

REDONDOS
A QUIÉN LE IMPORTA
BIOGRAFÍA POLÍTICA DE PATRICIO REY
POR PERROS SAPIENS

PERROS SAPIENS SON:

Ignacio Gago | Ezequiel Gatto | Agustín Valle

Invitados:

Colectivo Juguetes Perdidos

(autoría de “Todo un palo” y “El ángel de los inocentes”)

Leandro Bartolotta (crudo de “Momo”)

Facundo Gorostiza (contenido de “Música comunista”)

Diseño (cubierta e interiores):

Joaquina Parma

Agradecimientos:

Vero | Caro | Chino | Liber | Paci | Pato Suárez (especial)



*a Luciana Vainer, por la posta (A. Valle)
a todos los perros sin folleto...*

PERROS SAPIENS

Redondos: a quién le importa: biografía política de Patricio Rey / Ignacio Gago; Ezequiel Gatto; Agustín Valle. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2013. 240 p. ; 19x13 cm.

ISBN 978-987-27390-3-4

1. Ensayo Sociológico. 2. Estudios Culturales. I. Gago, Ignacio II. Gatto, Ezequiel III. Valle, Agustín
CDD 306

Atribución-NoComercial-SinObrasDerivadas 2.5 Argentina

© 2013, de la edición, Tinta Limón Ediciones

© 2013, de los textos, Perros Sapiens

Queda hecho el depósito que marca la ley 11723

www.tintalimon.com.ar



ÍNDICE

- 9 Intro
11 Prólogo. Método: pasional, geológico y bailador

PARTE UNO: FIGURAS

- 17 Expresión animal
25 El raje
31 Masividad clandestina
35 Realeza del nosotros
a. Patricio
b. El Rey
c. Y sus redonditos de ricota
49 Disidencia urbana

PARTE DOS: HISTORIA

- 73 Una historia, nuestra historia

Disco a disco

- 75 Gulp!
80 Oktubre
87 Un baión
94 Bang! Bang!
103 La mosca
109 El Lobo
119 Luzbelito
126 Último bondi
133 Momo

Intermezzo

- 141 Música comunista
- 147 Lírica emancipatoria

Problemas

- 151 Todo un palo
- 161 El humor de los sobrevivientes. Redondos y posdictadura
- 177 90's: a cielo abierto. Trinchera de época
- 187 El ángel de los inocentes
- 197 Estallido redondo. 2001 y el cauce ricotero

PARTE TRES: APROPIACIONES

- 209 Apropiaciones
- 211 Estatización
- 217 Patricio y nosotros.
Los Redondos han muerto, larga vida al Rey

REDONDOS
A QUIÉN LE IMPORTA
BIOGRAFÍA POLÍTICA DE PATRICIO REY

INTRO

Ricoteros, no ricoteros, incluso anti ricoteros, todos acuerdan en que Los Redondos son algo distinto, sin siquiera mucha necesidad de argumentar: es una verdad sensible. Incluso los no ricoteros tienen su relación personal con la banda. Porque Patricio Rey es muy especial: el efecto exuberante de su presencia sin permiso fuerza al medio a posicionarse en torno suyo de una u otra manera. Especial, fundante de especie, pero ¿por qué tanta historia con una banda de rock?

La propuesta de la banda fue tomada por multitudinarias pasiones para afirmarse, para pensarse, para agruparse, incluso para orientarse, mapear el mundo, elaborar una política de olfatos, un régimen de afectos y enemistades, un régimen donde la estética, el gusto, es un organizador de confianzas y distancias. Y a su vez la banda tomó los nervios y las alegrías que esas multitudes organizaron en su fuego como brújula y alimento de su viaje.

La especialidad ricotera se evidencia por la fuerza de su presencia, desborde y proliferación; Patricio Rey no compite, no asciende, no conquista: pone a rodar discos de furia festejante, baila en las llamas –en llamado– y se va. Pero ¿qué hace a esa especialidad? ¿Por qué los Redondos son los Redondos? Los misterios no pueden resolverse, pero pueden transformarse en misterios mejores.

Los Redondos, fiesta y resistencia, chorrearon todas las épocas, los 70, los 80, los 90; rompieron en 2001 y su desborde se confunde con el de una era política en Argentina.

Fueron un campo sensible: laboratorio, fábrica y campo de entrenamiento de inquietudes estéticas y políticas disidentes. Con su música, sus frases, sus imágenes y sus recitales, Patricio Rey apadrinó un carnaval subterráneo para sobrevivir la dictadura, una fiesta rabiosa para atravesar el retorno democrático, y un escepticismo fértil que habitó el agotamiento de la representación sin apatía ni nihilismo; un raje, siempre, del orden del día.

Ese raje, tan especial, abre una perspectiva desde la que leer nuestra historia, recordar lo eterno, disputar el presente. No hay un día donde por la calle en esta ciudad no suenen los Redondos. Redondos, una fiesta donde decir nada es verdad salvo nuestro grito, este grito que abarca el cosmos. Aguante y creación, mapa del mundo y orientación en el desastre: sin astros, desconfiados de cualquier ídolo, bailando los designios de nuestro dios pagano, Patricio, esta realeza del nosotros.

MÉTODO: PASIONAL, GEOLÓGICO Y BAILADOR

Esta es una investigación sobre la singularidad de los Redonditos de Ricota y su incidencia en la cultura argentina. Hay investigaciones que no se centran en levantar tapetes ni buscar testigos de lujo. Investigaciones que parten de una concepción cartográfica de las cosas no segmentadas, no encasilladas, precisamente porque si las cosas residieran en sitios sobredeterminados y con guardianes privilegiados, no habría interés en buscarlas: no atañería realmente a nuestra sensibilidad, no sería nuestro problema. El interés de objetividades remotas es una elusión del compromiso corporal con las corrientes de las cosas. No están, las cosas, las historias, en otro lugar que en nuestros cuerpos. No es preciso ir a buscarlas, ni adoptar puntos de visualización panorámica (siempre sustraídos, por arriba, del entorno). Porque “todo se toca con todo” en el sentido de que los vasos comunicantes no son algo exterior a las cosas; las cosas mismas y los cuerpos son los capilares comunicantes.

