

Del trance al abandono. Relecturas del rock argentino por el BRock¹

Adrian Pablo Fanjul²

Resumen: En el contexto de un proyecto de investigación sobre transposiciones entre el denominado “rock argentino” y diversos campos de la música brasileña, consideramos un caso en que una banda del denominado “BRock” interpreta, en portugués, una canción compuesta originalmente en español, en el campo del rock del otro país. El trabajo se encuadra en los estudios discursivos y considera teorizaciones sobre la cultura de masas en tanto producción y circulación de bienes simbólicos. Abordando comparativamente aspectos de la configuración enunciativa, de la interpretación vocal y de la articulación de objetos de discurso, obtenemos conclusiones referidas a la inserción sociohistórica de esos campos de la música de tradición popular en cada espacio lingüístico-nacional.

Palabras clave: comparación entre Argentina y Brasil; música de tradición popular; objetos de discurso.

Resumo: No contexto de um projeto de pesquisa sobre transposições entre o denominado “rock argentino” e diversos campos da música brasileira, consideramos um caso no qual uma banda do denominado “BRock” interpreta, em português, uma canção composta originalmente em espanhol, no campo do rock do outro país. O trabalho se enquadra nos estudos discursivos e considera teorizações sobre a cultura de massa como produção e circulação de bens simbólicos. Abordando comparativamente aspectos da configuração enunciativa, da interpretação vocal e da articulação de objetos de discurso, obtemos conclusões relacionadas à inserção sócio-histórica desses campos da música de tradição popular em cada espaço lingüístico-nacional.

Palavras-clave: comparação entre Argentina e Brasil; música de tradição popular; objetos de discurso.

Introducción

Tratamos, en este trabajo, sobre transformaciones y no coincidencias en el pasaje de producciones culturales para otro espacio lingüístico y nacional. Específicamente, de canciones de la música argentina de tradición popular a la lengua de Brasil, interpretadas por músicos de este país, que observamos en el marco de un proyecto de investigación en el que estudiamos también esos pasajes en la dirección inversa³. Lo

¹ Recebido em 13 de abril de 2017. Aceito em 24 de junho de 2017.

² Doutor em Linguística pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professor da Universidade de São Paulo (USP). Bolsista de produtividade nível 2 do CNPq. adrianpf@yahoo.com

³ Se trata del proyecto “Agrupamentos do discurso, vozes e regularidade. Contrapontos e transposições entre o Brasil e a Argentina”, subsidiado por el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)* mediante “Bolsa de Produtividade em Pesquisa”.

primero que nos gustaría aclarar al respecto es que vemos esas transformaciones y reencauzamientos del sentido como condición de la actividad creativa y no como malentendidos ni desvíos. El desplazamiento de lo que se percibe como un texto (cualquiera que sea su naturaleza semiótica) de unas condiciones de producción a otras moviliza una reorganización del material significante y de las orientaciones dialógicas. Observarla no solo es una ocasión para aprender sobre los espacios lingüístico-nacionales entre los que el desplazamiento se produce, sino también de revelar la inestabilidad de la propia “unidad” textual.

Partimos del presupuesto de que, en cada uno de los espacios que comparamos, Brasil y Argentina, existe una implantación sociohistórica diferente para los géneros de la cultura de masas, relacionada con el tipo de conflictividad en que los mismos se insertan al surgir y delimitarse. De ese modo, campos de producción musical identificados como “rock” (nacional o no), “música popular”, “música urbana”, “pop” y otros que aquí consideraremos, así como las corrientes que, en diferentes momentos, se desarrollan entre ellos no se relacionan necesariamente con los mismos lugares sociales de decir (GUIMARÃES 2005). Nuestro objetivo, en la investigación que hemos emprendido, es abordar esa diferente implantación sociohistórica en relación con lugares sociales de habla y posicionamientos discursivos, observando comparativamente dos factores: la construcción de determinados objetos de discurso y la filiación de las voces con otros tipos y géneros, tanto de la música de tradición popular como de otras prácticas en la cultura de masas.

En este artículo desarrollaremos esos objetivos tratando ampliamente de un caso: la versión en portugués que la agrupación brasileña conocida como Banda Panamericana hizo de la canción “Pasajera en trance”, del compositor y cantante argentino Charly García. Consideraremos su única ejecución registrada, que es en vivo, e incluiremos, en las conclusiones, el modo como fue presentada al público.

En la sección 1, haremos algunas consideraciones sobre rasgos a tener en cuenta para ubicar, en la cultura de masas de ambos países, las expresiones musicales que aquí consideramos. En la segunda parte, trataremos brevemente sobre la inserción sociohistórica de lo que se ha dado en llamar “rock argentino” y “BRock”, así como sobre las diferentes articulaciones de la denominación “rock” en cada uno de los dos países en relación con otras formas de la música de tradición popular. La sección 3 estará dedicada al análisis del caso de transposición que ya mencionamos, y que es el

desarrollo más específico de este artículo. Intentaremos mostrar que las diferencias entre ambas versiones en lo que hace a la interpretación vocal y en la configuración de la escenografía enunciativa son armónicas con distintos modos de representar el vínculo amoroso, pista que, a su vez, nos conduce a predominios discursivos de la primera etapa del rock argentino. En las conclusiones, intentamos relacionar esas diferencias con la manera como se dio, históricamente, el contacto entre esas vertientes de las músicas brasileña y argentina.

