Charly García:
alegoría y rock

MARA FAVORETTO[*]

***RESUMEN**: La alegoría es un figura retórica antigua que atraviesa la historia y sigue reapareciendo de diferentes maneras como un modo simbólico efectivo y maleable. Durante el régimen militar conocido como el Proceso en Argentina (1976-1983), la alegoría, en parte como reacción a la censura, aparece como principal estrategia retórica en el movimiento de resistencia conocido como rock nacional. Siguiendo la teoría de Fletcher (1964), que estudió la alegoría como método de interpretación dialéctica que pretende descifrar lo oculto en todo tipo de textos e imágenes, se exploran en este trabajo las canciones de Charly García producidas durante los primeros cinco años de este período. Este músico, uno de los principales compositores de este género, se caracteriza por componer alegorías complejas que al ser revisitadas, décadas después, continúan revelando nuevas posibles asociaciones, comprobando así el carácter transcendente de esta forma simbólica.*
***PALABRAS CLAVE:** Rock nacional; alegoría; Charly García.*

Charly García: allegory and rock.

***ABSTRACT:** Allegory is an old rhetorical figure that transcended history and keeps re-emerging in different forms, as an effective and malleable symbolic mode. During the military dictatorship in Argentina -period known as the Process- (1976-1983), as a reaction to censorship, allegory seems to be one of the main rhetorical strategies used in the lyrics of the songs of the rock nacional movement. Following Fletcher (1964), for whom allegory is a dialectical method of interpretation that tries to decode what is hidden in any type of image and text, this study explores the songs composed by Charly García during the first five years of the dictatorship. This musician, arguably one of the main representatives of the rock nacional genre, is characterized by producing complex allegories which, when re-visited decades later, keep revealing possible associations, proving the transcendentalism of this symbolic mode.*
***KEYWORDS:** National rock; allegory; Charly García.*

Miren una gran pintura, o una fotografía Polaroid. ¿Tiene algún mensaje?

[*] La Dra. **Mara Favoretto** es Lecturer in Spanish and Latin American Studies en la Universidad de Melbourne, Australia. Su área de especialización comprende la cultura popular argentina, en especial las estrategias retóricas utilizadas para codificar mensajes bajo condiciones de censura y las expresiones de resistencia en las letras de la música popular contemporánea como contra-discurso cultural en época de crisis. Es autora de *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso* (2010). Ha publicado en *Confluencia, Ciberletras, Popular Entertainment Studies, Studies in Latin American Popular Culture y Journal of Popular Culture,* entre otros. **E-mail:** mara.f@unimelb.edu.au

> *Una canción es como esa foto. Uno la ve, más exactamente la ve y la siente... Pedirle a alguien que escuche una canción es como darle un boleto para la montaña rusa. Es toda una experiencia. Una canción es una experiencia. Tanto el que escribe una canción como el que la canta sienten algo: la idea es sentir lo mismo o algo parecido. Y lo pueden sentir aunque no sepan qué es. (WILLIAMS, 1969, p. 66)*

Charly García (1951-) es ampliamente reconocido en Argentina como el músico-cronista de la situación socio-política en ese país, habiendo hecho del rock nacional un vehículo de protesta social (PUJOL 2007). Su influencia en el rock cantado en castellano es incuestionable (GRINBERG 2008), sin embargo, sabemos muy poco acerca de sus estrategias retóricas en las letras de sus canciones.[1]

El rock como género musical se desarrolló en Argentina en condiciones contextuales muy diferentes a las del rock anglosajón (VILA 1987).[2] Bajo condiciones de censura, durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) García compuso letras alegóricas que contribuyeron a definir un espacio en el que los jóvenes encontraron nuevos códigos para expresar su resistencia al régimen.[3] Ya en democracia, el estilo alegórico de García se reformulará, pero la alegoría continuará siendo, sin duda, su estrategia principal.

La alegoría es una estrategia retórica antigua, que muchas veces ha sido considerada ya en desuso. Sin embargo, resurge una y otra vez, emergiendo en formas renovadas y en géneros inesperados, como por ejemplo en el rock nacional

[1] En este punto, no es necesario detenerse en el análisis de los motivos que determinaron el surgimiento del *rock nacional* como movimiento de resistencia, ya que son los mismos que se han explorado en otras ocasiones y que también dieron lugar al surgimiento de otras expresiones culturales contestatarias. Ver los estudios de Vila (1987, 1989), Pujol (2007), Alabarces (2008), Grinberg (2008) y Favoretto (2010).

[2] Las canciones del género *rock nacional* del período en cuestión presentan tanto composiciones altamente metafóricas como otras más populares y directas. El estudio sociocultural de Pablo Vila afirma que las letras de las canciones del movimiento *rock nacional* dieron lugar a una forma alternativa de protesta, una propuesta contra-cultural que desafiaba la ideología del estado autoritario (1987, p. 129-30)

[3] Por razones metodológicas y de espacio, este trabajo se limita al análisis detallado de la producción de Charly García, probablemente el músico más destacado de este género en Argentina durante los primeros cinco años del mencionado período. Si bien existen numerosas canciones y músicos que también desafiaron la censura, como León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Raúl Porchetto y otros, se incluye sólo la producción musical de García, dado que se caracteriza por su uso de la alegoría como estrategia retórica, que es la figura que nos interesa en esta oportunidad.

argentino. Este trabajo, por lo tanto, presenta una breve teorización sobre la alegoría a fin de entender su funcionamiento en las canciones de García.

Según numerosos críticos, teóricos y autores, asegura Johnson, la alegoría en la forma en que fuera practicada en la época medieval y durante el renacimiento ya no existe (JOHNSON 2012). Concuerdo con Johnson en que a pesar de los esfuerzos de estos críticos de declarar su desaparición, la alegoría no ha muerto y su presencia continúa produciendo efectos variados en la ficción narrativa. Como Madsen (1994), me atrae el género alegórico porque desde su invención por los intérpretes griegos y los mitos de Homero, la alegoría ha sido el centro de debates y de intensos conflictos teóricos. Este trabajo se desprende de los estudios de la alegoría limitados al campo de la ficción literaria para estudiar su función en el campo de la música popular, donde surge como figura principal en las letras de las canciones de Charly García.

En resumen, este estudio realiza en primer lugar un breve recuento de la teoría de la alegoría y luego analiza las letras de los álbumes de los primeros cinco años de la producción musical de Charly García, época que coincide con el control censor en Argentina. Se exploran las letras de las canciones de sus dos primeras bandas: La máquina de hacer pájaros y Serú Girán, realizando un análisis literario de la función de la alegoría en las letras escritas por García, demostrando que la función alegórica permitió al compositor desafiar los límites de la censura, aunque en algunas ocasiones, la interpretación de las mismas se viera demorada en el tiempo.

La madre de todas las figuras

En su libro *Dark Conceit* (1959), obra clave en el estudio de la alegoría, Honig exploró detalladamente los métodos e ideas que se dieron lugar históricamente en las distintas etapas de la formación de esta figura. A lo largo de la historia, en algunas épocas más que en otras, la alegoría ha sido un instrumento fundamental e indispensable para el pensamiento y el desarrollo cultural, ya que revela un modo de pensar acerca del hombre y el universo.

