy/sites/default/files/gt11_lrpez_soledad.pdf
- Lourenço, Verónica y Wanda Masi Pietroroia (2007). "Un poco de historia", en *Guía del rock nacional*. Recuperado de <http://guiadelrocknacional.blogspot.com>
- Lytard, Jean-François (2004). "The postmodern condition: a report on knowledge", en Michael Drolet (ed.). *The Postmodernism Reader*. Nueva York, Routledge.
- Marcus, Greil (1993). *Rastros de carmin: una historia secreta del siglo XX*. Madrid, Anagrama.
- Meridiano Juvenil (s/f). Recuperado de <http://www.meridianojuvenil.com/page/2/> [15 de agosto de 2012].
- Maffessoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.
- Nattero, Víctor (2002). "Viviendo en Uruguay", en *Rock uruguayo 80: la página del rock nacional ochentero*. Recuperado de <http://www.freewebs.com/rockuruguayo80/Nattero.htm> [26 de agosto de 2012].
- Pasarisa, Ernesto (2014). "30 años es rabia: Polenta, pionera del hard rock vuelve al escenario", *La Diaria*. Montevideo, 8 de mayo. Recuperado de <http://ladiaria.com.uy/articulo/2014/5/30-anos-es-rabia/>
- Peláez, Fernando (2002). *De las cuevas al Solís, 1960-1975: cronología del rock uruguayo*. Montevideo, Perro Andaluz.
- Perelli, Carina y Juan Rial (1986). *De mitos y memorias. La represión, el miedo y después...* Montevideo, Banda Oriental.
- Peveconi, Gabriel (s/f). "Rock que me hiciste mal", en *Henciclopedia*. Recuperado de <http://www.henciclopedia.org/autores/Peveconi/RockUruguayo.htm> [12 de agosto de 2012].
- Pujol, Sergio (2005). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emecé.
- Restuccia, Luis (1981). "Opa y Rada en Montevideo. Emoción, reencuentro y... música", *Audio Técnica n.º 17*, Montevideo, 1981. Recuperado de *UruRock. El rock uruguayo de los 70s*, <http://www.ururock.com/notas/opa.html> [29 de agosto de 2012].
- Rodríguez, Mauricio (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura (1982-1989)*. Montevideo, Fin de Siglo.
- Rozzak, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura: reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona, Kairós.