No hay que salir a observar, hay que intensificar la presencia. Investigar es juntarnos y elaborar ondas que cacen resonancias, geológicamente, en nuestros cuerpos. Nuestros cuerpos cargan la información potencial de la historia universal. La información está acá, y por eso el método es encontrarnos una, y otra, y otra vez (tantos encuentros como sean necesarios), agitarnos con señales – ideas, preguntas, canciones, sentencias...– y atender la data que eso toca. Si inventamos algo, son sólo herramientas de entendimiento; enorme tarea la de entender las fuerzas que nos mueven. Entender

por ejemplo los vectores del gusto –¿de dónde sale, qué trafica, el gusto, tan contundente, tan en principio “sin razón”?–; entender las alteraciones multitudinales de la sensibilidad, de la intolerancia, del placer. Los encuentros –en multitud, de a tres o cuatro– son los movimientos transformadores y son, también, los dispositivos de captación y elaboración.

Puede investigarse, incluso, a ojos cerrados. Un tanteo metódico de las fuerzas entre las que nos movemos; una metodología táctil. La investigación ricoterica es un baile que convierte lo obvio en pregunta, y que vuelve indiscernibles cuerpo y mundo. Los cuerpos *informados*, soporte de la investigación geológica, inician, al fin, un viaje, se entregan a encuentros nuevos y ampliados, a donde los lleven las resonancias de su investigación.

Porque en efecto, Los Redondos son algo que nos pasa, que siempre nos ha pasado: una furibunda pasión. Un sentimiento inexplicable... Por eso los clásicos fustigaban las pasiones, se sabe: porque el sujeto es un ente pasivo y la cosa es la que pasa; la pasión nos vuelve objetos de su pasar, muñequitos enfervorizados.

Pero investigar una pasión es redoblar la apuesta. Aceptar lo que nos toma y habitarlo con una pregunta que no busca convertirse en respuesta sino en experiencia. No busca resolver el misterio sino enriquecerlo.

Pasión activa, activismo pasional. Al fin y al cabo, la nostalgia es algo que sólo cabe en los objetos fetichizados. Sólo concibiendo que la cosa –los Redondos, Patricio Rey– es una existencia exterior, mágicamente hecha, puede asentarse una pasión nostálgica –nos quitaron el mayor juguete, el tótem de la tribu–. Y no sólo de lo pasado puede haber nostalgia: el fetiche produce también nostalgia en vivo. Aun con el objeto activo, la idolatría fetichista comporta una nostalgia en el presente, porque el carozo acontecimental nunca está acá.

No: la pasión activa indica que la cosa es nosotros y nosotros somos la cosa. La investigación pasional no trata una cosa otra, ajena, con técnicas de la distancia objetiva; trata una existencia que importa en su sentido, es decir, en su encarnación (la fuente acontecimental está siempre acá).

Lejos, por tanto, del fan club. Afirmar algo (una objetualidad, no una objetividad) no es cerrarse, encerrarse en el barrio privado del –en este caso– ricoterismo. No queremos transformar al animal en mascota. Afirmar algo a fondo es llevarlo de viaje. Afirmar algo a fondo es investigar precisamente su apertura al mundo, su condición de nave porosa. Algo radicalmente apropiado es susceptible de ser usado para medir cualquier otra cosa; cualquier cosa puede servir para medir cualquier otra, si con ella fundamos parámetros. Celebrar a Los Redondos es honrar pila de fuerzas y modos que los exceden (una celebración que empieza y termina en el mismo punto es onanista); pensar Los Redondos es pensar un enorme mapa del mundo. El mundo es un conflicto de mapas, por supuesto; hay mapas dominantes, mapas críticos, mapas olvidados, mapas secretos, mapas mutantes, mapas de mapas; mapas de historias de los geologismos pasionales, estéticos, políticos, que mueven al mundo sin dejar monumentos, historias fuera de la Historia, que cuando terminan puede hasta incluso parecer que nada sucedió, o que sucedieron cosas sin efectos, que todo sigue igual, pero sin embargo los afectados clandestinamente saben, saborean, que el mundo cambió para siempre.



PARTE I
FIGURAS

EXPRESIÓN ANIMAL

Patricio Rey saca su primer disco en el 85, ocho años después de formarse y empezar a tocar en vivo. Para dar una idea de la magnitud de ese tiempo vale recordar que entre el primer y el último disco beatle pasaron, también, ocho años. Las dificultades materiales de la contracultura en dictadura no bastan para explicar una persistencia de ocho años sin disco; no se puede sino reconocer que, antes de *Gulp!*, la cosa pasaba por otros lugares. Patricio era una red de prácticas con intensidad suficiente para seguir siendo, para querer más. Recitales estrafalarios, encuentros furibundos, composiciones líricas y musicales, diseño de afiches, escritura de ensayos, fabulaciones y sueñitos... No perseguía una meta; en todo caso le brotarían frutos en el camino. Un régimen de eventualidad intencionada, y la clandestinidad como saber del instinto.

Luego editan un disco que condensa un proceso creativo y que inaugura un plano, cuyas velocidades difieren, y se combinan, con la de los recitales y la deambulación. Pero el tiempo que se tomó Patricio para grabar su voz y sus sonidos es signo de una cuidadosa política expresiva.

Esos ocho años de existencia semi secreta y jolgoriosa, que vive Patricio hasta que decide que es momento de grabarse en disco, son sólo el primer ejemplo de una política expresiva sumamente cuidadosa que sería uno de los rasgos salientes de la animalidad ricoterá durante toda su vida. Como se sabe, Patricio manda a sus pupilos a dar entrevistas solamente cuando sacan discos o hacen

shows, muy lejos del automatismo de ocupar cualquier lugar que se ofrezca, la ansiedad por maximizar la visibilidad. Y se toma el tiempo que necesita para sacar sus discos. La exposición pública de los enviados de Patricio tiene una existencia dosificada que, en lugar de ganar espacio y tiempo llenándolos de palabras y soñando la omnipresencia, crece bajo una política de sustracción. Despliegue y repliegue. Lógica de la abstinencia, lógica de la seducción: una presencia que se cuida –y se expone– sustrayéndose.