En la época medieval el uso de la alegoría estaba tan inserto en la sociedad que los modos de ficción, ya sea en el teatro o en el púlpito, no estaban claramente diferenciados de la realidad y el público ingenuo o menos entrenado se mostraba confundido al momento de interpretar el mensaje. Lo simbólico era un hábito, un sistema mental. Toda la literatura religiosa de la época funcionaba a través de la simbología. El teatro se ocupaba de la moral y la representación de vicios y virtudes. En efecto, la base de toda teoría crítica medieval y renacentista yace en la alegoría, cuando era la base esencial para corroborar el orden divino del espacio y el tiempo, dos esquemas que, según Eric Averbach (1959, p. 11-76), serán la base sobre la cual se van a desarrollar todas las figuras literarias.[4]

Luego del secularismo renacentista la alegoría se revitaliza durante el romanticismo. Se despega de la fe y empieza a salir en búsqueda de la verdad individual, celebra la vitalidad de la existencia y la auto-determinación. Rechazando los símbolos escatológicos de la alegoría cristiana, los románticos fundan su identidad en la libre asociación, la espiritualidad, la empatía, las supersticiones, la comunicación con el más allá, la naturaleza y los sentidos. Inspirados por Kant, empiezan a jugar con la ambigüedad irónica, con las metáforas y las hipótesis auto-contradictorias.

Desde el siglo XVI la alegoría decae en algunos géneros y revive en las crónicas de viajes, críticas de las costumbres y el teatro del simbolismo. En España se consagra con Santa Teresa, Calderón de la Barca, San Juan y Gracián. Las características del antiguo héroe alegórico se van a modificar en las alegorías modernas, que destruyen la base rígida de la autoridad cultural de la que dependían y comienzan a enfatizar la autonomía del artista. Esos cambios se evidencian claramente en las alegorías después de la Reforma, en Kafka, Spenser, Bunyan, Hawthorne y Melville.

[4] Indudablemente, la alegoría como género literario es típicamente medieval, ya que lo simbólico era en esa época un sistema mental, una forma habitual de pensar. La literatura teocéntrica medieval operaba también con visiones simbólicas del paisaje. El teatro creaba las moralidades, representando los vicios y las virtudes. *La Divina Comedia* (Dante Alighieri, 1304–1321) y *El Romance de la Rosa* (Guillaume de Lorris y Jean de Meung, s. XIII) lograron tal manejo de la alegoría que ambas obras continuaron influyendo en casi todos los géneros posteriores. Por ejemplo, en las novelas de caballería y la lírica, donde se suceden infiernos, triunfos y visiones. De hecho, la poesía alegórica española del siglo XV fue indudablemente influenciada por la obra de Dante.

Sin embargo aún en la literatura moderna se puede reconocer la influencia del alegorismo medieval y del Siglo de Oro en las obras de Eliot (*Four Quartets*), Verlaine (*Sagesse*), Claudel (*Le soulier de Satin*), Leopoldo Marechal (*Adán Buenosayres*), C. S. Lewis (*Las crónicas de Narnia*) y Swift (*Los viajes de Gulliver*). La alegoría ha sobrevivido erguida y esbelta el paso del tiempo, aunque ya no sea un pilar de la mentalidad del artista sino más bien un recurso retórico. Incluso la novela policial contemporánea y los clásicos de ciencia ficción actuales representan alegóricamente la eterna lucha entre el bien y el mal que proviene de larga data.

En Argentina, la alegoría florece y adquiere su propia tonalidad local. Podemos mencionar, a modo de muestreo reducido a *El Matadero* (Esteban Echeverría 1839), *La fiesta del monstruo* (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares 1947), *Cabecita Negra* (Germán Rozenmacher 1961), *Respiración Artificial* (Ricardo Piglia 1980), *El vuelo del Tigre* (Daniel Moyano 1981), *Cuarteles de Invierno* (Osvaldo Soriano 1989) y los cuentos de Isidoro Blastein, Manuel Puig, películas como *La Nona* (dirigida por Héctor Olivera, basada en el libro de Roberto Cossa) y, sin duda, las letras de las canciones de la obra musical de Charly García.

La mayoría de los estudios sobre la alegoría comienzan lamentando que el término sea tan difícil de definir y que se haya prestado a numerosas confusiones y discusiones teóricas y prácticas. También coinciden en afirmar que la alegoría está en todas partes. Por lo que, en términos generales, la alegoría ha sido considerada la madre de todas las figuras. Nortrop Frye, por ejemplo, dice que "todo comentario es una interpretación alegórica" (1971, p. 89). En efecto, las alegorías de cualquier época dramatizan ideales y problemas similares que conciernen a la naturaleza humana. Para Honig, el modo simbólico admite la reconciliación entre el mundo ideal y el real sólo si el receptor (el lector, la audiencia) acepta implícitamente el compromiso de esa ficción con los valores del mundo hipotético que el artista ha construido y mantenido a través del tiempo (p. 177). Es aquí donde la recepción de una alegoría puede verse demorada en el tiempo, si la audiencia tarda en conectar lo real con lo simbólico.

La confusión entre símbolo y alegoría fue resuelta por Benjamin. Para él, la alegoría tenía un valor estético similar al del símbolo y se dedicó a demostrarlo a

través de su estudio del barroco alemán (1977). Consideró que la alegoría es un recurso importante y que lo que la diferencia esencialmente del símbolo es su temporalidad. La distinción hecha por Benjamin deja ver que el símbolo es estático mientras que la alegoría presenta capas de significado. Es precisamente esa ambigüedad y multiplicidad de sentidos de la alegoría lo que le permite a artistas como García desafiar las limitaciones de la censura, como se analizará en breve. Las capas de significado permiten una multiplicidad de interpretaciones posibles que conviven paralelamente, no se contradicen entre sí, permitiendo al alegorista salir airoso si es cuestionado por la censura y a la audiencia compartir una plataforma común sin dogmatismos o prescripciones interpretativas.

Muchas veces el lenguaje natural para un visionario es seguramente la alegoría, no sólo porque le proporciona a sus palabras intensidad y misterio, sino porque sus preocupaciones morales e intelectuales se fortalecen en ella. La fortaleza de la alegoría proviene de su historia, de su existencia desde la Edad Media y su capacidad de sobrevivir hasta nuestros dias, renovándose y adaptándose a los cambios de cada siglo. Algunos críticos la consideran un modo simbólico omnipresente: lejos de estar limitada en el tiempo o en su forma – por ejemplo un soneto, o una obra de teatro- es una figura que aparece de muchas formas distintas no sólo en las obras literarias de todos los tiempos sino en todas las formas y medios artísticos. Incluso en el rock.

Guy Clifford (1974, p. 5) es más conservador en su manera de entender la alegoría y sugiere que es posible decir que puede tomar muchas formas, pero disiente con Fletcher en que puede tomar *cualquier* forma. Para Clifford, las transformaciones que ha sufrido el modo alegórico a lo largo de la historia son extensivas porque las características que tome siempre se hallan subordinadas al propósito didáctico o las estructuras intelectuales o ideológicas que el autor desea transmitir. El alegorista, asegura Clifford, desea comunicar a su audiencia ciertas formulaciones generales sobre la naturaleza humana y la organización del mundo, y moldea su obra de modo que estas ideas sean reveladas gradual y persuasivamente (p. 7).