1 Cuestionamiento y complejidad como improntas

Las prácticas musicales que nos ocupan comparten, por un lado, una aspiración de alternatividad y, por otro lado, tener la complejidad compositiva como un cierto valor. Explicaremos a continuación a qué nos referimos con esos dos rasgos.

Entre las décadas de 1950 y de 1970 se da, en todo el mundo, un proceso ampliamente cuestionador de transformación en las prácticas artísticas y culturales. Tanto en Europa como en Estados Unidos y en América Latina se desarrollan experiencias consideradas de vanguardia en el cine, el teatro, la plástica, la música y en otros campos de prácticas creativas considerados “menores”, como la historieta, y formas derivadas del espectáculo y de la música de tradición popular. COLOMBA (2010: 34), a partir del concepto de “carácter social” de Raimond WILLIAMS (2003), identifica en ese movimiento un “carácter social alternativo” de amplísimo alcance, “fuertemente iconoclasta y renovador”. Las formas musicales que consideraremos en este artículo, a pesar de su paulatina inserción en la industria cultural, conservan algo de esa impronta inicial.

Por otro lado, debe considerarse que, a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, como explica FISCHERMAN (2013), en la música de tradición popular –no erudita– se han desarrollado segmentos caracterizados por el hecho de que sus productores y oyentes le den valor a la complejidad y a la elaboración. Son espacios que se enuncian y perciben como destinados principalmente a la escucha y secundariamente (o nada, según el caso) a usos como el baile, la conmemoración y otros tipos de prácticas ritualizadas. Históricamente, fue la aparición de la grabación fonográfica y su reproducción la que posibilitó el surgimiento y diversificación de esos segmentos,

porque amplió la perdurabilidad de lo que antes se ejecutaba para usos festivos y otras prácticas, sin ser escuchado sólo como música y canto. Al grabarse, se empiezan a notar matices con más nitidez, estimulando la imaginación creadora hacia una mayor elaboración:

Mucho del tango, del jazz, gran parte de la música brasileña posterior a la década de 1960, los desarrollos del modelo de la canción pop articulados por los Beatles, el muchas veces ridiculizado rock progresivo, la canción política y las derivaciones de los movimientos reivindicativos del folklore, conforman un grupo de músicas que, más allá de sus funcionalidades sociales, se escuchan como música (FISCHERMAN 2013: 24)⁴.

Esas expresiones musicales, entre las cuales se incluyen las que son objeto de nuestra investigación, son de tradición popular porque no provienen de lo canonizado como erudito, pero adoptan, en diversas medidas y con éxito desigual, valores ligados a ese canon, como los de la búsqueda de innovación y la legitimación de servir, por sí mismas, para la escucha y la fruición.

2 Diferentes inserciones

En esta sección haremos un desarrollo explicativo sobre un presupuesto que mencionamos en la Introducción, el de que las prácticas artísticas de las que trataremos en este trabajo, a pesar de compartir algunas denominaciones y aspectos importantes de su materialidad musical y verbal, presentan significativas diferencias, al comparar Argentina y Brasil, en lo que hace a su inserción sociohistórica. Para ello, presentaremos dos panoramas sintéticos, uno sobre cada país, en los que abordaremos la delimitación de algunos campos y subcampos en la música de tradición popular, su relación con la industria cultural y con desarrollos musicales anteriores, así como las características sociales de su público y de sus productores en diversos momentos.

2.1 El “rock argentino” y su ubicación sociohistórica

⁴ No estamos de acuerdo con el recorte que se insinúa, en esa enumeración, acerca de la música brasileña. Seguramente hay muchas expresiones anteriores a la década de 1960, dentro de la música de tradición popular de Brasil, que muestran una búsqueda de complejidad y finalidades de escucha. El “choro” es un ejemplo.

El denominado “rock argentino” es un caso paradigmático de campo⁵ que se va delimitando, inicialmente, alrededor de una búsqueda como la que explicamos en la sección 1. Como explica DÍAZ (2005), lo que después recibiría nombres como “música progresiva” o “rock nacional” se va diferenciando, a mediados de los años 60, del espacio de la “música para jóvenes” que la industria cultural promovía mediante la edición de discos y programas radiales y televisivos. Algunos jóvenes de origen mayoritariamente de las clases medias, pero también algunos de sectores un poco más humildes, de una Argentina en la que todavía había mucha movilidad social, empiezan a intentar producir una música precisamente “para escuchar”, no destinada al baile ni a la diversión. Una búsqueda de mayor elaboración en lo musical y letras que dejarían de tener como tópico la exaltación de felicidad, que funcionaba como imperativo en las producciones de la industria discográfica (ÁBALOS 2009: 28), fue tejiendo una red de diferenciación y dando lugar al surgimiento de bandas pioneras y de solistas que se reúnen en algunos lugares de la región central de Buenos Aires. Al principio, prácticamente no obtienen espacio en los medios y, en general, las discográficas los rechazan.