Patricio atiende a sus mañas.

Y guarda el secreto de su escondite. Mientras, con los años, los días y las noches de las ciudades y pueblos en Argentina se llenan de símbolos: graffitis, remeras, tatuajes, pintadas, pintadas, cantos y alientos. Presencias cuya condición es la invisibilidad de la fuente central. Herederos del espíritu clandestino de la contracultura, o de algunas de sus técnicas, el silencio de Los Redondos convive con miles de voces que los invocan escribiendo la pared.

Patricio no preanuncia la salida de sus discos, no tiene campañas publicitarias; Patricio ni siquiera hace canciones que sigan el éxito de sus éxitos. Los Redondos nunca fueron una banda que estuviera ahí, de la que se supiera, que ocupara superficie pública de manera más o menos estable y permanente. “La banda” sólo se hacía visible por un disco –casi siempre– o un show. Y los shows, aun los shows de estadios, se comunicaban manteniendo la lógica del boca en boca. Como si su realidad fuera paralela y cada tanto y con mucho cuidado se cruzaba con esta. Cuando llegaba noticia de la banda era como aire que venía de “allá”, como si hablaran desde el cielo o el infierno, buenas nuevas de los escondidos: son buenas porque dicen que los escondidos siguen ahí.

Todos los lugares para tocar le fueron quedando chicos. Llenaron teatros, bares y antros; llenaron una y otra y otra vez la modesta catedral del rock, Obras, llenaron dos Huracanes, llenaron estadios

en ciudades y pueblos del interior del país, llenaron River dos días seguidos. Era convocar y que empezara el goteo, redonditos, redonditos, redonditos, la marea creciendo y cualquier espacio transformándose en territorio ocupado y Patricio Rey en una toma de partido posible para varias generaciones.

A la escala difícilmente superable a la que llegaron Los Redondos, llegaron haciendo las cosas bastante a su modo, organizando todo ellos mismos. No negando el mercado, pero sí evitando convertirse llanamente en empresa o empleado de empresas que se basan en y persiguen la ganancia monetaria, atando las promesas a los réditos económicos. Patricio no quiso ser reconocido por esas estructuras previas. Era muy celoso. Sabía que muchas veces el triunfo de una presencia comporta su derrota porque, en el fondo, el triunfo consagra las reglas de un juego preestablecido, su sistema de premios y de valores. Los ganadores, los *winners*, se erigen siempre sobre una claudicación primera.

La búsqueda fue de otra cosa, más allá de la riqueza, las minitas y la fama (que, por cierto, pululan en las letras como anhelos y maldiciones), el cielo habría de estar en la vida ampliada. En ese sentido, en la génesis del *modo ricotero* habría una renuncia a los “aburridos premios del sistema” (Solari) que es una no renuncia a lo primigenio, a la sensibilidad, a lo que lo afecta y suma incertidumbre.

Se diría que Patricio se ocupó de cuidar cuáles de las fuerzas despertadas por su expresión y su agite, cuáles de las fuerzas atrayentes que le proponían versiones de sí mismo en el mundo, guiarían –o no– el decurso de su experiencia.

Patricio modulaba y moldeaba las energías que lo atravesaban y constituían, y también se dejaba tomar por ellas –algunas, de algunos modos–. Siempre con mucha discriminación sobre esas fuerzas que le ofrecían un cauce para su desarrollo. Patricio supo elegir las fuerzas que surgían de su espacio de intimidad, una intimidad que supo hacerse masiva.

El bicho corre riesgo siempre de que se le reimprima la forma humana. Ante su vitalidad exuberante, va a tener invitaciones. Y en su derrotero de fragilidad (fragilidad que es condición de lo vivo al fin y al cabo, de lo arrojado al mundo), cuando no sepa bien cómo dar el siguiente movimiento, va a tener muy a mano guías para seguir. Cuenta, el bicho, con su intuición. Por eso niega, rechaza, rompe las pelotas (no da la patita ni hace el muertito). Por eso para describir una fiesta de la autoafirmación hay que repasar cuántas cosas no son, o no hacen. Las afirmaciones más singulares se abren paso a fuerza de negación. La fiesta parece a veces festejar que estamos acá (y que todo empieza por ese “estar acá”), y a veces que nos vamos: ¡pagá, mi amor!

Por eso estamos pero no estamos, y sólo convocamos cuando todo puede ser a nuestro gusto... (*¿Cuál es el precio de los Redondos? Sólo Poli te lo puede decir. Ella es la que mejor sabe cómo queremos que sean las cosas cuando vamos a tocar. Somos mañosos. Nuestros gustos: ese es el precio de Los Redonditos. Algo así le contesta Solari a Tom Lupo en una entrevista de 1984: antes de editar su primer disco. Solos y de noche: tales eran las condiciones básicas para tocar en vivo.*

1] También puede leerse desde acá la explicación del Indio Solari sobre por qué no hablaban del asesinato de Walter Bulacio a manos de la Policía que lo secuestró en la calle. Aun en circunstancias apretadas, tensas, candentes, hay un cuidado minucioso del régimen expresivo: “nos negamos a la televisación del dolor”.

Patricio sólo puede existir con un escenario para uso propio, y de noche (la ciudad del Búho...)¹

¿Qué es lo que pasa en el ejercicio de la pose? La experiencia cristaliza en un triunfo, y la reproducción mata la necesidad de

buscar; la curiosidad pasa a ser inconveniente. El enunciado pierde relación con la enunciación. Las expresiones pasan a ser abstractas, sin el calor del cuerpo que se expresa. Ya no se expresan las hebras existenciales que necesitan intervenir en el mundo plantándole una perspectiva y una forma de habitarlo; sino que se “dice” un interés, una postura –en lugar de una posición–, que aprovecha la

capacidad de repetición de lo expresado, convirtiéndolo en fórmula: fórmula-sonido, fórmula-cara.