Charly García: un alegorista contemporáneo

Sin duda, la alegoría provee un tipo especial de lectura en condiciones extraordinarias, y su estudio puede ayudarnos a entender más sobre la limitación del pensamiento humano. Por lo que estudiar el funcionamiento de la alegoría en el terreno de la música popular producida bajo condiciones de censura durante la última dictadura militar argentina puede contribuir al análisis de la evolución de esta figura literaria que tanta bibliografía y debates la han tenido como protagonista.

Charly García es un alegorista contemporáneo. Como dijo Fletcher, la alegoría puede tomar muchas formas; y como dijo Clifford, persigue propósitos didácticos e ideológicos. Si Fletcher y Clifford no lograban ponerse de acuerdo por completo, las canciones de Charly les darían la oportunidad de hacerlo, o al menos, considerarlo. Es que en el caso de Charly García, la alegoría funciona de una manera renovada, demostrando así la capacidad maleable de esta figura que continúa reciclándose y presentando nuevas formas. La mayor parte de las canciones de Charly están narradas en la primera persona del singular y a lo largo de sus cuatro décadas de producción, es posible trazar una suerte de mapa semántico de los temas predominantes en su universo. En esta ocasión sólo se tiene en cuenta para el análisis aquellas canciones compuestas durante el régimen militar de 1976-1983.

A casi cuatro décadas del golpe de estado militar en Argentina, período conocido como el Proceso de Reorganización Nacional, es necesario continuar planteando un espacio de discusión y análisis para poder hacer una lectura desde diversos ángulos con el fin de comprender los efectos que tuvo el terrorismo de estado en variados ámbitos y las estrategias que generaron algunos artistas que, a pesar de las cárceles clandestinas, la desaparición forzosa de miles de personas y niños, la devastación económica, política, social y cultural, se atrevieron a disentir. ¿Cómo se podía narrar la historia en esas condiciones? ¿Era posible eludir la censura y disentir con la política del régimen?

La alegoría fue sin duda uno de los recursos que se utilizaron como herramienta ante tal desafío. Las canciones de Charly García producidas entre 1976 y 1981 en momentos en que disentir con el gobierno significaba arriesgar la propia vida,

se caracterizaron por su uso de la alegoría, figura que, según Fletcher, "está al servicio de importantes necesidades sociales y espirituales" (2002, p. 31) y "su efecto es el de introducir cierto grado de certeza en un mundo que fluye" (2002, p. 329).

El régimen dictatorial bajo el cual García compuso las canciones en cuestión se caracterizó por recurrir a la censura como su principal herramienta para controlar la información, la educación y la cultura, por lo que cualquier forma de oposición al mismo enfrentaba un dilema.[5] El mensaje disidente de un artista debía ser lo suficientemente sutil como para lograr evadir la censura pero a la vez debe contener guiños que pudieran ser comprendidos por su audiencia. Sin embargo, mientras que una audiencia más entrenada puede identificar esos códigos cifrados en las expresiones culturales de la resistencia, para el público ingenuo pueden pasar totalmente desapercibidos.

Es precisamente en épocas de intensa confusión cultural cuando la alegoría florece (MADSEN, 1994, p. 23). Para comprender cómo funciona la alegoría es necesario tener en cuenta que el alegorista juega con el poder. La narrativa alegórica se estructura con significados oblicuos que refieren a la narrativa que se quiere imponer desde la esfera del poder, cuestionándola. La más simple de las alegorías presenta una estructura formada por metáforas. Como un secreto mental, como un reto, la alegoría ataca "de incógnito" los fundamentos impuestos de la fe religiosa y de la ideología política. Al elaborar complicados argumentos dobles y polaridades, el alegorista reduce y regula la velocidad de la existencia que representa su ficción, es decir, ejerce el poder sobre su texto. Indudablemente, la confusión que tuvo lugar en el contexto de la dictadura militar en Argentina alimentó la creatividad de los escritores y artistas, conformando así un efecto inesperado de la censura, que lejos de coartar la libertad de expresión, incentivó el desarrollo de estrategias creativas como por ejemplo, la alegoría.[6]

[5] La dictadura militar que rigió en Argentina entre 1976 y 1983 controló estrictamente el proceso de publicaciones en el país mediante una censura inflexible y una represión sin precedentes. Por esta razón, muchos artistas, músicos y escritores se vieron obligados al exilio. Aquellos que decidieron permanecer en el país, sabiendo que no era viable ninguna forma de disidencia, debieron adoptar una postura de silencio o generar un tipo de expresión oblicua que les permitiera expresar sus ideas pero que escapara a la censura y no los pusiera en peligro.

[6] Para un estudio de la alegoría en la literatra de esta época ver Favoretto 2010.

Las alegorías del discurso militar

Lejos del análisis musical, este trabajo explora el uso del lenguaje alegórico en las canciones de García precisamente porque, desde un principio, los militares del Proceso se caracterizaron por su uso particular del lenguaje y su insistencia en el empleo de metáforas, base estructural de la alegoría. Al analizar el discurso militar, se pueden observar elementos que se enhebran en una alegoría mayor y se organizan alrededor de cinco temas centrales: el cuerpo enfermo, la familia, la unión, el ser nacional y el enemigo. La obsesión con los mismos temas y el efecto anestésico que Fletcher identificó en la alegoría (2002, p. 94) se puede observar claramente al revisitar los discursos oficiales de la época. Aunque no nos podemos explayar en un análisis detallado de los mismos en esta oportunidad,[7] es necesario recordar que el discurso oficial de la Junta militar utilizaba en forma obsesiva el lenguaje médico, basado en la mencionada metáfora del "cuerpo enfermo," del "cáncer" en la sociedad que los militares, como "cirujanos," venían a "operar sin anestesia." Estas metáforas que presentaban las ideas políticas de izquierda como la alegoría de "la enfermedad" fueron fácilmente interpretadas por la sociedad. Sin embargo, existía otro tipo de alegorías mucho más sofisticadas que demandaban otro tipo de interpretación y una lectura más refinada, menos simplista. Eran las canciones alegóricas de García, muchas de las cuales pasaron desapercibidas en su momento para gran parte de la población.