Entre 1967 y 1968 se graban unos pocos discos simples, algunos de los cuales alcanzan un relativo éxito. En 1969 se forma la primera grabadora independiente, ligada a una editorial de vanguardia, la del intelectual Jorge Álvarez, y aparecen varios LPs de esas bandas y músicos. En esos años también tienen lugar los primeros recitales en espacios abiertos, que reúnen varias bandas. Rápidamente el movimiento se diversifica en cantidad de bandas y estilos, y algunas compañías no alternativas les graban esporádicamente discos. Empiezan también a surgir elementos propios de la constitución de un campo: revistas específicas, una crítica incipiente con criterios de valoración, un público identificado, capital simbólico creciente de los músicos pioneros y, sobre todo, denominaciones que comienzan a diferenciarlos nítidamente de otras expresiones musicales. Primero, “música progresiva”, “nueva música urbana” y la que

⁵ En este texto, como en general en nuestro proyecto de investigación, empleamos la noción de “campo” en base a la teorización de BOURDIEU ([1976] 2003 e [1971] 2010), como espacios estructurados de posiciones desiguales alrededor de una práctica. En este caso, el campo amplio de la producción de bienes simbólicos, del cual a algunos géneros corresponden subcampos, que abarcan no solo sus productores, pero también su público, su crítica y sus instancias de consagración. El primero que empleó esa categoría para el rock argentino fue Claudio DÍAZ (2005).

finalmente subsistió, “rock nacional”, reformulada como “rock argentino” cuando se enfoca desde afuera del país.

En los primeros años de la década del 70, se puede afirmar que el campo está consolidado como una expresión que no llega a tener el alcance de los récords de venta de otras modalidades musicales más convencionales, pero que atrae a un público constante y creciente, reuniendo algunos miles en los mayores recitales colectivos y manteniendo una producción de LPs que llegó a 32 en 1972 (ALABARCES 1993: 51). Cuando, en 1976, los militares ocupan el poder, la cantidad de bandas ya aumentó notablemente, los principales nombres del “rock nacional” son relativamente conocidos, inclusive por un público que no compra sus discos, y ya es nítido quién se ubica dentro o fuera del campo. Durante la dictadura, ese sector de la producción artística registró menos persecución y censura que otros como el teatro o el folklore, pero sufrió constantes intimidaciones que hicieron que la producción mermase y que muchos músicos optasen por intentar trabajar fuera del país (PUJOL 2013). Contradictoriamente, es durante los últimos años de la dictadura que el rock argentino va a conocer una real masividad, debido a que los recitales empiezan a ser punto de encuentro de una resistencia juvenil que crece exponencialmente (VILA 1985). Todos los historiadores y críticos que abordaron el campo concuerdan en señalar los primeros años de la década del 80 como los de una multiplicación y diversificación sin precedentes que transforman el campo del rock argentino en uno de los principales fenómenos culturales del siglo XX en el país.

Para no extendernos demasiado en la caracterización de ese género-campo, sintetizaremos algunos rasgos que consideramos necesarios para lo que explicaremos en este texto:

- a) En cuanto a su materialidad musical, es de una gran heterogeneidad, y desde el comienzo reunió formas de la canción distantes de las bases rítmicas del rock, fusión con géneros como el tango o modalidades del folklore, o inclusive con musicalidades de otros países latinoamericanos, además de incluir, por supuesto, rock´n roll y buena parte de las derivaciones del campo del rock en el mundo (sinfónico, pesado, grunge, punk, metal, jazz-rock, ska, glam etc.).
- b) Fue uno de los campos principales –aunque no el único– en la música argentina de tradición popular, en que se manifestó la renovación de prácticas artísticas y culturales que, como explicamos en el ítem anterior, tuvo lugar en las décadas del 60 y 70.

c) Sus pioneros se ubicaban, en general, en la clase media, y, en algunos casos, pertenecían a los sectores menos favorecidos de esa clase. En la masificación operada en la década del 80, el rock argentino se extiende a los sectores crecientemente pauperizados, acompañando incluso el aumento de la pobreza en el país (SEMÁN y VILA 2001).

c) El nombre “rock”, en Argentina, quedó históricamente ligado a ese campo, y no se aplica, en general, a modalidades surgidas directamente de la industria cultural de menor complejidad y menor peso autoral, aunque estas incorporen rasgos rockeros en su musicalidad.

d) La identificación nítida de un campo de la música urbana bajo ese nombre, con criterios de pertenencia, espacios de reconocimiento y consagración, capital simbólico en disputa y público más o menos determinado permanece hasta fines de la década de 1990, a pesar de la gran diversificación. En los 2000 es discutible su permanencia como tal.

e) Aunque el crecimiento y la diversificación fue generando sus propias rutinas y repeticiones, de modo general fue un campo que, mientras existió, mantuvo, por lo menos como valor en su discurso, la búsqueda de originalidad y renovación. En esos términos muchos consideran, en el siglo XXI, su agotamiento y el surgimiento de algo nuevo que debería recibir otro nombre (GRAZIANO 2011; DACAL 2008).

2.2 Campos y renovación en Brasil

En este país, la distribución de géneros, denominaciones y campos en la música urbana de tradición popular durante las mismas décadas fue muy diferente de Argentina, como lo fue también su articulación con la desigualdad social.

