



Aletheia, vol. 16, núm. 30, e223, junio - noviembre 2025. ISSN 1853-3701
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Maestría en Historia y Memoria

La llama de la liberación: Aproximaciones al rock argentino en la década de 1990 y los pueblos originarios

The Flame of Liberation: Approaches to Argentine Rock in the 1990s and Indigenous Peoples

Julián Matías Sotelo

Universidad Nacional de Luján, Argentina
 julianmsotelo@gmail.com

Recepción: 11 febrero 2024

Aceptación: 04 abril 2024

Publicación: 01 junio 2025

Resumen:

El trabajo que se presenta a continuación, tiene la intención de comenzar a identificar ciertas expresiones culturales ocurridas en Argentina durante la década de 1990, en el marco del despliegue de la hegemonía neoliberal, en particular de la música que integra el rock nacional, como parte de los debates y dilemas de la Historia Reciente Argentina. La mirada está puesta en la relación que establecen ciertos artistas con los pueblos originarios, y sus búsquedas en cuanto a las dimensiones de *resistencia* y *rebeldía* en las luchas ancestrales, para llevarlas al contexto de la última década del siglo XX en nuestro país, ya que se considera que las canciones estudiadas, son parte de las manifestaciones culturales que evidencian las contradicciones vividas en esa coyuntura, es decir, son la expresión de un pensar y sentir en términos históricos.

Palabras claves: Historia Argentina Reciente, Rock Nacional, Pueblos Originarios, Resistencia, Rebeldía.

Abstract:

The work presented below intends to begin to identify certain cultural expressions that occurred in Argentina during the 1990s, within the framework of the deployment of neoliberal hegemony, particularly the music that integrates national rock, as part of the debates and dilemmas of Recent Argentine History. The focus is on the relationship that certain artists establish with the native peoples, and their searches regarding the dimensions of resistance and rebellion in ancestral struggles, to bring them to the context of the last decade of the 20th century in our country, since it is considered that the songs studied are part of the cultural manifestations that show the contradictions experienced in that situation, that is, they are the expression of a way of thinking and feeling in historical terms.

Keywords: Recent Argentine History, National Rock, Native Peoples, Resistance, Rebellion.

Cita sugerida: Sotelo, J. M. (2025). *La llama de la liberación: Aproximaciones al rock argentino en la década de 1990 y los pueblos originarios*. *Aletheia*, 16(30), e223. <https://doi.org/10.24215/18533701e223>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Atando los cordones (a modo de presentación)

La música acompaña los dolores y las rabias del pueblo
Verónica Condomi

El llamado¹ rock argentino y/o rock nacional surgió en nuestro país durante la década de 1960, en el marco de las tensiones culturales del capitalismo occidental que resonaban al compás de la “Guerra Fría” (Califa, 2021). Dentro del desarrollo industrial dependiente que caracterizaba a la matriz productiva dominante en Argentina, el proceso de integración social urbana y rural iría complejizando la estructura social, sosteniendo el impulso progresivo heredado del primer peronismo (Basualdo, 2010; Torrado 2007).

Durante la década de 1970, en el marco de una conflictividad social en ascenso, la música popular se hará eco de las disputas que atravesaban a la sociedad argentina, en una coyuntura donde la lógica de las relaciones sociales de producción y reproducción de la vida en el capitalismo estaban siendo cuestionadas (D’Antonio y Eidelman, 2018), sumando voces y sonidos al canto rebelde (Califa, 2021). El rock nacional se ubicará tendencialmente “en el espacio intermedio entre “el mercado” y la militancia de izquierda – peronista y no peronista – de la época” (Vila, 1995, p. 252). El golpe de Estado cívico-militar-eclesiástico-empresario de marzo de 1976 será un punto de inflexión. La persecución y desaparición será de miles de personas, no sólo de sus identidades, sino también de sus vínculos y de sus símbolos. Las y los artistas que se dedicaban a la música, no estuvieron exentos a esta realidad.

El retorno al sistema constitucional en 1983, mostrará una escena donde el rock argentino sale de la asfixia represiva y –a la vez- se mete en un túnel de introspección e individualismo (Berti, 2021), en el marco de una creciente popularidad (Pujol, 2015) que iba de la mano de la fragmentación social que se imponía en ese tiempo en el llamado rock nacional (Vila, 1995). Hacia finales de la década de 1980 varias bandas y artistas serán la punta de lanza de “una renovada tendencia de espacios de resistencia” (Correa, 2002, p. 42), cuando la realidad social del modelo de valorización financiera ingrese en su primera grieta, debido al proceso de desindustrialización, pobreza y marginalidad social en el marco del final del mundo bipolar y la llegada del discurso de la globalización.

En el contexto de la década de 1990, orillando el quinto centenario del arribo de los europeos a lo que denominaron “Nuevo Mundo”, el rock nacional inició su proceso de búsqueda de una identidad popular que los acerque a las nuevas formas de resistencia colectiva emergentes en ese tiempo. En esta presentación, bucaremos sobre las maneras a través de la cual varios artistas y bandas del llamado rock argentino, se vincularon con la *resistencia* y *rebeldía* de los pueblos originarios de América Latina durante la última década del siglo XX a través de sus canciones, para vislumbrar sobre cuanto tiene de fenómeno coyuntural y cuanto tiene de reacción orgánica de los sectores populares ante las políticas neoliberales (AAVV, 2014).

El artículo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, ubicaremos las tensiones sociales, políticas y económicas que se vivieron en el periodo 1991-2001 en Argentina; en segundo lugar, presentaremos al rock nacional como objeto de estudio en tanto fuente de conocimiento histórico; en tercer lugar, el marco teórico en el cual nos apoyamos para estudiar la evidencia empírica y, en cuarto lugar, el cruce entre contexto, marco teórico y referencia empírica.