La alegoría requiere cierta complicidad con el receptor-intérprete. Para Fletcher, debe ser una especie de conspiración que acuerde emplear significados secretos (2002, p. 95). Siendo el pueblo argentino de esa época, en su mayoría, al igual que la cúpula militar, católicos, no es sorprendente que el discurso oficial utilizara alegorías en sus declaraciones. Fletcher considera que la alegoría puede ser "obsessively and at times deliberately anesthetic" (2002, p. 94). El efecto anestesiante es menos fácil de detectar, aunque al analizar la retórica del discurso oficial, se

[7] Para acceder a tal estudio detallado, ver capítulos 2 y 3 de Favoretto (2010, p. 41- 81) y Feitlowitz (1998).

observa que la narrativa construida utiliza metáforas y recursos más acordes a la literatura de ficción que a un discurso formal militar.[8]

El Proceso de Reorganización Nacional era indudablemente un sistema de represión organizado, una "maquinaria" que limitaba la expresión de los miembros de la sociedad argentina. Como respuesta a este juego de palabras ("Proceso" indicaba estapas, "reoganización" implicaba un caos que había que re-ordenar y "nacional" que afectaría al total de la población), el músico y compositor Charly García jugó con estrategias más sofisticadas. Por ejemplo, en aquella época, había una historieta de Crist que aparecía en el semanario *Siete Días* que se llamaba "García y la máquina de hacer pájaros." Charly García encontró este nombre gracioso y decidió llamar así a su banda del momento. "Los pájaros son la música que hacemos," aclaró García a la prensa.

La máquina de hacer pájaros (1976)

La dictadura comenzó en el país en marzo de 1976 y dos meses más tarde, García inauguraba su banda La máquina, como respuesta casi inmediata al Proceso. García había disuelto su banda Sui Generis en 1975, luego de muchos problemas con la censura.[9] Su nuevo grupo, La máquina de hacer pájaros, produjo dos discos. El primero, también llamado *La máquina de hacer pájaros*, respondía musicalmente a los modelos del rock sinfónico inglés. No obstante, la música de La Máquina poseía el toque distintivo de García: sus letras desconcertantes. Al respecto, una crítica llegó a decir que sus canciones eran "letras ininteligibles por voces hermafroditas" (CONDE,

[8] Ricardo Piglia dice que al utilizar el lenguaje médico, los militares construían una ficción, una versión de la realidad: "Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada" (PIGLIA, 1986, p. 36).

[9] En 1977, Microfón les entregaría a Charly García y Nito Mestre un disco de oro por haber superado el número de un millón de discos vendidos por Sui Generis, el grupo que compartieron durante varios años y despidieron antes de la llegada del golpe de estado. Con la excusa del éxito de Sui Generis, "se editó ese año una antología (*Lo mejor de Sui Generis*) (CONDE, 2007, p. 243). En ese disco de Sui Generis se incluyen varias canciones que también, indirectamente, aluden a la censura, como por ejemplo *Para quién canto yo entonces* y *Tribulaciones, lamentos u ocaso de un tonto rey imaginario o no*, en la cual el yo lírico explica que "yo era el rey de este lugar hasta que un día llegaron ellos, gente brutal sin corazón que destruyó el mundo nuestro."

2007, p. 246). Sin embargo, lo "ininteligible" de las letras era precisamente lo que le permitiría a García expresar su desacuerdo con la dictadura sin que su vida corriera peligro. Años más tarde, revalidando el contenido cifrado de sus composiciones, el músico declaró: "De repente, me decían: 'está la dictadura, no podés decir eso,' y yo lo decía *de alguna manera*" (MARCHI, 2007, p. 35, mi énfasis). A continuación se explorarán algunas de "esas maneras" en las que García decía lo que dicho de otro modo le hubiese costado poner en riesgo su vida.

Una de esas estrategias fue utilizar la alegoría esópica. Sin embargo, la técnica retórica de García dejaba fuera la tradicional moraleja que educaba o predicaba cierta moral al lector, para abrir un espacio en el que el propio lector/oyente fuera quien debía crear su propia moraleja o conclusión. Esto lo hizo claramente en la primera alegoría producida por García bajo la dictadura: una máquina que producía canciones como si fueran pájaros. Los pájaros son aves asociadas directamente con la libertad, sus alas representan la capacidad de volar. La única forma de detener el vuelo libre de un pájaro es enjaularlo - ponerlo tras las rejas- o cortarle las alas. García y su máquina inventaban pájaros que no se podían enjaular ni censurar.

Al re-visitar este primer disco mencionado se puede identificar un manifiesto interés por reflejar el estado de la situación político - social generada por el régimen. Este punto de vista era muchas veces pesimista y construía un enunciador en conflicto con la realidad que lo rodeaba. Las temáticas de este álbum se organizan en torno a la alegoría de la percepción sensorial y del proceso de oxidación, como explicaremos en breve. Se trataba de una mirada solitaria y pesimista (CONDE, 2007, p. 227) que contaba otra historia o presentaba un "cuadro de situación" que ponía de manifiesto el engaño de las autoridades y la imposibilidad de "ver" de muchos. Concretamente, la canción *Cómo mata el viento norte* jugaba con la idea de que la percepción sensorial puede ser engañosa: "un mendigo muestra joyas a los ciegos de la esquina." El verso de la canción evocaba un conocido refrán popular: "no hay peor ciego que el que no quiere ver." Se resaltaba el engaño (joyas: metáfora de lo atractivo, lo ostentoso, lo brillante) de los funcionarios de poca clase (mendigos: metáfora de "clase baja," refiriéndose a la clase humana, no

a la clase social) y la credulidad o ignorancia del ciudadano común (los ciegos de la esquina: metáfora del conformismo, interpretada según el refrán mencionado anteriormente.) La canción era un llamado a la reflexión de la audiencia: "con los ojos cerrados no vemos más que nuestra nariz." Esta misma temática del "ver / estar ciego / los ojos cerrados" continuaba en *No puedo verme más:*

> No puedo verme.
> El chico de la guitarra gritó:
> necesito volverme negro.
> No puedo verme.
> Su mamá llora y llama al doctor
> para salvarlo del infierno.

En esta canción, el yo lírico - "el chico"- pedía volverse negro para poder verse. Generalmente, lo negro es lo que no se ve y necesita ser iluminado por la luz para distinguirse. Contrario a esta generalización, "el chico" de la canción necesitaba confundirse, camuflarse, esconderse, volverse negro para no llamar la atención, pasar desapercibido y así poder "verse," poder ver su verdadera identidad o ideología. Su madre, aparentemente víctima de la gran confusión generada por el régimen oficial y su retórica, atrapada en la jerga médica de la Junta Militar, llamaba al "doctor" para que lo "[salvara] del infierno." Es decir, mezclaba lo corporal con lo espiritual. Ante la devastadora realidad, parecía haber pocas opciones viables: el encierro, el exilio, el ocultarse o cerrar los ojos para no ver.

Sin embargo, no todo era negativo y pesimista en las canciones de La máquina. García sabía que el Proceso no sería eterno. Entre las canciones que revelaban un mensaje de esperanza asociado a la temporalidad del Proceso se encontraba, por ejemplo *No te dejes desanimar*, en el cual García abría la posibilidad de un futuro diferente, más promisorio:

> Nunca dejes de abrirte, no dejes de reirte,
> no te cubras de soledad
> y si el miedo te derrumba
> si tu luna no alumbra,
> si tu cuerpo no da más,
> no te dejes desanimar,
> basta ya de llorar,
> para un poco tu mente y ven acá.
> ...
> No te dejes desanimar
> no te dejes matar

quedan tantas mañanas por andar.