La postura y la posición son ambos artificios. Por eso no se trata de un combate entre lo auténtico y lo impostado. Las diferencias por las cuales operaciones similares, o hasta las mismas operaciones, forman parte bien de un juego estratégico o bien de otro, pueden ser casi invisibles: con tanto humo, el bello fiero fuego no se ve. O, de otro modo, *parece lo mismo, pero no es lo mismo*, como suele decir Rubén Mira. El diferencial es el tipo de implicación de los participantes en el mundo generado. En la expresión orgánica, se expresa un cuerpo según sus necesidades, en una suerte de fidelidad a lo que pasa. En la expresión mediática, en cambio, el cuerpo pasa a tener que sostener el esquema reproductor; por eso es común que el artista siga actuando una estética sintiendo que *él ya no está ahí*; por eso tantas veces las estrellas se quiebran.

Los modos de implicación concreta de los artistas, entonces, son esencialmente diferentes aunque sus prácticas puedan parecerse. Pero también los *climas* que producen son sensiblemente otros. En el régimen de reproducción mediática, los efectos están prematizados (preformateados) por la estructura reproductora (y se trata de *llegar* a la cumbre, un lugar que ya existía). En el régimen de expresión orgánica, los efectos son imprevisiblemente producto de la relación, forzosamente experimental, entre enunciados y dispositivos de puesta en común (circulación, apropiaciones).

No es que Patricio “no se prostituye”, “no se vende”, como si se tratara de principios; es un apego a sus gustos y sus mañas, y una forma de organizar su existencia, sus condiciones. No se trata de una moral; las categorías de cuidado y de discriminación tienen más importancia que la de pureza. La de Patricio es una expresividad ética: nunca separada la expresión del proceso que se expresa. No abusa de calcular sus ecos artificiales. Nunca se ha expresado, Patricio, por adelantado o por repetición, cual sucursal

amplificadora. La voz no se separa de su cuerpo. Es una expresión propiamente orgánica, animal; movimiento y no pro-moción de un organismo híper complejo.

Esto –este régimen de expresión fiel a su cuerpo expansivo– hizo que tantos miles creyéramos en la palabra de Patricio en tiempos en que la inteligencia intuitiva indicaba no creer en nada.

Lo que Patricio expresa no se transmite ni se comunica; se contagia. Es como un virus, con forma mutante, con vías variables e invisibles. No te va a bajar línea. Bajan línea los doctores, la pedagogía y la demagogia, que gustan de limar las asperezas, los roces. Creen poder separar las flores de la mierda, y olvidar así que todo esto es pura suerte, o pura ambigüedad, que es casi lo mismo.

En el régimen de expresión no se trata de bajar línea; en el escenario, se canta, se baila, se aúlla. Hay una estrategia, pero que no es cálculo del decir o cálculo de la buena comunicación (que piensa su estrategia de enunciación para “conquistar” o “exhibirse”). Hay una estrategia que es la de la expresión fiel a la vida abriéndole el juego a su roce, doloroso y placentero, con el mundo. Al fin y al cabo, conquistar, exhibirse, orientar, todos momentos de la “bajada de línea”, son las operaciones de las ofertas del mercado. Patricio nunca, en sus veinticinco años de obstinada convocatoria, tradujo la expresión de su proceso orgánico –de su bichez originaria– a un código de equivalencia general. Porque la bajada de línea es posible sólo si la situación “rockera” se ha desplazado a un plano universal. Yo, que sé, que tengo influencia por posición, que debo, entonces, hacerme cargo de esta posibilidad de hacer el bien, señalo esta verdad, abstracta, que vale para todos. Bajar línea es decir “esto es esto”, en lugar de decir “esto”. Por eso no se explican las letras: “explicarlas” implica que no son francas, y atenta, en todo caso, contra *el trabajo poético de traducción* que está en manos de los oyentes, y que es la condición democrática de todo encuentro.

El arte de Patricio es un bicho haciendo bulla, murmurando que, también aquí, la representación ya no es lo que era; no sabemos bien por qué pero nos contagia empatía su vibra, que de pronto es baile, y ese no estar del todo claro por qué (misterio y factor de adivinabilidad), hace al encuentro más nuestro.

EL RAJE

Con su expresión animal, Patricio Rey raja.

Raja del rock exitoso, la *boutique*, maravilla para este mundo.

Raja también del sino militante de la palabra crítica.

Raja del sino frívolo del rock bailable. *El rock es un pensamiento crítico que se baila.*

Raja de la poesía codificada.

Raja de la potestad elitista de la erudición.

Raja del marketing.

Raja de la Muerte de la Dictadura; raja de la solemnidad de su detracción.

Raja de la ilusión alfonsinista.

Raja del aceptacionismo de los noventa.

Raja de la represión disciplinaria; raja, luego, de la llana y aplandadora valorización mercantil.

Raja no por aguante puro, raja porque inventa valores mayores, más deseables.

Raja de muchas cosas, pero raja rajándolas. No huye ni escapa; no raja en un éxodo simple por una vida mejor; es un éxodo especial.

Como se sabe, en la prehistoria de los Redondos está la Cofradía de la flor solar, colectividad hippie platense. Formaron parte de la Cofradía la pareja Skay-Poli y el artista creador de todas las tapas y casi la totalidad del arte gráfico redondito, Ricardo Cohen, alias Mono, nombre artístico Rocambole: creador, en suma, de la obra

plástica más popular de la Argentina de los últimos cuarenta años. Rocambole, Skay y la Negra; el Indio no estuvo en la Cofradía pero vivía en Valeria del Mar rodeado de perros y ha dicho: “yo fui hippie. Cuando uno es hippie, es hippie”. En cuanto al Indio, por cierto: no sólo de millonarismo está hecho su ostracismo: ya mostraba, desde siempre, pulsiones de distancia, de guardarse (distancia que es condición para sentir y procesar; distancia que es un modo de la presencia).