Acerca de la coyuntura sociopolítica en Argentina en 1990

El domingo 14 de mayo de 1989, Carlos Saúl Menem ganaba las elecciones presidenciales en Argentina. El gobierno de Raúl Alfonsín iniciado en diciembre de 1983, llegaba a su último año de gestión fatigado, debido a la pereza política en materia económica ejercida desde 1985, cuando los condicionamientos y las recetas del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) se impusieron sobre las intenciones de reconstruir el modelo industrial de raíz keynesiana vigente hasta finales de 1975. En paralelo al Juicio a las Juntas, el Plan Austral venía a ser una manifestación cabal de la nueva dependencia nacional, donde la premisa madre de todas las variables macroeconómicas era la estabilidad monetaria.

Carlos Menem llegaba a la Casa Rosada con las promesas de “Revolución Productiva” y “Salarioazo” bajo el mantra de “Siganme, no los voy a defraudar”, en una coyuntura económica marcada por los coletazos de un nuevo ciclo hiperinflacionario. Su asunción fue el 8 de julio de 1989 –cinco meses antes de lo previsto-, debido a la conflictividad social que se vivía en las calles, que era una consecuencia directa del ahogo financiero de la nueva elite económica dominante (Castellani, 2016). El clima de época, ponía al Estado como el causante de todos los males de la sociedad argentina, por lo cual, había que transformarlo, modernizarlo y achicarlo, para que el mercado pudiera fluir e iniciar un ciclo de bonanza para la “gente”.

El Plan de Convertibilidad de la moneda presentado el 1º de abril de 1991, fue la frutilla del postre de un entramado que se empezó a tejer mucho antes de que Menem llegara a la presidencia de la Nación. La conformación de una nueva elite dominante – la *oligarquía terrateniente diversificada* (Basualdo, 2010) -, se abroqueló detrás de la última dictadura del siglo XX en nuestro país, con la intención de encarar una *revancha clasista* (Basualdo, 2006), mediante la imposición de un modelo de país basado en la valorización financiera que necesitaba desindustrializarse, llevando a las y los trabajadores a un ocaso de su vida material y de sus posibilidades de progreso, destruyendo la *cultura obrera* (Pozzi, 2008).

La estabilidad de la moneda consolidada a partir de 1992 gracias a la reforma estructural del Estado y el apoyo del FMI y el BM, fue horadando el estado de conciencia colectivo (Invernizzi y Gociol, 2002) que se había construido en los sectores populares desde finales del siglo XIX en los ámbitos urbanos y rurales, donde a partir del reconocimiento de las formas concretas de la explotación capitalista, las y los trabajadores fueron vivenciando diversas y distintas formas de lucha y resistencia, frente a las condiciones que imponían los patrones y la legalidad instaurada por el Estado Nacional como instrumento del capitalismo a lo largo del siglo XX (O’Donnell, 1977).

Uno a uno, los pilares del Estado de Bienestar que se fue instalando en Argentina desde el año 1943 se fueron derrumbando bajo el incesante martillar del libre mercado en su versión *neoliberal*. Tanto el Proceso de Reorganización Nacional como el gobierno de Alfonsín dejaron las ruinas minadas (Hopenhayn y Barrios, 2002) para que la década de la convertibilidad y estabilidad de la moneda -1991 a 2001-, sea la década bisagra del pasado reciente argentino. La privatización de las empresas del Estado, de los servicios públicos, de la transferencia a las provincias de los sistemas de salud y educación nacional, se lograron bajo la imposición del nuevo mantra individualista que fue dando orden, sentido y coherencia a la *sociedad excluyente* (Svampa, 2006).

La pobreza estructural, será la hija bastarda de la globalización en su versión argentina. Las políticas de ajuste en democracia (Torrado, 2007) en el periodo estudiado en este trabajo, tuvieron como objetivo generar una nueva normalidad meritocrática donde la supervivencia sea sólo de quienes logran adaptarse a la competencia constante entre individuos (Aleman, 2016). Retrocede el sujeto colectivo, la solidaridad de clase y el compromiso entre iguales. Se desdibuja el patrón, el capitalista, el millonario, el triunfador, en tanto oponente, y pasan a ser modelos a imitar. El oponente, el culpable de todos los males pasa a ser el gobierno, los políticos, la política, hasta llegar al “Que se vayan todos” en diciembre de 2001.

En esta coyuntura, una parte del rock argentino en los años Noventa utilizará los albores del V Centenario de la invasión de los europeos para rescatar historias de opresión y resistencias ancestrales a través de sus canciones, en la definición de una nuevo “mapa de significados” (AAVV, 2014, p. 63) para la cultura popular.

El rock argentino en tanto expresión artística y cultural

Es la octava maravilla (créelo) es el rock
Massacre

La música, en tanto expresión artística y cultural, en la segunda mitad del siglo XX se ha convertido en un medio para percibir el mundo, ya que “la sociedad es un juego de espejos donde todas las actividades se reflejan, se definen, se registran y se deforman” (Attali, 1995, p.15). En este contexto, la música en Argentina ha sido poco autónoma de los avatares sociales, políticos y económicos que se han vivido en el

país en los últimos cuarenta años (Pujol, 2015). El escritor Miguel Grinberg (1985) considera que el rock argentino ha vivido tres ciclos entre 1965 y 1982, directamente vinculados con las tensiones sociales y políticas de esas décadas, a las cuales, el periodista y escritor Eduardo Berti les suma dos más en la década de 1980 – de 1982 a 1985 y desde 1986 a 1989 – (Berti, 2021).