Las transformaciones culturales de la década del 60 también darán lugar aquí a búsquedas innovadoras, pero a partir de un proceso que ocasionará otro tipo de recepción de lo que llega del mundo como “rock”. NAPOLITANO (2014: 208-209) explica que la denominada Música Popular Brasileira (en adelante, MPB), que el autor considera más como una “institución sociocultural” que como un género, será el ámbito principal de desarrollo de innovaciones. Lo que en la “bossa nova” comienza siendo una perspectiva “hedonista contemplativa” (NAPOLITANO 2014: 208) va dando base a una

forma musical renovadora que se presenta también como “políticamente comprometida” alrededor de la cual se consolidará la denominación “MPB”.

En el mismo período, el nombre “rock” va quedando progresivamente ligado a una producción directa de la industria cultural, cuya expresión más destacada es la llamada “Jovem Guarda”, precisamente el tipo de música “para jóvenes” convencional y conformista del cual, en Argentina, se apartaba el sector que acabó portando la denominación de “rock”. Existen, en el Brasil de fines de los 60 y comienzos de los 70 otros empleos del término para realizaciones musicales con búsquedas estéticas más cuestionadoras, como Raul Seixas o Mutantes, pero que no llegan a consolidar un espacio definido, siquiera tener mucho contacto entre sí.

Precisamente el grupo Os Mutantes, banda que ya en 1968 incursionaba en lo tanto como algunos de los pioneros del rock argentino, formará parte de la experiencia de la “Tropicália”, fenómeno que explica por qué, en Brasil, las modalidades rockeras son absorbidas por el diversificado campo de la MPB. El tropicalismo inspirado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y otros artistas fusionará elementos de diversas procedencias de la tradición musical brasileña con otros provenientes de diversas expresiones de vanguardia, incluyendo algunos desarrollos del rock en el mundo (FAVARETTO 1995). La “Tropicália”, aunque su desarrollo y los nombres que la impulsaron no puedan pensarse separadamente de la MPB, es, mucho más que otros sectores de ese gran campo, cercana a valores contraculturales en auge en los 60, tales como la liberación sexual, la experimentación psicodélica o formas de vida comunitaria, valores y prácticas que la acercan al espacio del rock en el mundo.

Para POLIMENI (2001), esa combinación de factores es decisiva para entender la no consolidación de un campo específico del rock brasileño en las décadas del 60 y 70:

Es que los bahianos filtraban lo que por el mundo había –llegaron a hacerlo años después también con el reggae– y lo adaptaban a coordenadas propias, de tal manera que introducían al público, a modo de visita guiada, en géneros que, por ende, perdían la posibilidad de trabajar en esa cultura un lugar propio. [...] Entre el Tropicalismo, su primo, el llamado MPB, y las decisiones de la industria, que creía que era más fácil importar que trabajar para descubrir lo que hubiese que descubrir, el camino para un hipotético rock brasileño de masas fue cerrándose, hasta terminar en un desfiladero (POLIMENI 2001: 139).

Recién en la década del 80 aparecerá con fuerza, en algunas grandes ciudades brasileñas, un sector identificado inequívocamente con el “rock”, que llega a constituir a su alrededor un espacio con características de un campo: lugares de presentación específicos como el “Circo Voador” en Rio de Janeiro, crítica especializada, instancias institucionalizadas de reconocimiento y una denominación que se consolidará como “BRock” (DAPIEVE 1995; SEVERIANO 2008).

El fenómeno se califica muchas veces como “boom”, porque su emergencia pública es relativamente repentina. PERRONE (1990: 73) informa que entre 1984 y 1985 el porcentaje de rock emitido por las radios FMs pasó de 20 a 70%, principalmente por el interés en la producción nacional, y que en 1987 la venta de discos de rock nacional superó la de rock extranjero. Sin embargo, el mismo investigador desmiente que el desarrollo de esas bandas haya sido resultado de un impulso de la industria cultural: en los últimos años de la década del 70 hubo un circuito independiente de grabación y ejecución, ignorado o rechazado por las grabadoras, del que participaron muchos músicos y bandas que después tendrían éxito, como Paralamas, Legião Urbana, Ultraje a Rigor o RPM. De hecho, ocurrió, casi veinte años después, un proceso que guarda analogías con el del rock argentino: primero rechazados por grabadoras que preferían el pop en inglés, músicos rockeros acaban abriendo un camino y logrando entrar a la industria. Sólo que alcanzando rápidamente números mucho mayores.

Dentro del BRock hay también, como en el rock argentino, una búsqueda de cierta complejidad, pero principalmente en el plano de la música, mucho menos en las letras. No casualmente el letrista que más elaboración alcanza, Cazuza, muestra una gran cercanía con la MPB y una filiación poética con autores de “samba-canção”. Y aunque se pueda afirmar que, en los 80 y 90, el BRock constituyó un campo, la visión retrospectiva muestra que los músicos surgidos de ese espacio que más capital simbólico alcanzaron en la música brasileña son los que, como Arnaldo Antunes, más interactuaron con la MPB. Por último, cabe señalar que, incluso durante su auge de los 80-90, el BRock se limitó a las clases medias, y que casi la totalidad de sus músicos provienen de los sectores medio-altos.