Por otra parte, *Rock and Roll* invitaba al oyente: "desoxidémonos para crecer, crecer." La alegoría de la desoxidación resultaba válida si se tiene en cuenta que es un proceso mediante el cual una sustancia pierde algunas de sus propiedades. Cuando el hierro se oxida, se aherrumbra, se enmohece. El hierro, metáfora de la fijeza y firmeza de los conceptos conservadores del régimen militar, se desgastaría, según esta interpretación, al contacto con "agentes naturales" como el aire o el agua salada, símbolos poéticos de la libertad y el dolor. Invitar al oyente a "desoxidarse" presuponía que ya estaba "oxidado," que la rigidez de las ideas impuestas no podría preservarse en el tiempo, sino que se oxidaría. También era una forma de adelantarse a los hechos, de pre-ver lo que ocurriría con la acción del gobierno militar ya que la canción fue compuesta a poco de iniciado este período. Esta metáfora es continuada en *Por probar el vino y el agua salada,* en el que, al "olvidarse de ser rey (soberano) y de ser feliz," el pueblo se oxidaba (probaba el agua salada), se detenía el tiempo, en una especie de *stand-by* ("los cu-cús lloran, los relojes sufren") y se subrayaba el control de la censura sobre la prensa ("los diarios no salen jamás").

En una palabra, en el primer disco de La máquina, las metáforas se combinaban en una estructura alegórica mayor que al hablar de percepción sensorial y proceso de desoxidación, simbolizaba la realidad que se percibía a través de los sentidos y era negada desde los medios de comunicación ("no vemos más que nuestra nariz"). Las canciones de García exponían esa sensación de engaño y manifestaban el deseo de persuadir a la audiencia para desoxidarse y explorar opciones alternativas.

Películas (1977)

En 1977, se lanzó el segundo disco de La máquina de hacer pájaros: *Películas*. La alegoría en este caso jugaba con una referencia a la ficción y la censura. Las películas podían bien ser un pasatiempo (pasa-tiempo: mientras se esperaba a

que la dictadura terminara y la censura cesara) o bien podía referirse a la ficción inventada por el estado, lo que Piglia llama "la máquina de narrar" (1986, p. 106).[10]

La primera canción de ese segundo disco de La máquina, *Obertura 777*, era sólo musical, como si no hubiese palabras que se pudieran decir. La inclusión simbólica de un tema instrumental que abría el espacio para la comunicación musical entre García y su público estaba elípticamente vacío de palabras. Sin embargo, lo interesante de este tema inicial radicaba en su título. El número 7 es simbólicamente asociado con numerosas referencias bíblicas. Es un número que denota perfección ("setenta veces siete") y espiritualidad, recuerda la creación del mundo en 7 días, siendo el *sabbath* el séptimo. El triple 7 podría asociarse al triple 6 (el número de la bestia según el Apocalipsis de San Juan): si el 7 es asociado a la espiritualidad, ¿al tripicarlo se contrastaría al 666? El año en que aparece el disco también termina en doble 7. Es decir, las posibilidades explorables a partir de la interpretación simbólica del número son numerosas y variadas. Claro que al no contar con una poesía escrita que sirva como elemento de prueba, la interpretación de la canción podría traer acoplado el riesgo de la lectura paranoica. Sin embargo, cabe recordar que las posibilidades de interpretación múltiple es una de las funciones de la alegoría, tal como lo definiera Fletcher (2007, p. 77). Siendo uno de los modos simbólicos más antiguos, empleada desde la Edad Media, la alegoría es un fenómeno que posee múltiples implicaciones cuyos sus propósitos pueden ser variados: religiosos, lúdicos, educativos, románticos, políticos, etc. El modo en que aparece en esta canción es tal vez comparable al uso de las parábolas en la liturgia cristiana, donde los textos aluden a ideas filosóficas como un sistema mayor de creencias, que sostiene el contexto para el desarrollo de estas narrativas ficcionales.

El tema *Qué se puede hacer salvo ver películas* volvía a denunciar el sistema censor y la ausencia de la libertad de expresión. Este tema era, para Pujol, "el más comprometido con la realidad política y social del país, aunque en aquel momento no se lo entendió claramente" (2007, p. 65). La invitación a ver cine, una especie de

[10] "El poder también se sostiene en la ficción. El estado es una máquina de hacer creer … Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos" (PIGLIA, 1986, p. 106-107).

consuelo o distracción, se apoyaba en la trivialidad de las películas pasatistas del momento:

> Sobre la TV se duermen mis dos gatos,
> salgo a caminar para matar el rato
> y de pronto yo la veo entre los autos
> justo cuando la luz roja cierra el paso,
> me acercaré al convertible,
> le diré: "quiero ser libre, llévame, por favor".
> Qué se puede hacer salvo ver películas.

Por momentos parecía que García se divertía desafiando a los censores, ya que el título del tema llamaba la atención (seguramente era subversivo) pero la letra desconcertaba al que la escuchaba esperando encontrar disidencia directa. *Qué se puede hacer salvo ver películas* era una alusión cifrada a la represión y a la censura. Si había una alternativa, no era mencionable en 1977.

Serú Girán (1978)

En 1978, luego de un período en Brasil, García volvió al país con un nuevo grupo: *Serú Girán*. La alegoría en este nuevo nombre se movía en un sistema de palabras vacías, carentes de una semántica identificable. El recurso literario explorado en este álbum era el sinsentido. El nombre *Serú Girán* no tenía significado conocido. Se trataba de vocablos inventados, elegidos por García exclusivamente por su musicalidad, lo que no dejaba de ser sugerente: si había palabras que estaban prohibidas, por qué no inventar nuevas palabras para las que habría que buscar un significado. El sinsentido que empleaba García aparecía como una subversión del lenguaje, una rebelión contra los códigos semánticos impuestos, resultando en nuevos textos que, lejos de presentar una interpretación unilateral, presentaban una nueva variedad lingüística a explorar. La herramienta creativa de García, en lugar de utilizar las "palabras permitidas" inventaba nuevas que no sólo cuestionaban la tradición sino la semántica. El nombre de la banda, que también daba nombre a su primer trabajo discográfico, probablemente aludía a una temporalidad futura. "*Serú Girán*" se acerca a la contrucción de verbos en futuro. El juego lingüístico que se abre es sugerente: "serán" resulta de la combinación de la primera sílaba de la primera

palabra y la última sílaba de la última palabra. Curiosamente, es la tercera persona del plural del futuro del verbo "ser." Las impurezas de la lengua también constituyen herramientas necesarias para la exploración poética (HOLAS, 2007, p. 39). Esta expansión le hacía posible abrir ventanas hacia nuevas zonas de intensidad en el lenguaje, para que la poesía tomara nueva vida, aunque debiera ser en el futuro.