En un trabajo que data del año 1987, Pablo Vila ubica ciertos fenómenos musicales argentinos “como emergentes de necesidades sociopolíticas de actores sociales determinados, procesadas en momentos históricos también determinados” (1987, p. 82), a partir de la masividad que logran en los espacios donde circula y se comparte la música –el tango en el salón de baile, el folklore en los festivales y el rock en los recitales-, como una expresión simbólica de los gustos sociales, que están condicionados por su época. En este mismo sentido, en un texto elaborado con el sociólogo Pablo Semán sobre el llamado “rock chabón” (1999), los autores afirman que “la música es un artefacto cultural privilegiado, dado que nos permite la experiencia real de nuestras identidades narrativizadas imaginarias” (Semán y Vila, 1999, p.4). Por su parte, para Gabriel Correa, el rock argentino recupera dos tendencias presentes en la filosofía latinoamericana: “la búsqueda de una vida digna y la humanidad de nuestras culturas” (2002, p. 41).

Desde lo estrictamente musical, desde sus orígenes el rock argentino ha fusionado influencias y sonidos provenientes de otros géneros, tal como lo afirma Vila:

Lo que distingue al rock nacional de los otros tipos de música de fusión argentinos son los ingredientes de la mezcla. A lo largo de su historia, el movimiento de rock nacional ha establecido relaciones variables (dependiendo del periodo y del músico) con el rock 'n' roll, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, el jazz-rock, la música country y folk norteamericana, el heavy metal, el new wave, el reggae, el ska, el rockabilly, la música clásica, la nueva canción latinoamericana, la nueva trova cubana, la bossa nova, la samba, el tango y la música folclórica argentina... entre otras. La resultante musical que en mayor o menor grado incorpora estas influencias es codificada y decodificada por músicos y seguidores como rock nacional (1995, p. 234).

En los primeros ciclos delimitados por Grinberg, estuvo presente la simbiosis entre el rock y los sonidos provenientes del folklore. Almendra, Invisible, Arco Iris, Sui Generis y Aquelarre –por citar algunos ejemplos-, se nutrieron de sonidos provenientes de lo más profundo de la tierra. En la década de 1980, León Gieco realizó su viaje desde Ushuaia a La Quiaca buscando rescatar sonidos ancestrales junto a su amigo y productor Gustavo Santaolalla. Por su parte, el trovador Víctor Heredia realizó su obra musical “Taki Onkoy” en 1986, trayendo la originaria resistencia cultural incaica al siglo XX.

Al ubicarnos en los albores de 1992, cuando la política, la economía y la cultura neoliberal seguían pisoteando al derruido Estado de Bienestar –en una nueva fase de su feroz avanzada sobre la cultura obrera (Pozzi, 2008)-, nos empezamos a encontrar dentro del rock argentino con un *reflejo* ancestral, que define el proceso de invasión y exterminio sobre los pueblos originarios que se registra desde 1492, el cual viene a *alterar* las narrativas instaladas por el relato civilizatorio dominante desde el siglo XIX. Desde el encuadramiento cíclico para temporalizar el rock argentino que inició Grinberg y continuó Berti, la cristalización del vínculo entre el rock y los pueblos originarios empieza tímidamente en el ciclo V –con Los Violadores en 1987, Hermética en 1991 y Attaque 77 en 1992- y es una de las bisagras que da inicio al VI ciclo en la historia del rock argentino.

Afinando nociones

Para describir, comprender y analizar las expresiones musicales del rock argentino en la década de 1990, son expresiones de ese entramado complejo, múltiple y diverso que es la cultura:

La «cultura» de un grupo o clase es su modo de vida particular y distintivo, los significados, valores e ideas corporizadas en las instituciones, en las relaciones sociales, en los sistemas de creencias, en las buenas costumbres, en los usos de los objetos y en la vida material. La cultura son las formas distintivas en las que se expresa esta organización de la vida material y social. Una cultura incluye el «mapa de significados» que vuelve las cosas inteligibles a sus miembros (AAVV, 2014, p. 63).

Vamos a recurrir a un marco de conceptos específicos que forman parte del materialismo histórico del siglo XX, de lo que se considera el “marxismo heterodoxo”. Esta corriente es denominada así ya que recurre al método acuñado por Carlos Marx y Federico Engels en el siglo XIX –el materialismo histórico–, en tanto concepción filosófica para abordar cuestiones que van más allá de la letra de lo escrito por Marx y Engels, evidenciando que lo *vivo* es el método y no el dogma (Lukács, 1985).

Partimos de dos nociones generales, resistencia y rebeldía, en tanto reflejo presente en las letras del rock argentino que son el objeto de estudio de este trabajo, para luego mover el prisma hacia las costumbres, la vida cotidiana y las estructuras de sentimientos que cristalizaron en ese *animal cuadrúpedo* llamado canción, compuesto por “la letra, la música, la interpretación y lo entendido y disfrutado por el público” (Califa, 2021, p. 16).

El concepto de *resistencia* forma parte de una larga tradición dentro del campo del marxismo. Desde el *18 brumario de Luis Bonaparte* (Marx, 1959), la resistencia ha sido definida dentro de las acciones de los sujetos que se niegan a aceptar las imposiciones de las clases dominantes a través de los mecanismos del Estado. En el contexto de esta presentación, nos haremos eco de la noción *resistencia* que presenta el sociólogo de la educación estadounidense Henry Giroux (1985). Para este autor;

se ha subestimado la manera como el sujeto humano se acomoda, media y se resiste a la lógica del capital y a sus prácticas sociales dominantes [...] el concepto de resistencia debe tener una función reveladora que contenga una crítica de la dominación y que proporcione oportunidades teóricas para la autorreflexión y para la lucha en favor de la emancipación individual y social [...] la resistencia debe ser considerada desde un punto de partida teórico que vincule la manifestación del comportamiento con los intereses que éste encierra. Esto se logra al ir más allá de la inmediatez del comportamiento: al interés que subyace en su lógica, frecuentemente oculta; una lógica que también debe ser interpretada a través de las mediaciones históricas y culturales que la conforman (p. 39 y sig.).