3 Abordaje de un caso específico

La canción “Pasajera en trance” fue grabada en 1985 en el disco *Tango*, de Charly García y Pedro Aznar, pero es de autoría del primero. García es un compositor que proviene de las primeras épocas de lo que se llamaría después “rock argentino”, pero no es uno de sus pioneros. Comenzó a grabar en 1972, con el dúo Sui Generis, primera banda que, en el campo de esa música que entonces se llamaba “progresiva”, alcanzó algo cercano a la masividad, o al menos llegó a un público menos restringido⁶. El recital de despedida cuando el grupo se separó en 1975 llegó a reunir, en dos sesiones, cerca de 25.000 espectadores (BERTI 2000). Con un sonido cercano al *folk*, Sui Generis fue también el primer grupo que impactó en los muy jóvenes: buena parte de su público eran adolescentes (ALABARCES 1993). Las bandas posteriores de García tuvieron una musicalidad más eléctrica y se acercaron a formas del rock sinfónico y del jazz-rock. Su última banda, Seru Giran, que duró de 1978 a 1982, tuvo un alcance mucho mayor y es uno de los primeros síntomas de un proceso que explicamos en la sección anterior: la masivización que el rock argentino vive en los 80 y 90. La carrera solista que García comienza en 1982 es la que lo irá convirtiendo en una figura estelar, el único referente del rock nacional que se puede ver como un “famoso” mediático por fuera de su actividad estrictamente musical.

“Pasajera en trance” es una de las composiciones que eligió la banda brasileña Panamericana para dar comienzo a su proyecto, en 2013. Ese grupo reúne a cuatro músicos de trayectoria ampliamente reconocida en el BRock. Cada uno de ellos perteneció a alguna de sus bandas más características: Dé Palmeira (ex Barão Vermelho), Dado Vila-Lobos (ex Legião Urbana), Charles Gavin (ex Titãs) e Toni Platão (ex Hojerizah). El emprendimiento que los unió con el nombre de Panamericana fue, como declaran en su página Facebook y en los anuncios de shows, dar a conocer en Brasil el rock de los países hispanoamericanos, propósito que comenzaron con Argentina y Uruguay. “Pasajera en trance” integraría, junto con otras cinco composiciones argentinas y seis uruguayas, el proyecto del disco “Sur”, anunciado para 2014, pero que aún no fue publicado. Los temas fueron ejecutados en diversos shows y las grabaciones en vivo están disponibles en canales de Youtube y en la página Facebook de la banda. En el caso que nos ocupa, analizamos la versión presentada en el

⁶ El primer LP de Sui Generis llegó a vender 80.000 placas (CONDE 2007: 230), cifra que no se acerca a lo que vendía en la época un éxito de la música joven convencional, pero que superaba ampliamente lo habitual en la “progresiva”.

salón de Oi, en Ipanema, en 2012, que puede encontrarse en el siguiente enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=ak5TDseXsQ8>

Presentamos a continuación la letra en sus dos versiones, y recomendamos, para continuar la lectura del artículo, escuchar la grabación original por Charly García en el disco referido y la de Panamericana que acabamos de indicar.

Pasajera en trance Charly García	Pasajera en trance (as apresentações mantêm o título em espanhol) Versão de Bruno Cosentino e Dé Palmeira.
<p>Ella está por embarcar, quizás consiga un pasaje en la borda. Ella está por despegar, ella se va.</p> <p>Ella viaja sin pagar, el viejo truco de andar por la sombra. Ella baila sobre el mar, ella se va.</p> <p>Pasajera en trance, pasajera en tránsito perpetuo. Pasajera en trance transitando los lugares ciertos. Un amor real es como dormir y estar despierto. Un amor real es como vivir en aeropuerto.</p>	<p><i>Ela chega pra embarcar. Sei que uma parte de mim me abandona. Ela já vai decolar ela se vai.</i></p> <p><i>Ela viaja sem parar. Sinto saudade de alguém que me chama. Ela dança* sobre o mar, ela se vai.</i></p> <p><i>Passageira em trance passageira em trânsito perpétuo. Passageira em trance transitando lugares incertos. Um amor real é estar aqui de um jeito esperto. Um amor real é vê-la pousar, meu corpo aberto.</i></p>

*No bis, “avança” em vez de “dança”.

3.1 Dos cuerpos en dos voces

Creemos que la transposición brasileña muestra, tanto en su dimensión vocal interpretativa como en la letra, un desplazamiento hacia determinados rasgos de la tradición sentimental en la canción. En este ítem trataremos de la vocalización.

FRITH ([1998] 2014: 350-352), al abordar el canto en la cultura de masas, ubica la dimensión de la voz como personaje en la “performance”, relacionada no solo a lo que se sabe del cantante sino también al género en el que el canto se inscribe. Creemos que esos rasgos de voz-personaje a los que se acerca la interpretación por Panamericana son precisamente algunos que fueron dejados de lado en la discursividad que acompañó la delimitación del rock argentino en sus primeras épocas. COLOMBA (2010: 50) señala que las canciones de ese campo en sus inicios se van despojando de las retóricas del bolero y de la canción sentimental pop, así como de la representación de personajes devotados al amor de un ser. El sentimiento, inclusive el que deja el amor o el deseo por alguien, empieza a ser representado a partir de la introspección, de “la intensidad de una realización paradójica en el aislamiento” (COLOMBA 2010: 52). Congruentemente, la investigación que venimos llevando a cabo hace ya algunos años sobre los inicios del rock argentino nos viene mostrando que predomina una representación del amor como episodio de un desplazamiento del ser, que en muchos casos desemboca en una “recreación” de sí mismo, proceso nodal en las narrativas de ese campo. La admiración por el ser amado, casi siempre femenino, es principalmente una exposición de la potencialidad creativa o de visión del personaje-artista, representado en y por la voz.