Los Redondos son un redoble de las apuestas hippies y su paradigma de cortar lazos y armar nueva comunidad. Aprenden de esas apuestas para tratar de armar otro *mecanismo de organización de las voluntades*; pero no así sin más, no puramente en paralelo a la sociedad oficial. Son la experiencia de un éxodo hacia adentro, invitante. Más que una deserción naturalista de abandono urbano, los Redondos, aun con genética de rajarse de lo que hay, apuestan por la ciudad. Es un movimiento hacia adelante, no de repliegue, huida o mera sustracción, porque renuncian enunciando, y no sólo denunciando, la época. No solamente *yo me bajo acá*, sino también *yo trabajo acá* (¡el que denuncia se exime!).

El animal es fiero sólo a partir de que acepta la situación dada como premisa. No es una pura huida, no es una pura impugnación, tampoco puro aceptaciónismo; son los tres movimientos juntos puestos en una estrategia: huida, impugnación, aceptación. Es decir, problematización. Las malas y buenas noticias no se agotan ahí: se vuelven problema. Tienen el coraje de dar cuenta de la oscuridad de la época, no endulzan el trago: *Aceptémoslo, la mosca está en la sopa*. Se puede rechazarla y dejar el hambre virgen; se puede quitar la mosca y comer discreto; se puede exprimir la mosca y comer con fruición.

Históricamente Patricio le hizo a esa sociedad penosa una trinchera en el subsuelo, después una fisura, y luego agujeros, agujeros autónomos aquí y allá, en torno a los cuales temblaba el orden

social, sacudido por esos movimientos que, como el tsunami, indican que las placas profundas están desplazándose y en tensión, fuente de ondas y resonancias, de alcances diversos y trayectorias muchas veces invisibles.

Por eso mismo el raje ricotero no es un éxodo higiénico. Sabe que fugar no es borrarse, es elaborar otra relación con lo que hay, una que lo dé vuelta. Ganar o perder, pero apostar. Es una fiesta: *¡Bienvenidos al gueto!* Es la fiesta de una presencia en raje: podemos estar a fondo en la medida en que rajamos. A su vez, podemos rajarse – irnos a habitar otras condiciones– gracias a que rajamos –fisuramos– lo que hay. Patricio Rey, atención y expresión, presencia y escape.²

2] Así como es un éxodo post-hippie, a la vez es post-punk en el sentido de que se trata de una impugnación general, que deja como cierto sobre todo el acto de decir, de negar las verdades previas, pero que no cree que no haya futuro: es una banda que dura veinticinco años, y que afirma que el futuro llegó y estamos “zambullidos en el caldero”.

Raja para poder mantener su régimen de expresión: Patricio Rey tiene sus propias reglas y cuida a su animal sabiendo que hay modos de vida que lo dejan sin vida. Esas reglas son un saber intervenir, son una eficacia, son su eficacia; son la justeza de la máquina expresiva. Los pasos de Patricio (sus canciones) parece que no inventaran nada, parece que tensaran un nervio que ya estaba ahí, ineludible, que ya era nuestro, de bandas y bandas. Ahora bien, no es tanto que materializan ánimos ya existentes (aunque un poco...), como que instauran unas condiciones perceptivas. En esas condiciones perceptivas, aun considerando el fondo causal inaprensible de todo, las canciones, las frases y las imágenes se presentan como necesarias. Esto es porque Los Redondos no se inscriben en un parámetro (estético), sino que fundan los parámetros desde los cuales verlos, desde los cuales juzgarlos. Prácticamente, esa es la definición de una singularidad: una presencia que instituye ella misma los criterios de su comprensibilidad.

Así, Patricio Rey enseña –para Patricio enseñar sólo quiere decir mostrar– que entre singularidad y necesidad no hay oposición. Puede haber algo que sea tanto rarísimo como imprescindible ca-rozo de este mundo.

El régimen de existencia de Patricio Rey es la necesidad. Su presencia se afirma como especial, *fuerza al entorno a acomodarse en torno a ella* (Florencio Escardó en *Geografía de Buenos Aires*) más que dejarse ubicar en su sitio asignado; funda los parámetros desde los que puede juzgársela (Fabián Casas sobre los clásicos). Es necesaria allí donde existe efectivamente. Dicho esto, el alcance gigantesco de Patricio Rey, ¿ofrece veredicto? ¿Es prueba de su mayor calidad, de su mayor originalidad (originalidad no por su novedad sino por lo que origina), de su primacía en aporte a la historia de la vida universal? ¿O podría haber sido cualquier otra banda la que “ocupara ese lugar”? ¿Fue pura suerte y al fin y al cabo todo es igual...?

El carácter necesario de la obra ricotera no está en sus causas, está en sus cauces. Sus cauces, es decir, sus apropiaciones multitudina-les, habilitadas por ese silencio de los autores sobre el sentido de la obra. Sus apropiaciones: modos de estar en la ciudad, regímenes de movimientos y relación entre los cuerpos, formas de afirmación de las pasiones –el dolor, la rabia, el placer–; criterios de distribución de la confianza, un repertorio de exigencias a la enunciación, una política de asociación de cosas y palabras que se afirma en autonomía y por tanto ataca al lenguaje reproducido de la época. La contingencia resulta necesaria. Nuestras vidas, muchas vidas. PR es una conexión, un entendimiento, un disfrute que se juega en un campo pre-conceptual, transindividual, más acá y más allá del lenguaje, del cálculo. Y esa experiencia a su vez funda un modo de ver, de vivir un recital, una música, una imagen, una poética y una política. Cosmología e invitación a la cosmología. Como un tatuaje, la “sensibilidad” ricotera se nos pega en la piel y nos reconocemos así

entre nosotros, para rajar-fundar-llevarnos hacia ese terreno propio; armamos bandas que son como expresiones de PR, chispazos de ese fueguito eterno. Necesario. Lo más seguro es el lanzamiento total de los dados. Pura suerte, y estar atento, estar a la altura de los lugares donde la vida te lleva, y atentos a los premios que se te van ofreciendo –sobre todo los premios que no estaban en vidriera, sino que se erigen a partir de la propia experiencia, rajando las vidrieras (¡experiencia vitricida!).