El otro concepto general que atraviesa esta presentación es *rebeldía*. Según el pensador galés Raymond Williams, la relación del individuo moderno y la sociedad que este integra es parte de la esfera de la existencia. El “carácter social” de un individuo es una respuesta a un “patrón cultural” (Williams, 2000). En este marco, la *rebeldía* es una respuesta existencial del individuo a la dinámica social que emerge en una coyuntura puntual. Según Williams, el rebelde:

tiene un vigoroso compromiso personal con ciertos objetivos sociales, una identificación positiva de su existencia personal con un patrón específico de iniciativa social [...]. El rebelde combate el modo de vida de su sociedad, porque para él es personalmente erróneo, pero en arte, moralidad y religión, como de manera más evidente en política, la nueva realidad que propone es más que personal; la ofrece como un nuevo modo de vida (2000, p. 93 y 94).

A estas dos nociones generales, se suman tres definiciones particulares, que incursionan en el interior de las canciones estudiadas: costumbre, vida cotidiana y estructuras de sentimientos.

La noción de *costumbre* la tomamos el historiador británico Edward P. Thompson en su trabajo *Costumbres en Común* (2019), donde realiza un seguimiento de las maneras a través de las cuales los sectores populares en las islas británicas durante el siglo XVIII y principios del XIX vivieron la transición a los hábitos de producción y reproducción de la sociedad bajo el dominio del capitalismo. Para Thompson la *costumbre* se basa en “creencias no escritas, normas sociales y usos que se hacen valer en la práctica, pero que nunca se inscriben en estatuto alguno” (Thompson, 2019, p.171), en el marco de una “contienda, una palestra en la que intereses opuestos hacen reclamaciones contrarias” (Thompson, 2019, p.61).

La noción de *vida cotidiana* la recuperamos de la socióloga húngara Agnes Heller. Según esta autora “la vida cotidiana es el conjunto de las actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social” (Heller, 1977, p.19) ya que la *vida cotidiana* muestra el modo de *humanización* ya que implica una historia siendo “la mediadora hacia lo no cotidiano y es la escuela preparatoria de ello” (p. 22).

En cuanto a la noción de *estructura de sentimientos*, volvemos sobre el investigador galés Raymond Williams sumándole la dimensión del plural, ya que consideramos que son estructuras en las *costumbres* dentro de la *vida cotidiana* las que van configurando la subjetividad de las personas en tanto sentimientos. Siguiendo a Williams vamos a buscar en una selección arbitraria de letras en canciones del rock argentino:

los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente [...]Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la consciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado (Williams, 2009, p.175).

En la indagación sobre la relación entre rock argentino y los pueblos originarios, observaremos si estás tensiones –*resistencia* y *rebeldía*–, llegan a delimitar nuevas fronteras en el mapa de significados que se expresan en las canciones.

El rock argentino en su búsqueda de identidad en la década de 1990

El recorte temporal que realizamos en este trabajo va de 1991 a 2001. El imán que tracciona esta presentación es la etapa hegemónica del neoliberalismo en Argentina, es decir, cuando logró imponer en las mayorías societarias su dinámica económica, sus pautas culturales y la negación y/o ocultamiento de sus consecuencias sociales. En esta década ganada por el nuevo liberalismo, comienza a desplegarse el sexto ciclo/etapa del rock en Argentina –el cual consideramos concluye en el año 2004–, luego de la tragedia ocurrida en el boliche “República de Cromañón” en la ciudad de Buenos Aires, a fines de ese año.

Para el antropólogo argentino Pablo Semán (2006), a comienzos de la década de 1990, se empieza a dar un corrimiento en términos creativos dentro de la escena del rock argentino, donde la ciudad de Buenos Aires deja de ser el centro en la escena rockera vernácula, debido a la emergencia desde los conurbanos –principalmente el bonaerense–, de una identidad musical que busca rescatar desde una dimensión patriótica la integración a través del trabajo. En ese sentido, Semán sostiene que el rock “chabón” rescata el barrio y es “contestatario” respecto del neoliberalismo y sus consecuencias, a través de las prácticas del “aguante” que realizan los seguidores de estas bandas de rock *plebeyo*, donde conviven sectores populares y sectores medios empobrecidos, a través de nuevos rituales –como el “pogo”, las banderas y las bengalas–, como *aire de resistencia*, al correr del centro de la atención de lo que pasa en el escenario.

De acuerdo a la cronología que propone Eduardo Berti, el ciclo V del rock argentino se cierra entre 1992 y 1993 con la reunión de Serú Girán, el recital masivo de Fito Páez en el estadio de Vélez Sarsfield al presentar su disco *El amor después del amor* y con el larga duración *Dynamo* de Soda Stereo (Berti, 2021). Siguiendo a Berti, estamos en condiciones de inferir que las relaciones que empiezan a establecer ciertos artistas del rock argentino con los pueblos originarios –las cuales seguirán a lo largo de la década hasta bien entrado el siglo XXI– son parte del incipiente sexto ciclo en el devenir del rock en Argentina.