Así, en la grabación argentina, la interpretación vocal de Charly García al cantar sobre la “pasajera en trance” adquiere modulaciones más acordes con la inquietud y el deleite de un descubrimiento que con la melancolía. El agudo calmo de los primeros versos va produciendo la representación de un cuerpo-voz contemplativo, acorde con lo que parece “saber” sobre la figura que describe. El tono más grave y con prolongaciones oscilantes de sílabas en el estribillo (principalmente en “perpeeeeetuo”) marca una alteración del ser en su percepción y se acerca a la imagen, muy consolidada en el campo del rock en todo el mundo, de la alucinación como descubrimiento, coherente también con el modo como en la letra se representa el “amor real”: “dormir y estar despierto”. Una voz que, en su devaneo, convoca principalmente al oyente para compartir la visión extática.

En la versión brasileña, la interpretación de Toni Platão mantiene un tono mucho más constante y, además de estar exenta de modulaciones que puedan indicar el tipo de deleite que se percibe en la voz de la versión en español, sugiere un cierto sufrimiento melancólico, principalmente en la prolongación de “*ela se vai*”. Un cuerpo-voz que se expone a partir de la ausencia del ser amado, y que captura la mirada y la perspectiva del interlocutor para esa relación “de dos” en el mundo representado.

3.2 Narración y personas

Considerar el canto nos llevó a anticipar aspectos de la dimensión verbal, que es inseparable aunque por razones expositivas aquí las tratemos en un orden. En efecto, en la transposición de aquello que se canta ocurren desplazamientos congruentes con lo que acabamos de comentar sobre la interpretación vocal. El primero y más evidente es que en la versión brasileña emerge una primera persona que, en la letra de Charly García, no está más que como la perspectiva implícita en toda enunciación. Aparece, en paralelismo, en versos de idéntica melodía (el segundo de cada estrofa): “*Sei que uma parte de mim me abandona*” y “*Sinto saudade de alguém que me chama*”, e al final de la letra. Se completa, así, la escenografía de una ausencia amorosa. Aclaremos que empleamos aquí “escenografía” a partir de la teorización de MAINGUENEAU (2001), como el lugar de donde la enunciación anuncia provenir, una bisagra con el mundo representado.

En la letra cantada por García, la “pasajera” es un caso de los muchos seres representados, en la tradición del rock en el mundo, con cualidades fuera de lo común que les permiten transitar por lo que no es accesible a la masa rutinaria o conformista. Un personaje dotado inclusive, como la Cassandra de “El tuerto y los ciegos” o la Julia de “Por probar el vino y el agua salada”⁷, de un cierto carácter visionario, que le permite llegar a los lugares “ciertos”. Su situación de “en trance” parece ser un pasaporte para esa condición. La transposición de Cosentino e Palmeira borra esa representación, produciendo una “pasajera” más mundana, que es especial sólo para el ser que la recuerda. Si está en “*trânsito perpétuo*” es porque “*viaja sem parar*”, diferentemente del “sin pagar” que vemos en la letra argentina. En la misma dirección

⁷ Temas de Charly García en los años 70.

nos parece, en el bis, la oscilación “*dança sobre o mar*” / “*avança sobre o mar*”, dado que el segundo término puede participar de la figuración de un viaje aéreo común y corriente. La certeza de la “pasajera” sobre los lugares que transita se vuelve, en la transposición brasileña, una incerteza de la voz amante sobre el paradero de la amada, reforzando la centralidad de la pareja como tal.

Aunque haya sido grabada en 1985, “Pasajera en trance” se inscribe claramente en modos de presentar el vínculo amoroso muy característicos del primer rock argentino, formas que la diversificación de los 80 fue dejando como no exclusivas, pero que persistieron y que realmente hasta esa diversificación eran predominantes.

El rock argentino de las primeras épocas parece haber evitado determinadas formas de patetismo. En la investigación que desarrollamos para nuestro trabajo de “livre-docência”⁸, examinamos desde esa interrogación prácticamente todo el corpus de la producción de ese campo grabada hasta 1974. Objetos como la muerte (violenta o no) de un ser individual o su evocación posterior, formas (romantizadas o no) de la delincuencia, como también algunos tópicos asociados a lo melodramático en la canción, tales como el amor fracasado, la traición (OLIVEIRA 2008), la imposibilidad de realización amorosa o la fuerza del destino (ALVES 2015: 484) son prácticamente inexistentes en sus composiciones. Creemos que esas ausencias se relacionan con el predominio de una narrativa de cambio crítico en el individuo, efecto distorsionado de la hegemonía, en el campo cultural de la época, de un pensamiento humanista con presupuestos sobre la necesidad de transformación social y centrado en la capacidad o incapacidad del hombre para actuar sobre el mundo⁹.