MASIVIDAD CLANDESTINA

¿Por qué los Redondos son los Redondos?

El régimen de expresión de Patricio, y su necesidad natural de rajar de lo instituido, abren, también, un régimen organizativo, una política de expansión específica.

El misterio, como dijimos, es un ingrediente fundamental de los Redondos. De pronto te enterabas de un recital o que salía un disco, incluso en los noventa cuando ya eran muy “grandes”. Mantuvieron el modo “de boca en boca” incluso en escala masiva (¿hay antecedentes? Hablan de Greatful Dead...). Inventaron un modo clandestino de habitar la masividad.

Y esto en contraste con lo que habitualmente sucede con las bandas que adquieren ese alcance, es decir la lógica mediática y la representación de uno mismo. Porque una vez que se tiene visibilidad, se convierte en tu domicilio y todo pasa a hacerse desde ahí, o al menos todo lo que se hace replica desde allí. Patricio Rey rompió el destino que la sociedad le asigna a lo que es una banda de rock masiva. Inventando trabajosamente el modo de corporizarse como banda de rock masiva, redefinió las maneras en las que tal especie puede consistir.

Masividad clandestina: juego de refracciones entre la microsociedad y el alcance epocal. Afección íntima con ánimo multitudinal. Vanguardia y apertura. Es esta la piedra de toque de la politicidad ricotera.

La masividad clandestina es la política del régimen estético de expresión cuidada y del instinto del raje que raja. Y también, como veremos, la masividad clandestina es la principal forma estratégica con la que el raje ejerce su disidencia urbana.

Los Redondos llegaron al centro de la escena argentina. Veinticinco años activos, diez discos de estudio, muchísimos shows, muchísimos temas inéditos editados de forma pirata, muchísimo agite popular callejero, muchas remeras y pintadas y coros por doquier; lo redondo derramado por el cuerpo social argentino hasta su médula, y sin embargo nunca, pero nunca, durante su vida activa, en ningún punto se oficializó, se hizo predecible. Aún masivo y enorme, clandestino; presentándose siempre mediante su propia fuerza, nunca ingresando al aparato de lisas reproducciones. ¿Cómo puede existir y reproducirse algo tan grande sin homologarse con el código ambiente?

En la escena disciplinaria y totalitaria de los setenta, la clandestinidad era un necesario condimento para construir un espacio festivo autónomo, una politicidad ahí en un sótano, en un recital de rock; era necesaria la clandestinidad para organizar ese espacio contracultural. Son tipos criados bajo esas condiciones. Lógicamente después no quieren transar con nadie, depender de nadie: quieren poder tener la retirada al alcance de la mano. Clandestinidad para una presentación pública espasmódica y un repliegue libre. Libres para no estar; guardar la potencia de desaparecer libremente.

Ese saber setentista se permuta, con los años, en una independencia del mandato de visibilidad permanente de la sociedad del espectáculo. La clandestinidad se redefine, cambia la batalla estratégica en la que es arma. Clandestinidad para con las corporaciones discográficas, clandestinidad para con el Estado (sobre todo en los shows), clandestinidad para los medios, y, en tanto política general, clandestinidad también en relación a su propio

público; y sobre todo, clandestinidad masiva *con* su público, con y en las bandas.

La clandestinidad de la banda es condición de la masividad: la sustracción de la visibilidad vuelve posible, activa el deseo y la necesidad de crear los códigos de y entre las bandas, las contraseñas de acceso a otra lógica. Ese misterio y clandestinidad es lo que motiva, empuja, habilita que las bandas se autoorganicen y tomen protagonismo (más protagonismo que “visibilidad”).

Patricio Rey en este sentido es un mito; pero si la estructura mítica en general tiene algo de pedagógico (inteligibilizador, develador, sintetizador, orientador), el mito ricotero es un presentimiento, una intuición cuya forma se busca bailando, un mito nunca *lleno*, sino que exige una adivinación creadora (adivinación que te vuelve partícipe activo del mito).

Adivinación, o traducción de un exceso de información sensible que manaba la experiencia de la banda (discos, canciones, dibujos, letras, encuentros, etc.), exceso respecto de los códigos de expresión y comunicación. Una esencia flotante, traducida por las bandas y que no redundaba en una inteligibilidad de ese trasfondo insondable. No: Patricio Rey es un mito opaco. Porque es el mito propio de una frecuencia clandestina, de una dimensión clandestina de las vidas. Clandestinidad no sólo signada por el “boca en boca” de sus recitales, el “hermetismo” de sus letras (a la par de los enormes efectos, reinterpretaciones, usos...), la nula “bajada de línea” de la banda en letras o en declaraciones. Clandestinidad, sobre todo, porque la potencia desbordante de la experiencia ricotera se mueve en un nivel “escondido”: politicidad clandestina de unos cuerpos, unos encuentros, unas miradas...

La materialidad de esa “frecuencia” clandestina, sin embargo, está a la vista de todos: pieles tatuadas, paredes grafiteadas, cantos de tribu. El mito de Patricio Rey pasa a ser el código, la contraseña de esa

clandestinidad –masiva, con los años–. Mito como interfaz entre la politicidad de la experiencia cotidiana y su dimensión masiva, pública, accesible, transversal (a públicos variados, a extensas zonas del país). Las bandas, entonces, también soportes, como en espejo respecto al grupo, de una política de la masividad clandestina. Porque si la banda vivía en una normalidad invisible, las bandas vivían en permanente exposición, a veces como forma desesperada de colocarse contra el hecho o la amenaza de ser presas de la invisibilización y la exclusión de la narrativa social e institucional dominante en la época.

Las bandas vivían expuestas y en fricción con el mundo oficial, contra una realidad que les negaba piso alguno. Lo que pasa (lo que pasa en esos cuerpos, y en su memoria) es que las bandas vivían expuestas, o mejor dicho callejeras, porque lo que era clandestina era su potencia de red. La poderosa coexistencia de nosotros (aunque el “co” es redundante).