La música es profética, como sostiene Jacques Attali (1995), y en el caso estudiado, se observa en las canciones de Los Violadores (1987) y de Hermética (1991) esa anticipación al V Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a estas latitudes, y también una ruptura con “yo” y la fragmentación de las letras del ciclo anterior del rock argentino (Berti, 2021, p.42), ya que se visualiza un puente colectivo entre el pasado y el presente. En “Toma revancha América” de Hermética se lee: “Pueblos nativos del suelo mío/ Fueron saqueados y sometidos”, y luego: “Pueblos nativos del suelo mío/ Están viciados y confundidos”. Y la premonitoria letra de “Mercado Indio” de Los Violadores dice:

Ayer espejos por oro, hoy dólares por baratijas, imitaciones en barro, imitaciones de culturas perdidas/ En el mercado indio todo está claro/Compra y venta es el presente, el futuro lo robaron / En el mercado indio todo está claro /Compra y venta es el presente, el pasado lo quemaron.

El contexto por el impacto del proceso de privatizaciones en las empresas del Estado, las reformas institucionales, y la consolidación de la estabilidad monetaria que impuso el Plan de Convertibilidad de la moneda presentado por el ministro Domingo Felipe Cavallo –el 1º de abril de 1991–, es parte de la base

social que permite comprender la superestructura musical que desarrolla una banda como Attaque 77 desde finales de la década de 1980. Siguiendo al sociólogo Simón Frith (2003), intentamos reconocer el andamiaje social que da sentido al discurso musical. En su tema “América”, el principio de la letra enuncia:

Esto es América/ Latinoamérica bajó tus pies la tierra/ Despertó las almas y de las entrañas/ Nació la voz que clama y más adelante: La miseria oprime y la ambición corrompe más y más/ Devuélvanos ya/ Nuestra dignidad para finalizar: La paciencia no es eterna/ Con el pueblo no se juega.

Una última frase que profetiza los estallidos sociales por venir a lo largo de toda la década de 1990. En el mismo año que Attaque 77, 1992, el músico y compositor León Gieco da a conocer su tema “Cinco siglos igual”. Con un recorrido como artista de veinte años de trayectoria, durante una parte de la década de 1980 Gieco recorrió el territorio nacional buscando rescatar los sonidos ancestrales de cada región del país.² En ese marco, se vinculó con la *vida cotidiana* y las *costumbres* de los pobladores originarios de esta tierra, identificando la *contienda* (Thompson, 2019) que se vivencia en la constitución de la cultura. Gieco sostiene: “En esta parte de la tierra, la historia se cayó”, para luego tender ese puente entre pasado y presente: “Desamor desencuentro Perdón y olvido/ Cuerpo con mineral/ Pueblos trabajadores/ Infancias pobres/ Cinco siglos igual”. Por su recorrido y compromiso social y político, Gieco “vive sus ideas a través de la música” (Frith, 2003, p.187).

“Acosados nuestros indios murieron al luchar”, esta afirmación es sostenida por el trio compuesto por Giménez-Corbalán-Carrizo, quienes dieron origen al grupo de rock llamado ANIMAL. En 1993 lanzan su primer disco, el cual contiene la canción “Hijos del Sol”, donde describen la *violencia* del proceso colonizador: “Tierras que han perdido/ Codicia cruel (¡codicia cruel!)”, para luego concluir: “Lucharon por una causa / Que el hombre supo olvidar/ El fuego de sus almas no se apagará”. Ese mismo año, otras dos bandas de rock argento darán testimonio de la lucha de los pueblos originarios en el proceso de constitución de su *identidad* (Frith, 2003): Los Fabulosos Cadillacs y Divididos.

La búsqueda de Los Fabulosos Cadillacs tiene un hito en la década del 1980. Luego de la sanción de las leyes de impunidad (Obediencia Debida y Punto Final) para los genocidas de la última dictadura militar-empresaria-ecclesiástica, en el año 1987, le dijeron a un funcionario del gobierno de Raúl Alfonsín que “no se van a sentar a su mesa” (Berti, 2021, p.20). La canción “V Centenario” es una bisagra en la historia de la banda, que marcará un camino que seguirá en su disco *Rey Azúcar* (1995), que da cuenta de la lectura de un libro de Eduardo Galeano, publicado originalmente en 1970.³ Al revisar la letra de la canción, nos encontramos con:

El quinto centenario, no hay nada que festejar/ Latinoamericano descorazonado/ Hijo bastardo de colonias asesinas/ Y cinco siglos no son para fiesta/ Celebrando la matanza al indígena para luego afirmar: Juventud de América, no debemos festejar/ Colonia imperialista teñida de sangre/ Sangre nativa, sangre de la tierra/ Donde el indio nació y no pudo conservar/ Donde el indio murió y creyó en sueños de libertad/ Donde el indio nació y no pudo conservar/ Donde el indio murió y creyó en sueños de libertad.

Por su parte, el disco *La era de la boludez* será el punto de inflexión en la carrera de Divididos. En esa obra artística, aparece una versión de “El arriero” de Atahualpa Yupanqui y tres canciones que hablan del proceso de *costumbres*, de la *vida cotidiana* en la colonia, y de la resistencia originaria: “Cristorofó Cacarnú”, “Indio deja el mezcal” y “Huelga de Amores”. Las dos primeras canciones, eran tocadas en vivo por la banda desde principios de 1992.⁴ En “Huelga de Amores”, Divididos canta:

Ellos vinieron nos encubrieron; aquí encontraron dioses que danzan/ Y nos dijeron “cerrá los ojos, dame la tierra, toma la biblia.”/ Patriotas importados nativos sin orejas/la muerte grita tierra y el canto chacarera [...] la historia escrita por vencedores/ no pudo hacer callar a los tambores.