De ahí surge un modo de representar los vínculos amorosos congruente con la centralidad que adquiere ese proceso de cambio centrado en la dimensión individual. Así como el amor fracasado y el despecho nunca son tema, tampoco lo es su aparente contrario: la historia de amor exitosa. Cuando el amor por alguien se celebra, es ya en el **estado de amor**, no la narración de cómo se llega a ese estado. En el primer rock argentino se fue configurando una representación del amor como vivencia de uno de los seres involucrados, de aquel con cuya perspectiva se relaciona la voz enunciativa, e incluyendo siempre o casi siempre una instancia autorreflexiva. De algún modo, que

⁸ Título existente en algunas universidades brasileñas, posterior al doctorado.

⁹ En TERÁN (1991) o en PUJOL (2007) pueden encontrarse análisis sobre esa configuración ideológica. En un trabajo que ya publicamos (FANJUL 2013), explicamos algo sobre cómo vemos su influjo sobre el rock argentino naciente.

varía de composición a composición, el ser amado o el propio amor que se siente forman parte de una experiencia autocentrada, que puede ser una percepción de algo nuevo, un desplazamiento, un aprendizaje, cambios que en muchos casos pasan a ser el tópico dominante. Eso no quita espacio a la figuración del amor, pero explica que no se focalicen celos, traiciones, encuentros o abandonos, que requerirían un dimensionamiento mayor, eufórico o disfórico, de la perspectiva del par. Así, llega a haber expresiones de desilusión amorosa, pero encuadradas en la obtención de una convicción (por ejemplo, en “Ayer nomás”, de Moris, o en “Cementerio Club”, de Luis Alberto Spinetta). También en relación con el mismo foco autorreflexivo vemos el hecho ya mencionado de que difícilmente se narrativiza un vínculo amoroso en sus etapas. Si hay una dimensión temporal del amor en el rock argentino de las primeras épocas es más la de un estado presente, o evocado, o deseado, que la de un recorrido. Casi no se encuentra, en ese repertorio, un “Eduardo e Mônica”¹⁰.

El espacio representado no se distribuye en base a la bipolaridad de la pareja sentimental, sea como “yo” / “tú”, “yo” / “ella”, o “tú” / “él”. Las pocas canciones en las que esa relación binaria cobra relevancia han quedado en una especie de límite que marca la exterioridad del campo, por lo general como composiciones iniciales de algunos músicos o de los que posteriormente pasaron a otros campos como los de la balada romántica. En el primer disco de García en su primer disco con Sui Generis hay algunos temas que se acercan un poco a ese foco en el par, pero instalando en el enunciador una perspectiva gozosa (“Estación”, “Quizás porque”), y, de cualquier modo, solo aparecen en ese momento inicial.

Las dos formulaciones, tanto la argentina como la brasileña, de “Pasajera en trance” se cierran con predicaciones sobre el “amor real”. Las comparaciones que aparecen en la letra argentina –“como dormir y estar despierto” / “como vivir en aeropuerto”– no incluyen un ser amado y se relacionan con lo que acabamos de explicar como episodio introspectivo. En este caso, una introspección que pasa también por el desafío a los estados “normales”, dada por la antítesis entre dormir y permanecer despierto. En la reformulación hecha en Brasil, aparecen los dos seres, con la voz masculina a la espera del “*posso*” de la pasajera.

¹⁰ Canción de Renato Russo grabada en 1986 por la banda brasileña Legião Urbana, que cuenta la historia de una pareja desde que se conocen hasta que sus hijos van a la escuela.

Concluyendo. ¿Desde dónde se lee?

Hemos observado, como el asunto más destacable en la trasposición, un desplazamiento que afecta las relaciones entre el rock y formas de la canción romántica, así como entre ese género y lo melodramático, incluyendo las modalidades de performance vocal.

Podríamos ver, como un factor actuante para esa recreación de la composición de García, la mayor familiaridad del BRock con la narrativa amorosa y con la focalización del par en la relación representada. En cierto modo, al aludir, en la sección anterior, a un tema de Renato Russo, prefiguramos esa posibilidad. Y en efecto, si pensamos en repertorios como los de Paralamas do Sucesso o Legião Urbana, sin duda hay una notable presencia de ese tipo de narrativa y de tópicos como el abandono, el encuentro amoroso o el destino relacionado con la vida sentimental.

No obstante, y sin desprestigiar ese factor, creemos que también hay que buscar respuestas en el propio contacto entre el BRock y el rock argentino, en el momento en que ese contacto comenzó a darse y mediante qué expresiones de cada uno de los dos campos se produjo. Al respecto, es interesante observar esta habla del cantante Toni Platão en el recital en el que la banda toca “Pasajera en trance”. El tema que acababan de ejecutar era “Barro tal vez”, de Luis Alberto Spinetta. Cuando terminan de tocarlo y antes de comenzar con el de Charly García, el vocalista explica:

Esta canção foi uma das primeiras músicas compostas por Luis Alberto Spinetta, falecido ano passado, um dos maiores nomes da música argentina. Charles Gavin costuma dizer que Spinetta e Charly García estão para a Argentina como Caetano e Chico estão para o Brasil.