Es decir, de las bandas era clandestina su politicidad. Clandestina aunque presentida turbiamente por las fuerzas que vigilan la seguridad del orden. Pero clandestina, también, era la politicidad de las bandas para los códigos de la política. Al fin y al cabo sólo es y no deja de ser un recital de rock. Por eso esas pasiones encarnadas tenían disposición para estallidos o movimientos: tanto por su desamarre de las estructuras (estructuras “comprometidas con lugares del mundo real”), como por el apego a su propia tensión de estar en el mundo. Masividad clandestina; politicidad de incógnito.

Masividad clandestina; clandestinidad a plena luz del día. No ocultamiento sino extrañeza ante nosotros mismos y todo lo que capaz podemos si nos juntamos; lo primero que se ve es que seguro no sabemos cuánto ni qué podemos. Misterio eficaz, porque su proliferación parece volver permanentemente como una pregunta que acaba por volverse motor: ¿Por qué los redondos son los redondos?

REALLEZA DEL NOSOTROS

 **PATRICIO**³

“*Expreso Imaginario*, en exclusiva para Argentina, publica este reportaje obtenido por el periodista *free-lancer* Norman Olliermo Indigi, a Patricio Rey, luego de veinte días de infructuosas búsquedas y falsas pistas.

Bruselas.

Son las cuatro y minutos. Hace frío por aquí. Después de haber culminado la más dificultosa tarea periodística de mi carrera, recorro con la mirada mi equipaje ya listo. Parto en una hora. Bruselas es una ciudad vieja. Mirando el asfalto húmedo, me pregunto por qué me fue dado encontrar a Patricio Rey en un lugar como éste y no en Lisboa o Berlín, adonde me llevaron las informaciones recibidas en mi agencia en Rochester. Después de la experiencia del reportaje, vuelvo a reconsiderar los incidentes y los personajes que me acercaron a esta nota, como por ejemplo el suntuoso peluquero berlinés que me dio el dato definitivo acerca de su paradero, o el risueño cónsul ecuatoriano que casi confidencialmente me indicó el nombre del club nocturno en el cual Patricio Rey acostumbra cenar. Llegado a este punto me siento tentado de acrecentar el valor de la nota enumerando las dificultades surgidas; pero mi norma profesional me indica como más coherente con mi ética el presentar la nota lograda.

3] Esta entrevista apócrifa a Patricio Rey, escrita presuntamente por Solari y Guillermo Beilinson fue publicada por la revista *Expreso Imaginario* en 1979.

'La nota'.

Rue de la Epée. Doce y cuarenta y cinco a.m. Persiste la llovizna fría y sin embargo continúo alerta. Si mis informaciones son ciertas, Patricio Rey se encuentra cenando tras esa puerta labrada, a escasos cincuenta metros del carruaje en el cual me hallo expectante. Es un club privado (privadísimo a esta hora de la madrugada). A la una y treinta a.m. se abre la puerta, y sale una figura corpulenta enfundada en un impermeable que hace una imperceptible seña hacia la esquina. Un Buick acerado se desplaza lentamente hasta detenerse frente al club. En ese momento, mientras se abren las puertas y penetran en el automóvil otros tres impermeables, el gigantón cruza la calle y se acerca hasta mi carruaje abriendo la portezuela. Miro indefenso al cochero, que aparentemente duerme y no presencia esta situación. El hombretón me toma del brazo haciéndome descender del carruaje, y mientras me guía hacia otro vehículo, desapercibido para mí hasta el momento, me indica en un correcto inglés: 'Nada de cámaras fotográficas, nada de micrófonos, descripciones físicas ni ubicación'.

Una y cuarenta y cinco a.m. Solos mi guía y yo en un ascensor. Sin sonido se abren las puertas. Un piso europeo continúa el ambiente del ascensor. Ciertos detalles armónicos en la disposición del mobiliario me indican que esta es una sala para entrevistas. A pesar de no quedar testimonio grabado de la entrevista, mantengo casi textual el diálogo con Patricio Rey.

Dos a.m. Música funcional tenue. Xavier Cugat.

Periodista: Mi objetivo es obtener una comprensión más amplia sobre su personalidad. En Estados Unidos cada vez hay más adeptos que siguen sus enseñanzas. ¿Puede usted esclarecerme?

Patricio Rey: Me siento en la obligación de corregirlo (sonríe). Las mías no son enseñanzas; yo doy 'consejos'. Con respecto a Estados Unidos, para mí carece de importancia en estos momentos, a pesar de que allí se nuclea cuantitativamente el grueso de mis pupilos.

Mis consejos existen en tanto y en cuanto haya en el otro extremo una diferencia de potencial. Me considero un acupu-equilibrista. En U.S.A. este tránsito de energía cruda se ha cortado hace ya tres largos años. Esto parecen ignorarlo mis ex pupilos. En este momento, en el único lugar que ejerzo padrinazgo es en Sudamérica, más precisamente en Argentina.

P.: ¿Cómo se llega a esta situación?

P.R.: Su pregunta es inteligentemente muy amplia, me permite ser más preciso. A principios del 77 recibí una conmovedora carta, firmada por un grupo de jóvenes. En ella me contaban que había llegado a ellos la noticia de mi existencia. Me referían, textualmente, que eran un grupo de jóvenes descarriados que habían terminado un ciclo de 'pasos cambiados y malas juntas'. Así, me amenazaban con desatar una 'ola de terror' si no lograban mi padrinazgo. Aprovecho este punto para aclarar mi situación de responsabilidad para con mis pupilos. El término 'responsabilidad' en este caso debe ser tomado de una manera especial. Esto se explica con la situación de que este grupo no me pidiera o implorara padrinazgo, sino que me lo exigiera a través de una amenaza. Esto generó la diferencia de potencial necesaria para mi intervención.

P.: ¿Y como se manifiesta su intervención en la mecánica de trabajo de estos grupos?