La *resistencia* y la *rebeldía*, estarán también presentes en las canciones de ANIMAL “Sólo por ser indios”: “Sólo por ser indios/ presos de la ambición asesina/ Sin Piedad, sin razón/ matando en nombre de Dios/ la plata quema en sus almas/ y el aire huele a venganza”. Al igual que Divididos, el rol de la religión y

en particular de la Iglesia Católica en la conquista y enriquecimiento de los colonizadores europeos marca una continuidad con el rol que tuvieron en los golpes de Estado del siglo XX en nuestro país las cúpulas eclesiásticas. En “Dale Aborigen” de Todos Tus Muertos se registra: “Soñé la espada Torquemada/ Soñé la viruela soñé Sepúlveda/ Soñé bandera soñé la peste”.

El viaje hacia una relación con lo ancestral –que refleja *vida cotidiana*, *costumbre resistencia* y *rebeldía*– forma parte del camino que realiza Almafuerte, la banda formada por Ricardo Iorio al disolverse Hermética. En su primer disco, lanzado en 1995, el grupo incluye la canción “Sentir indiano”:

Que exaltar tu origen aborigen intenta sangre nueva de la raza que aún ser libre sueña/ Del malinche es la maldición del huinca el gualicho del Dios blanco el terrorismo Satanás y Cristo/ Sentimiento indiano, orgullo nativo han parido este canto en el corazón mío/ Que exaltar tu origen aborigen intenta sangre nueva de la raza que aún ser libre sueña.

Por su parte, desde el borde sur de la ciudad de Buenos Aires, La Renga, en su disco de estudio *Despedazados por mil partes* (1996), la banda va hacia el norte argentino en “Lo más frágil de la locura” para decir: “Ya que vas a escribir, dijo/ Cuenta de mi pueblo, / Pobreza y dolor sólo trajo el progreso, / La cultura de la traición y los indios en los museos”.

Por su parte, Malón una banda integrada por el resto de los músicos que formaron Hermética, ya desde su nombre –como ANIMAL– va en la búsqueda de la *resistencia* colectiva ancestral, en un contexto sociopolítico marcado por las consecuencias del modelo neoliberal que luego de las elecciones de 1995 que permitieron la reelección del Carlos Menem como presidente de la nación, profundiza la desocupación, la pobreza y la marginalidad, dada la recesión económica impuesta por la lógica del *Plan de Convertibilidad*. En “Grito de Pilagá”, Malón cuenta:

Fuimos aquí los primeros/ Somos de aquí naturales/ Nos han robado hasta el cielo/ Nos aniquilan con hambre/ Nos remataron el suelo/ Nos preservan como lastre/ Echaron a nuestros dioses/ Cambiaron vida por muerte [...] ¿Cómo volver atrás? ¿Cómo volver a empezar?

La solidaridad y el compañerismo, son dos cualidades que caracterizan a los artistas mencionados en este trabajo.⁵ Estas características auténticas les otorgan identidad y coherencia a ciertas expresiones musicales del rock argentino (Vila, 1995), porque reflejan cuestiones de pertenencia de clase. Los historiadores Pablo Pozzi y Alejandro Schneider sostienen, en un trabajo publicado en el año 2000, que la solidaridad y el compañerismo son dos cualidades que caracterizan a los trabajadores durante la década del 90’, como expresión de una contracultura –es decir, una resistencia-, que lucha desde *las catacumbas* contra los embates del capital concentrado durante el menemismo (Pozzi y Schneider, 2000). La identificación del público con los artistas del rock argentino estudiados –y viceversa-, obedece al *ritual* de la experiencia vivida, en tanto experiencia de clase.

La banda originaria de Mendoza, Karamelo Santo, sacó en el año 1997 su disco *Perfectos Idiotas*, en una coyuntura nacional marcada por la recesión económica del modelo neoliberal monetarista. En ese álbum, la banda hace una declaración de principios sobre sus raíces cuyanas y americanas en el tema “Soy Cuyano”, para dar un paso más allá en términos de *rebeldía* con su canción “El beso del gran Diablo” donde se conjugan el pasado y el presente en cuanto a las formas de la violencia ejercidas por los sectores dominantes:

Vamos a hablar de los hermanos de la raza/ que no conoce de colores solo conoce el sufrimiento de la masa/ tu pueblo es la raza de la que hablo/ que hace mucho que lleva en la espalda el beso de un gran Diablo.

La metáfora “raza” busca rastrear a lo largo del tiempo la situación de explotación de pueblos originarios y trabajadores, para luego explicitar la necesidad de la lucha colectiva: “Los hechos nos demuestran, el impacto inminente/ un choque frontal con los derechos de la gente/ raza, cansada de esperar, quema en sus puños las ganas de luchar”.

En esta lógica de *rebelión* y *resistencia*, Flavio Ciancarulo, de Los Fabulosos Cadillacs y Ricardo Iorio, de Almafuerte, sacan el disco *Peso Argentó* (1997). Esta obra musical es atravesada por el rescate de las luchas de los pueblos originarios y del pueblo trabajador. Las canciones “Allá en Tilcara”, “Ramón el indio hereje” y “Cacique Yatel”, por ejemplo, son temas que buscan conectar pasado y presente en términos de identidad popular, rescatando desde la *vida cotidiana* el andar histórico de las luchas de los oprimidos. En “Nacido y criado en el sur”, Iorio y Flavio escriben

Punta de flecha y sangre/ se mezclan con la tierra/ del terrateniente, / de los pueblos del sur/ Nacido y criado
en el sur/ lo ví tatuado/ Cultura Aoniken hasta los huesos/ La paz no es el arma de lo débiles/ sino de los
espíritus más recios/ Patagonia rebelde!