Mucho más que la validez de esa analogía para perspectivas críticas e históricas que aquí no abordaremos, nos interesa el acto de producirla, su emergencia como hecho de discurso. Spinetta, pionero y figura centralísima de la tradición del rock argentino, es ubicado en el ámbito general de la “música” de ese país. Enseguida, junto con Charly, no tan pionero pero no menos central en las representaciones de lo que se figura como campo del “rock nacional” en el país vecino, son puestos junto a dos referentes de la MPB. Hay una cierta elisión del rock como identidad en esa analogía. Y creemos que eso tiene que ver con lo que, desde la memoria del BRock, se ve como “rock argentino”.

El relevamiento que hemos hecho para nuestro proyecto de investigación nos muestra, precisamente, que los grandes intercambios entre ambos campos tuvieron como protagonistas algunas ramificaciones del rock argentino que resultan de su gran diversificación en los 80. Fito Paez o Gustavo Cerati (de la banda Soda Stereo), músicos que ya componen en una etapa en la que los tópicos de la vida amorosa se desarrollan de maneras muy diversas, fueron los principales lazos con el BRock, cuya percepción del rock argentino se desplazó solo más tardíamente a las etapas primeras. Creemos, por lo tanto, que una composición como “Pasajera en trance” que, en sus condiciones originales de producción y circulación, corresponde más a los rasgos discursivos que predominaron en las épocas iniciales de la “progresiva argentina”, se relea a partir de esa historia de contactos, concomitante con el auge del BRock en los 80 y 90.

Con los elementos de análisis que expusimos alrededor de esa transposición intentamos mostrar que el estudio de los procesos de pasaje al otro espacio lingüístico-nacional moviliza comparaciones no solo sobre letra y música en la aparente totalidad textual, sino sobre la inserción y la espacialidad social de los géneros y campos en cada país, sobre sus vinculaciones con otras discursividades, así como sobre la articulación entre voces, modelos de performance, y objetos de discurso.

Referencias bibliográficas

ÁBALOS, Ezequiel. *Rock de acá*. Los primeros años. Buenos Aires: Edición del autor, 2009.

ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores*. El rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Colihue, 1993.

ALVES, Wanderlan. Estética melodramática e canção popular como lugares de encuentros culturais em *Bolero*, de Lisandro Otero. In: *Letras de hoje* 50(4), 2015, 483-492.

BERTI, Eduardo. Hubo un tiempo que fue hermoso. El regreso de Sui Generis o la historia a través de las canciones. In: *Revista Tres Puntos* 132, 2000, 60-68.

BOURDIEU, Pierre. El mercado de los bienes simbólicos. [1971]. Trad. de Alicia Gutiérrez. In: _____. *El sentido social del gusto*. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

_____. Algunas propiedades de los campos. [1976]. Trad. de Alberto Escurdia. In: _____. *Campo de poder, campo intelectual*. Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

COLOMBA, Diego. Letras de rock nacional. Géneros, estilos y transposiciones. Tese de Doutorado. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2010.

CONDE, Oscar (org.). *Poéticas del rock*. Buenos Aires: Marcelo H Oliveri Editor, 2007.

DACAL, Pablo. Asesinato del rock. [2006]. In: GRINBERG, M. *Cómo vino la mano*. Orígenes del rock argentino. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2008.

DAPIEVE, Arthur. *BRock*. O rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DÍAZ, Claudio. *Libro de viajes y extravíos*: un recorrido por el rock argentino 1965-1985. Córdoba: Narvaja Editor, 2005.

FANJUL, Adrián. Topografías del artista y desestabilización enunciativa en el rock de argentina. In: SANTOS, Margareth; MARTÍN, Ivan; FANJUL Adrián (org.). *Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2013.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Atelié Editorial, 1995.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*. Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2013.

FRITH, Simon. *Ritos de la interpretación*. Sobre el valor de la música popular. [1998] Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2014.

GRAZIANO, Martín. *Cancionistas del Río de la Plata*. Después del rock: una música popular para el siglo XXI. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. de Sírio Possenti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Political Activists, Playboys and Hippies. Musical Movements and Symbolic Representations of Brazilian Youth in the 1960s. In: VILA, Pablo (ed.). *Music and Youth Culture in Latin America*. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires. New York: Oxford University Press, 2014.

OLIVEIRA, Paulo da Costa e Silva. Canção de amor de menos. Sentimento e sensação na música de Tom Jobim. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César; NAVES, Santuza (org.). *Leituras sobre música popular*: reflexões sobre sonoridade e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PERRONE, Charles. Changing on the Guard: Questions and Contrasts of Brazilian Rock Phenomena. In: *Studies in Latin American Popular Culture* 9, 1990, 65-83.

POLIMENI, Carlos. Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano. Buenos Aires: Biblos, 2001.

PUJOL, Sergio. Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes. In: JAMES, Daniel (dir.). *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

_____. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. 3. ed. Buenos Aires: Booket, 2013.

SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. In: FILMUS, Daniel (org.). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TERÁN, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Ed. Puntosur, 1991.

VILA, Pablo. Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil. In: JELIN, Elizabeth (org.). *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.