La banda *Serú Girán* debutó en el Luna Park el 28 de julio de 1978 y fue durante muchos años la banda más popular del rock argentino, a tal punto que sus integrantes fueron llamados "Los Beatles criollos." "Con permanentes records en ventas de discos y cantidad de espectadores, *Serú* realizó un aporte hoy considerado crucial para que la música de rock se volviera masiva en la Argentina." (CONDE, 2007, p. 251) El nombre de la banda, que denotaba cierta fractura en el lenguaje, era, como dijimos, significativo: si bien no se podía hablar, no existía ninguna disposición, comunicado o decreto que impidiera inventar nuevas palabras. La audacia de un texto ininteligible, así como de un texto inexistente, podía generar múltiples interpretaciones. El primer tema del disco es también una frase sin sentido conocido: *Eiti Leda*, y era una canción de amor que idealizaba la figura femenina. De una manera poética y muy interesante, se retomaba el lenguaje médico-salvador del régimen, aunque esta vez, la metáfora de la inyección estaba subvertida. No era la vacuna "anti-subversión" a la que se refería García sino que sonaba como un pedido de amor desesperado:

> Lejos, lejos de casa
> no tengo nadie que me acompañe a ver la mañana.
> Y que me de la inyección a tiempo,
> antes que se me pudra el corazón.
> Ni caliente estos huesos fríos, nena.
> Quiero verte desnuda
> el día que desfilen los cuervos
> que han sido salvados, nena.
> Sobre alguna autopista,
> que tenga infinitos carteles
> que no digan nada.
> ...
> No veas mi capa azul
> mi pelo hasta los hombros.
> La luz fatal
> la espada vengadora.
> ¿No ves que blanco soy, no ves?

Los "carteles" que no decían nada eran tal vez una referencia a los criterios confusos de publicación. Luego, la canción seguía con preguntas que aludían a la ingenuidad de algunos. La frase "¿No ves qué blanco soy?" tiene que ver con la pureza, con lo que no ha sido manchado, corrompido. La "luz fatal y la espada vengadora" aludían a la justicia, que en algún momento debía llegar, aunque en un distante "futuro," como el indicado por el título del disco.

Continuando con la temática de títulos sin sentido, se incluía *Seminare*, una descripción de la juventud del momento, "esa que conducía motos veloces y se evadía de la realidad; y seguía la cosmovisión *hippie* que el rock conservaba para sí, del amor" (PUJOL, 2007, p. 103). El disco terminaba con otro tema de letra indescifrable. *Cosmigonón* era otra una serie de palabras inventadas. En este caso, la palabra del título semejaba un aumentativo, casi grotesco, que podría sugerir un "cosmos," es decir, un "gran mundo" ridiculizado. Como el *Jabberwocky* de Lewis Carroll, se incluían palabras sin sentido que por su acercamiento gramatical desafíaban la imaginación del lector:

Cosmigonón
gisofanía
serú girán
seminare
paralía
narcisolón
solidaría
serú girán
serú girán

Como se observa, tanto la apertura como el cierre del primer álbum de Serú Girán están dados por frases incoherentes, sin significado semántico, que por la imposibilidad de ser asociadas con algún sistema ideológico, no podían censurarse.

La grasa de las capitales (1979)

Un tema muy interesante grabado por Serú Girán en 1979, en su álbum La grasa de las capitales, es *San Francisco y el lobo*. Ya el título de la canción parece cumplir un doble rol: por un lado, se puede ver la mezcla de metáforas que aluden a

la naturaleza y al proceso de colonización. San Francisco es indudablemente una alusión a los misioneros franciscanos enviados por los Reyes Católicos de España con la específica tarea de a convertir a los pobladores indígenas al catolicismo. Y por otro, es la figura de un monje muy querido popularmente, cuyos mensajes de paz y hermandad trascendieron las fronteras políticas y religiosas. San Francisco de Asís es ampliamente conocido por su relación con los animales a quienes llamaba "hermanos." Existe una historia famosa en la que un fraile, en Gubbio, amansa a un lobo que atacaba a la villa y devoraba animales y hombres. *San Franciso y el lobo* es una alegoría esópica interesante que, nuevamente, presenta diferentes interpretaciones posibles. La más evidente, recordando la historia del lobo de Gubbio, identifica al lobo con el enemigo del pueblo, y a San Francisco con su "domador" o salvador, que en un contexto propicio como el de la dictadura en Argentina, representa la alianza de la Iglesia con el poder militar.[11]

Noche de perros pintaba un panorama tenebroso y oscuro: "vas perdido entre las calles que solías andar, vas herido como un pájaro en el mar. Sangre." El presente era devastador: el ciudadano no sabía donde estaba, estaba perdido en el mismo lugar en el que, antes de la dictadura, se había movido con seguridad y confianza. La palabra sangre inmediatamente después de mar parece estratégicamente colocada. Podría sugerir un mar de sangre como símbolo de la violencia y el terrorismo de estado. Este supuesto mar de sangre anticipaba el próximo tema en ese mismo larga duración: *Los sobrevivientes*, en el que también la ciudad era descripta como un laberinto que oculta y a la vez oprime a los que aún resisten. García reflexionaba sobre la represión, la identidad impuesta, la búsqueda de identificación y la necesidad de pertenencia al país a pesar de la realidad agobiante: "nunca tendremos raíz, nunca tendremos hogar, y sin embargo, ya ves, somos de acá." Más devastadora era *Viernes 3AM,* en la que el personaje optaba por el suicidio. Luego de haber cambiado de "tiempo y de dios, y de música y de ideas," se llevaba el "caño a la sien" y se disparaba tres tiros, que si bien es una acción que

[11] Para el lector interesado, las relaciones entre la Iglesia y la dictadura fueron investigadas y publicadas por varios autores, como por ejemplo Emilio Mignone 2006, Martín Obregón 2005 y Horacio Verbitsky 2005.

resulta físicamente imposible, la onomatopeya "bang, bang, bang" parecía confirmarlo.

Bicicleta (1980)

Probablemente la única manera de alentar cierto optimismo durante la época del Proceso era concibiendo la idea de su fin. Había que pensar en la posibilidad de cambio, de movimiento, de cierre de un ciclo y apertura de uno nuevo. El título del álbum *Bicicleta* era una metáfora que indicaba movimiento. La bicicleta es un medio de transporte que lleva a quien la utiliza de un lugar a otro. De este modo, García ofrecía, a través de su música, un medio, una opción que movilizaba, que era dinámica. La audiencia de *Serú Girán*, para ese entonces, había crecido enormemente y estaba esperando la nueva propuesta musical del grupo. En el año 1980 ya empezaban a notarse algunas expresiones de fastidio contra el régimen y la censura en algunos periodistas. El 6 de junio, *Serú Girán* presentaba *Bicicleta* en el estadio Obras. Las entradas, que se habían empezado a vender con veinte días de anticipación, se agotaron rápidamente.