Un año después, en 1998, Los Visitantes sacan su cuarto disco de estudio, *Desequilibrio*; incluyen en él la canción “Loa Pachamama”, donde se refleja la búsqueda de lo ancestral como parte de la *resistencia* cotidiana al mensaje meritocrático de la sociedad de consumo: “La Pachamama/ Declaración de amistad/ hacia el don de la conciencia/ alegremente fácil/ juego a jugar en la tierra”. En una metáfora semejante, en el año 2001 dentro de su disco *Bandidos Rurales*, León Gieco dice en su tema “Ruta del Coya”: “Viento que arrastra voces que no se quieren ir, para luego anunciar la llegada de la rebeldía: Rosa de estos vientos en América inmolada/ Ruta del coya, rabia de siglos en marcha”.

La rabia será un componente cada vez más presente en la realidad argentina –y, por lo tanto, en el rock argentino-, entre los años 1999 y 2001. El gobierno de Fernando de la Rúa, reprimirá distintas manifestaciones populares que ganaron las calles desde las primeras semanas de su gobierno. Las y los trabajadores en sus distintas variantes –estatales, docentes, médicos, empleados privados, industriales, rurales, no registrados-, junto a las y los desocupados, jubilados y pequeños comerciantes, vienen avisando que no se resignan a la pobreza y que vienen *aflando la rabia*, tal como viene cantando la banda Arbolito desde 1997 en su tema “Huayno del desocupado”.

Arbolito, es una banda que nace en ambas orillas del Riachuelo. Su nombre es un homenaje a un poblador originario de la pampa húmeda que vengó a su pueblo, luego de una masacre realizada por el general prusiano Federico Rauch, contratado por el gobierno de Bernardino Rivadavia (Bayer, 2009). En la letra de la canción homónima de la banda se lee: “Arbolito.../ tu lanza nuestro camino/ Arbolito... / la tierra nos nace en el grito.” Al igual que ANIMAL y Malón, Arbolito recupera desde su nombre lo ancestral en términos de *resistencia* y *rebeldía* para traerlo como experiencia concreta para las rabias populares en los albores del nuevo milenio.

La banda Carajo, nace de la ruptura de ANIMAL. En su primer disco, del año 2002, el grupo incluye el tema “El conquistador” a quinientos diez años del arribo de los invasores europeos: “Trajo su sangre asesina el conquistador/ cortó cabezas y marchó, corta cabezas y marcha/ En su garganta de odio supo el sabor/ de las culturas que mató, de las culturas que mata”.

La última parada del recorrido empírico propuesto se ubica en el año 2001. Antes del estallido social de diciembre de ese año, Eterna Inocencia –una banda de hardcore nacida en la ciudad de Quilmes-, en su disco “A los que se han apagado” incluyen la canción “América”, que es una manifestación del hartazgo social que brotaba desde la Argentina profunda:

Tus brazos cansados/ Ya los pies al desnudo/ De los niños hambrientos/ No conmueven ni conmovieron a
quienes creen/ Ser los dueños del mundo/ Ser dueños de los sueños/ Hasta que de tu boca brote la lava
ardiente [...]. Y el más grande anhelo/ Dio paso a la esperanza/ La idea y el fuego reclaman la rebelión/
Rebelión/ De los hombres sin nombre/ De los que nada tienen.

***Banderas en tu corazón*⁶ (a modo de cierre)**

Hemos intentado dar cuenta de un proceso de búsqueda que no es sólo estética y/o artística, sino que es esencialmente política, enmarcada en un tiempo y espacio específico: la década de 1990 en Argentina. La base material impuesta por la lógica de acumulación del capital en su fase neoliberal, llevó a los artistas

estudiados a rastrear *la vida cotidiana*, las *costumbres* y la *estructura de sentimientos* de los pueblos originarios en nuestro país, para reconocer la *resistencia* y la *rebeldía* a la colonización originaria y las nuevas formas de dependencia colonial en los albores del siglo XXI, en el camino de asumir una identidad subjetiva y colectiva (Frith, 2003). La evidencia empírica nos muestra la generación de nuevas formas de resistencia y rebeldía popular, que friccionan los valores culturales del nuevo liberalismo en nuestro país.

Las canciones y los artistas que se mencionan a lo largo de este trabajo, dan cuenta de ese horizonte de expectativa en tanto proceso dinámico, desigual y combinado, como parte de la sexta etapa/ciclo del rock nacional (dando continuidad a la línea temporal propuesta por Miguel Grinberg y continuada por Eduardo Berti). La autenticidad del mensaje de las bandas –y la receptividad del público–, evidencian “un mestizaje sonoro que otorga identidad en ambas direcciones” (Correa, 2002, p.51).

Desde la lírica y el ritual, entendemos que las canciones estudiadas nos permiten ir más allá de lo afirmado por Pablo Semán en 2006, cuando sostuvo que el “rock chabón” –en tanto expresión del rock nacional en la década de 1990– fue contestatario. Las bandas y artistas presentados y sus creaciones cuadrúpedas –las canciones–, en su vinculación con los pueblos originarios, elaboraron una obra que, además de rescatar la historia de *resistencia* de los pueblos originarios frente a la violencia del conquistador, buscaron aportar a la generación de *estructuras de sentimientos rebeldes*, frente a la vida cotidiana –y las costumbres– del capitalismo en su fase neoliberal.

En este sentido, las canciones del rock argentino presentadas aquí son trascendentes, escritas en una coyuntura particular y orgánicas a los intereses populares, porque buscaron alterar lo establecido, siendo parte del mapa de significados que puja por una sociedad igualitaria. Esta pertenencia identitaria explica, en parte, los motivos que llevaron a los artistas estudiados a perseguir la huella de los pueblos originarios, para encender el “pogo” hacia la llama de la liberación.

Referencias

- AAVV (2014). Subculturas, culturas y clase en: Hall, S. y Jefferson, T (ed.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*. Traficante de Sueños.
- Aleman, J. (2016). *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Grama.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Basualdo, E. (2010). *Estudios de Historia Económica Argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Siglo XXI
- Basualdo, V. (2006). Complicidad patronal-militar en la última dictadura argentina: Los casos de Acindar, Astarsa, Dálmine Siderca, Ford, Ledesma y Mercedes Benz. *Revista Engranaje*, 5.
- Bayer, O. (2009). Rebeldía y Esperanza. Documentos. *Página 12*.
- Berti, E. (2021). *Rockología: documentos de los 80'*. Gourmet Musical.
- Califa, O. (2021). *Canto rebelde. La canción de protesta en Argentina y América Latina en los 60 y 70*. Marea.
- Castellani, A. (2016). Las marcas distintivas de la élite económica argentina de los años noventa. *Política*, 54(1), 85-121.
- Correa, G. (2002). *El rock argentino como generador de espacios de resistencia*. https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/1276/correahuellas2.pdf
- D'Antonio, D. y Eidelman, A. (2018). Diálogos y debates en la historia argentina reciente. En K. Grammatico et al.(comp.) *Historia reciente, género y clase trabajadora*. Imago Mundi.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall y P. du Gay (2003) (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Giroux, H. (1985). Teorías de la reproducción y la resistencia en la nueva sociología de la educación: un análisis crítico. *Cuadernos Políticos*, 44.
- Heller, A. (1977). *Sociología de la vida cotidiana*. Península.
- Hopenhayn, B. y Barrios, A. (2002). *Las malas herencias ¿Qué dejan los gobiernos que se van?* FCE
- Igarzábal, N. (2015). *Cemento, el semillero del rock*. Gourmet Musical.
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros*. Eudeba.
- Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. Grijalbo.
- Lukács, G. (1985). *Historia y conciencia de clase*. Sarpe.
- Marx, C. (1959). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Anteo.
- O'Donnell, G. (1977). Apuntes para una teoría del Estado. CEDES.
- Pozzi, P. (2008). *La oposición obrera a la dictadura (1976-1982)*. Imago Mundi.
- Pozzi, P y Schneider, A. (2000). Resistencia, cultura y conciencia: el proletariado en las catacumbas. En H. Camarero, P. Pozzi y A. Schneider, *De la Revolución Libertadora al Menemismo. Historia social y política argentina*. Imago Mundi.
- Pujol, S. (comp.) (2015). *Composición libre. La creación musical argentina en democracia*. EDULP.
- Semán, P. (2006). El pentecostalismo y el “rock chabón” en la transformación de la cultura popular. En D. Míguez y P. Semán, *Entre santos, cumbias y piquetes*. Biblos.

- Semán, P. y Vila, P. (1999). Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina Neoliberal. En D. Filmus (comp.), *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Eudeba/Flacso.
- Svampa, M. (2006). *La sociedad excluyente*. Taurus.
- Thompson, E. (2019). *Costumbres en común*. Capitán Swing.
- Torrado, S. (2007). *Población y bienestar en la Argentina. Del primer al segundo centenario. Una historia social del siglo XX*. (Tomo I). Edhasa.
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303
- Vila, P. (1995) El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. En N. García Canclini (comp.) *Cultura y pospolítica. El debate de la modernidad en América Latina*. CNPCA.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- Williams, R. (2000) *La larga revolución*. Nueva Visión.

Notas

1 Este trabajo forma parte de una investigación histórica encarada desde el área de Estudios Culturales del Programa de Estudios Sociales Interdisciplinarios (PROESI) del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Luján (UNLu), sobre el rock nacional en Argentina durante el ciclo 1991-2001. Se busca identificar las diversas formas de costumbre, resistencia y rebeldía frente a las imposiciones políticas, económicas y sociales surgidas al calor de la lógica neoliberal dominante de esos años en nuestro país.

2 De Ushuaia a La Quiaca.

3 <https://www.losandes.com.ar/vicentico-y-flavio-de-los-fabulosos-cadillacs-despidieron-a-galeano/>

4 El 23 de mayo de 1992, la banda tocó estos temas en su recital en el estadio de Obras Sanitarias, en la ciudad de Buenos Aires.

5 En el libro de Nicolás Igarzábal (2015) *Cemento. El semillero del rock*, el autor rastrea diferentes momentos a lo largo de la década de 1990 donde ANIMAL, La Renga, Divididos y otras bandas del rock argentino realizaron conciertos solidarios a beneficios de pueblos originarios, comedores comunitarios y escuelas donde los artistas ofrecieron su arte de manera gratuita. En este marco, cabe señalar el disco “Pampa del Indio”, editado en el año 1998, producido por Javier Calamaro, a beneficio de las comunidades “tobas” (Quom), que contó con la participación de Mercedes Sosa, Charly García, Las Pelotas y León Gieco, entre otros artistas.

6 Ha quedado fuera del alcance de este trabajo, la influencia que han tenido durante los años 90’ en el rock nacional dos manifestaciones de la época: la irrupción en 1994 del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México –por un lado-, y la ascendencia del grupo francés Mano Negra y su líder Manu Chao –ya como solista hacia finales de la década-, en la estética musical de los artistas argentinos. Manu Chao incluirá fragmentos del Subcomandante Marcos leyendo la “Cuarta Declaración de la Selva la Candonga” (1996) en su disco *Clandestino* de 1998. En 1999 en el disco *Fiesta Sudaka* Los Gardelitos le dedican una canción al líder de los zapatistas. Desde el folclore, Raly Barrionuevo, un año después incluirá la canción “Oye Marcos” en su disco “Ey Paisano”. Por su parte, Karamelo Santo y Las Manos de Filippi tendrán una relación de amistad y de influencia musical mutua con Manu Chao.