El álbum de Serú Girán de 1980 incluía una de las obras más destacadas de García en la cual lograba, tal vez, su máxima capacidad de abstracción alegórica en *Canción de Alicia en el país*, presentando una elipsis sumamente sugerente.[12] Obviamente, la palabra "maravillas" era censurada del título por su propio autor. La canción jugaba con la realidad y la irrealidad, como la novela de Carroll:

> Quién sabe Alicia éste país
> no estuvo hecho porque sí.
> Te vas a ir, vas a salir
> pero te quedas,
> ¿dónde más vas a ir?
>
> Y es que aquí, sabes
> el trabalenguas trabalenguas
> el asesino te asesina

[12] No puede dejar de mencionarse lo llamativo que resulta recordar que la esposa del dictador Teniente General Jorge R. Videla se llamaba Alicia. Sin embargo, es probable que se trate de una mera coincidencia ya que no existe en el texto referencia alguna que sostenga un argumento en el que Alicia, además de la protagonista del cuento de Carroll, pudiera ser la esposa del militar.

y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

Se trataba de una descripción alegórica de la Argentina del Proceso, pero el juego entre lo real y lo imaginario era inverso al de Carroll. En lugar de partir de la lógica para llegar al absurdo, en la canción de García invertía el proceso. Por ejemplo, la frase "un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket bajo la luna" alude a la represión y al autoritarismo ("un mismo pie"), y se refuerza la idea al agregar "estamos en la tierra de nadie. Pero es mía. Los inocentes son los culpables, dice Su Señoría, el Rey de Espadas." Al afirmar que los inocentes son los culpables, probablemente indicaría que todos los argentinos, en mayor o en menor medida, y según el grado de conciencia de la realidad o de la información manejada por cada uno en 1980, ya sospechaban o temían que los desaparecidos no eran ciertamente *todos* "delincuentes subversivos."[13]

La canción jugaba con los animales de la historia y los seudónimos de algunos políticos de la época.[14] Además aconsejaba "no cuentes lo que viste en los

[13] No se ha desarrollado aquí el tema de los desaparecidos en Argentina porque entendemos que no es ajeno a la mayoría de los lectores. Sin embargo, para más detalle sobre las 30.000 personas desaparecidas como resultado de la guerra sucia y las organizaciones de derechos humanos que continúan la búsqueda de estas personas, se sugiere consultar *Nunca más, Comisión nacional sobre la desaparición de personas* 1986.

[14] Los brujos, las morsas y las tortugas llevaban a la audiencia a asociarlos a los seudónimos de López Rega, Onganía e Illia, políticos muy mencionados en esos tiempos. También podría asociarse a María

jardines" emulando una instrucción precisa y muy típica del hablar popular, comparable con el "no te metás" argentino. Es notable que, además, el mensaje era remarcado por la frase "no tendrás poder, ni abogados, ni testigos." El ciudadano común (representado por la figura de Alicia) no tenía a quién recurrir. La seguridad personal sólo estaba del lado del escondite, la ignorancia o el incógnito. Como el país que habitaba, la alegoría de Alicia transmitía miedo e incertidumbre. La canción puede dividirse en dos partes: la primera presentaba la situación. En la segunda, se aconsejaba no contar lo que se había visto mientras que la melodía cambiaba, marcando una atmósfera de quietud y encierro con un redoblante de base, obviamente aludiendo a una marcha militar. Este contraste entre ambas partes era casi trágico. El juego se volvía frustrante y tenebroso: "no tendrás poder." La furia ahogada con la que García cantaba el final del tema reflejaba el temor, la incertidumbre y la angustia de la época de una forma en que quizás ningún otro trabajo musical pudo mostrar con tal alta calidad artística y emocional. La codificación de la alegoría de *Alicia* resultó tan sofisticada que los mismos músicos de la banda Serú Girán no advirtieron el mensaje en su momento. Pedro Aznar, uno de ellos, en una entrevista televisada por el canal Volver, explica que:

> El tema de las letras era crucial, era el momento de las listas negras, las listas de radiodifusión, qué se podía y no se podía pasar. El grupo obviamente era omo una tribuna desde la cual se estaban diciendo cosas, pero había que decirlas con cuidado y con cancha para meter el mensaje sin que se notara demasiado. Yo mismo me avivé de lo que decía Alicia años más tarde.[15]

Al escuchar la canción en vivo en grabaciones de video de la época, la mirada desafiante de García a la cámara, la pasión con que la interpreta y el dramatismo que agregan los tambores de fondo con un ritmo "militar," llaman la atención al oyente que está acostumbrado a otro tipo de *performance* del músico, nunca cargada de esta seriedad y dramatismo.[16] El final de la canción es abrupto,

---

Estela Martínez de Perón, la presidenta que el golpe militar derrocó, a la figura de Alicia, desplazada por "el rey de espadas."

[15] Para acceder a este tramo de la entrevista http://www.youtube.com/watch?v=j3NUybAPvpg

[16] En esta versión en vivo, por ejemplo, cantada en 1981, se nota claramente el cambio entre la primera parte de la canción, que suena dulce, casi como un cuento, y la segunda, en la que el cambio lo marca primero el ritmo de base dramática y luego el notorio cambio en el tono de voz de García. Además,

como un nuevo "golpe" que se va construyendo de a poco: "Se acabó / Se acabó ese / Se acabó ese juego /Se acabó ese juego que te hacía feliz." Es así como se construía la frase final: al revés que el opuesto operar de la censura que iba acortando los textos, la línea iba creciendo de a poco para terminar con una sentencia final para el régimen. Era una subversión de la elipsis del título del tema: funcionaba de manera opuesta: agregaba en lugar de eliminar.

El pesimismo en las metáforas que se pueden observar en *Desarma y sangra* también describían la situación de agobio. La censura aparece personificada en forma de "ángel vigía" que a la vez sugería cierta conexión con el mundo espiritual.

Tu tiempo es un vidrio,
tu amor un fakir, mi cuerpo una aguja,
tu mente un tapiz.
Si las sanguijuelas no pueden herirte
no existe una escuela que enseñe a vivir.
El angel vigía descubre al ladrón,
le corta las manos,
le quita la voz,
la gente se esconde
o apenas existe,
se olvida del hombre, se olvida de Dios.
Miro alrededor,
heridas que vienen, sospechas que van
y aquí estoy
pensando en el alma que piensa
y por pensar no es alma,
desarma y sangra.

Hasta es posible leer una alusión al apoyo de ciertos sectores de la Iglesia a la dictadura. Según esta canción, la vida se rompe, se quiebra como un "vidrio," la gente (las "almas") debe "esconderse o apenas existir" y olvidarse de este "dios." La educación en manos del control militar es inefectiva y fracasa, porque "no existe una escuela que enseñe a vivir." El yo lírico dice "aquí estoy, pensando en el alma que piensa y por pensar no es alma." Este juego de palabras oscila entre conceptos religiosos e intelectuales. García pareciera querer decir que el católico que

cambia la letra, uno de sus juegos favoritos, en lugar de decir "es mucho para ti," García dice "es mucho para mí." http://www.youtube.com/watch?v=Iq010_NGcXE&feature=related

piensa - analiza racionalmente- , deja de ser católico, por lo tanto, "desarma y sangra." Llama la atención la cercanía fonética de las palabras "desarmar" y "desalmar." Tal vez, "desarmar" se encuentra, para García, cerca de "desalmar" (quitar el alma, que es la esencia de la religión católica) ya que la conexión entre Iglesia y dictadura era poderosa, y ambas instituciones, Ejército e Iglesia, parecían "olvidarse del hombre y de Dios." Desarmar también significa quitar las "armas" (¿deshacerse del ejército?) El "alma que piensa y por pensar no es alma / desarma y sangra" podría a la vez interpretarse de la siguiente manera: el católico que "piensa" más allá de lo que cree por su fe y se da cuenta de la complicidad entre algunos sectores de la cúpula de su Iglesia y el Estado, es probable que vea la necesidad de "desarmar" al país. A su vez, "sangra" porque sufre en silencio o porque existe el riesgo de ser asesinado si expresa públicamente su opinión sobre esta cuestión.

El estilo alegórico de las letras de las canciones de García marcaron una etapa en la historia del *rock nacional*: la de la resistencia a la censura de la música de los jóvenes. Como se mencionaba al comienzo, García aseguraba que lo que no se podía decir, él lo decía "de alguna manera." Las alegorías sofisticadas de García se empezaron a mezclar con sarcasmo, ironía y mensajes menos oblicuos en la segunda mitad del período militar, cuando ya la censura empezaba a ceder paulatinamente, dejando de manifiesto una clara impaciencia e incomodidad con la situación político-social que se vivía en el país. En el año 1981 los recitales de rock, en especial los de *Serú Girán*, gozaban de su máximo auge, mientras que la dictadura militar decaía en credibilidad y poder. En esta etapa se empiezan a observar en la producción musical de García algunas canciones que dejan de lado el círculo vicioso de la depresión y el túnel sin salida, y apuntan a prepararse para un cambio positivo que era inminente.

Conclusión

Ante la versión oficial unilateral de la historia impuesta por un Estado autoritario, las prácticas culturales presentan una resiliencia particular que se manifiesta en forma de adaptación o evolución: ante nuevas condiciones contextuales,

reaccionan y resurgen tomando nuevas formas. El caso particular de la alegoría en la producción musical de Charly García durante el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina presenta un ejemplo de esta evolución / adaptación de las figuras literarias antiguas bajo condiciones adversas. El rol del receptor de tales textos puede determinar la función retórica del mensaje. La relación entre el intérprete y un texto es, en el caso de las canciones incluidas en este artículo, fundamental. Si es leído en forma literal, el mensaje cifrado no transciende del texto. Si, por el contrario, es leído alegóricamente, es necesario examinar los significados para determinar de qué tipo de mensaje se trata y las posibilidades que se abren pueden ser múltiples. Esas opciones no se cancelan la una con la otra sino que conviven como alternativas co-existentes.

La alegoría emplea un discurso no realista, impulsada por su lógica ilustrativa: hay que ilustrar a través de la historia un mensaje implícito y la coherencia de ese mensaje pasa por encima del realismo de la historia. La alegoría no presenta significados dobles, sino diferentes niveles de interpretación. Frente a los paralelos de correspondencia entre las palabras y su semántica, nos encontramos con una multiplicidad de significados explícitos e implícitos, concretos y abstractos, ficción y realidad. Siempre hay un nivel literal, que es inevitable, y varios niveles interpretativos de significado. De este modo, la alegoría destruye la expectativa obvia que el lector tiene sobre un texto y transforma lo que se dice en otra cosa o varias otras cosas, como se ha demostrado en este trabajo.

Decir que una determinada obra es alegórica no es decir nada respecto de su valor, dado que la alegoría es sólo un modo de simbolización (FLETCHER, 2002, p. 339). Pero observar la función analítica de una obra o su función puede ser una evaluación positiva y observar la función apocalíptica de ciertas alegorías, añade Fletcher, es sugerir que se encuentran dotadas de algún tipo de significación final, valor que poseen, aunque acaso no se comuniquen con gran parte de la audiencia. Esa limitación, que algunos podrían llegar a considerar una debilidad de la alegoría, en el caso de la producción cultural argentina bajo censura, se transforma en una fortaleza. La oscuridad o la poca claridad de su significado constituye el precio que había que pagar para poder transmitir un mensaje disidente. Si el auditorio no

comparte ese trasfondo con el autor, es probable que en lugar de recibir el significado cifrado, le impresionen los elementos alegórico-poéticos no como mensajes, sino como meros ornamentos pintorescos de la canción. Sin embargo, la atracción puede seguir siendo fuerte tanto para los receptores ingenuos como para los sofisticados. En todo caso, la recepción dentro del grupo de los ingenuos se verá demorada, pero no necesariamente negada.

Las figuras literarias no sólo funcionan como un ornamento estilístico sino que pueden ser empleadas como elemento estimulador del pensamiento, función didáctica, estrategia de resistencia y forma de transmisión de ideas que, propuestas de otra forma, serían condenadas y censuradas por el régimen oficial. Las alegorías de García sobrevivieron una censura estricta que condenaba el lenguaje figurado por su escasa claridad, desde el punto de vista de los censores. La resiliencia de esta figura literaria demuestra que el impacto de la censura sobre la vida política de una cultura puede resultar en un efecto rebote de la política represora y censora implementada por el autoritarismo, resaltando aquello que se empeñaba en ocultar.

Obras Citadas

AlLABARCES, Pablo. Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Transcultural Music Review. Sociedad de etnomusicología* 12, 2008.

AVERBACH, Eric. *Scenes from the Drama of European Literature.* Trad. Ralph Manheim. New York: Meridian, 1959.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama.* Translated by John Osborne. London: NLB,1977.

CLIFFORD, Gay. *The Transformations of Allegory*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1974.

CONDE, Oscar. *Poéticas Del Rock*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2007.

FAVORETTO, Mara. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. New York: Edwin Mellen Press, 2010.

FEITLOWITZ, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York Oxford U P, 1998.

FLETCHER, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid: Ediciones Akal.S.A., 2002.

_____. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode.* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1964.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

GARCIA, Charly. La máquina de hacer pájaros. *La Máquina de Hacer Pájaros*. Microfon, Sony BMG, 1976.

_____. La máquina de hacer pájaros. *Películas*. Microfon, Sony BMG, 1977.

_____. Serú Girán. *Serú Girán*. Music Hall, 1978.

_____. Serú Girán. *La grasa de las capitales*. Music Hall, 1979.

_____. Serú Girán. *Bicicleta*. SG Discos. Interdisc. Universal Music, 1980.

GRINBERG, Miguel. *Cómo vino la mano. Orígenes del Rock Argentino.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.

HONIG, Edwin. Dark Conceit. The Making of Allegory. Providence, Rhode Island, Brown University Press: 1959.

HOLAS, Sergio. Cartografía de las impurezas en las prácticas poéticas de Nicanor Parra. *Flinders University Languages Group Online Review* 3.2: p. 38-50, 2007. Consultado el 05 de mayo de 2012. Disponible en: <http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor/>.

JOHNSON, Gary. *The Vitality of Allegory. Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press: 2012.

MADSEN, Deborah. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*. New York: St. Martin's Press, 1994.

MARCHI, Sergio. *No digas nada. Una vida de Charly García*. Ed. Actualizada. Buenos Aires: De Bolsillo, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción.* Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.

PUJOL, Sergio. *Rock y Dictadura*. Buenos Aires: Booket, 2007.

VILA, Pablo. Rock nacional and Dictatorship in Argentina. *Popular Music*. 6:2, p. 129-148, 1987.

_____. Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review* 10: 1 p. 1-28, 1989.

WILLIAMS, Paul. Understanding Dylan, *Crawdaddy!,* August 1966. Reprinted in *Outlaw Blues: A book of Rock Music*. New York: E.P. Dutton, 1969, p. 59-69.