P.R.: Nuevamente su pregunta me tranquiliza porque parece haber comprendido el significado de 'responsabilidad'. Usted pregunta por la mecánica de trabajo no sobre cómo lo ordeno o dirijo. El mecanismo de tránsito obviamente no se lo voy a explicar, pues es parte del total de la energía en circulación, y se perdería en la explicación. La vehiculización que hacen estos grupos es lo que sí puede explicarse. A través de distintas disciplinas de acción no ortodoxas. Mis pupilos transfieren el concepto 'fiesta'. 'A lo largo de la historia, el ver y el oír han hecho atento y desdichado al pensar...'. El funcionamiento es lo más orgánico que se pueda pedir.

Es como el cerebro o una colonia de termitas. La acción reúne los componentes unitarios que de por sí desconocen la 'fiesta': recién la recuerdan en el momento y en el lugar del acontecimiento.

P.: ¿Cómo es eso del 'acontecimiento'?

P.R.: El impulso que reciben los componentes puede tener características rituales o canallescas. Tengo entendido que mis pupilos argentinos utilizan los dos métodos. El ritual, a través de unas masas fritas o pasteles, y el canallesco a través de plegarias-insultos.

P.: Perdóneme señor Rey, pero no es muy claro para mí esto del 'acontecimiento'...

P.R.: Comprendo su confusión. Porque la transferencia de la idea es posible con la participación en el acontecimiento. Podría describirle someramente el desarrollo de una 'fiesta' de este grupo. La acción a través de códigos de disciplinas no ortodoxas, como la música ROCK, el HUMOR, la DANZA, el CIRCO se desarrolla siguiendo las líneas invisibles de la energía circulante, o cruda. No es caótico, como no es caótica la explosión de una nova. Lo único que interesa es el objetivo fundamental, que ya sea por uno o por otro medio logra la 'fiesta' en el tiempo del 'acontecimiento'.

P.: ¿...?

P.R.: Todo esto es intransferible en este código, le vuelvo a repetir. Lo único útil para comprender es 'participar'. El ver y el oír hacen desdichado al pensar...

P.: ¿Y quién es quién en LOS REDONDITOS DE RICOTA?

P.R.: La identidad no agrega nada al hecho, pues por separado los componentes nada significan, en todo caso sólo potencialmente. 'No son seres sino fuerzas'. A mí no me interesa eso, incluso lo desconozco. Pero si es de su interés, seguro que las revistas especializadas de Buenos Aires deben haberlo publicado. Usted sabe, para mí es fundamental combatir el ego. Por otro lado, en el plano personal, lo único pretencioso que he hecho en los últimos cinco

meses es esta insatisfactoria explicación de algo que sucede fundamentalmente en el nivel sensible.

P.: ¿Y cómo hacer para participar en esa 'fiesta'?

P.R.: Por lo pronto, para los próximos meses he aconsejado un 'retiro de recarga', que espero sea cumplido, para poder lanzar la energía cruda y ROMPER LA PIÑATA DEL 79. La verdadera ROCA BESTIAL. De cualquier manera, y en el momento que esto suceda, le aconsejo dejar su vocación periodística en las boleterías para 'perder la forma humana' de manera más adecuada.

En ese instante se abre la puerta lateral, dejando paso a una mano enguantada que efectúa un ademán obscuro e indescriptible, al tiempo que una voz chillona grita: 'El tiempo ha terminado, el tiempo se ha cumplido'. Patricio Rey se ruboriza y con un amaneamiento impropio llama al impermeable con una expresión que aún permanece en mis oídos: '¡juuuuuuuuu...'. El gigantón me indica la puerta mientras musita entre dientes 'por fin, por fin...'. Al penetrar al ascensor escucho a mis espaldas un excitante descorchar de botellas..."

EL REY

Patricio, aparte de un nombre propio, es un adjetivo que indica nobleza, condición aristocrática; por si fuera poco, este Patricio es Rey. ¿Somos, entonces, los redonditos, una multitud vasalla, una marea de siervos? ¿Participamos de una jolgoriosa pulsión de obediencia?

Como figura histórica, el monarca es soberano y los habitantes son siervos porque le deben todo: el cuerpo del Rey es el cuerpo Real –el cuerpo real–, la entidad en cuya existencia se funda lo que hay. Es el garante ontológico, el trasfondo de realidad sobre el cual son posibles las cosas particulares. Es la cabeza de un órgano, sin la cual los miembros se disgregarían. Por eso la monarquía se sostuvo durante siglos y siglos: porque los comunes consentían en que participaban, vía el Rey, del mundo.

Pero como al Rey casi nunca se lo ve (y la ausencia física del Rey potencia su presencia simbólica y su eficacia cohesionante), los siglos Reales son los artilugios de la participación en la grandeza. En tanto se participa de la realeza, todo es posible. Se indetermina el límite de nuestro alcance.

Nuestro Patricio es sin embargo un Rey raro: distante, escondido; un Rey que no da mandatos sino, a lo sumo, consejos. Un Rey festivo y homosexual (acaso polisexual); una realeza guillotizada que sigue bailando, proveyendo signos alusivos a la grandeza y motivo para que los súbditos busquemos la mejor versión de nosotros mismos. Esa realeza nuestra es un puro cuerpo animoso, que se da a sí mismo una cabeza, un sitio-cabeza cuyo ocupante vive ausente y se deja siempre adivinar. Un monarca absoluto y disoluto, inventado para ir más allá de nosotros mismos. Un pasaje, una contraseña, un acertijo.

Patricio Rey es el mito de que alguien puede apadrinar los berretines de una libertad grupal, que se basta pequeña y efímera pero cuya intensidad puede crecer con trascendencia inmensurable. Alguien excelso, de jerarquía redoblada –patricia y monárquica–, para atizar encuentros en torno al principio ordenador del placer, con el mandato de perder la forma humana y un concepto regente de fiesta. Un personaje exento de acto inaugural; un mito que no es ejemplar sino, más bien, efectivo en tanto ausente, y que, lejos de prescribir conductas modélicamente, deja, con la presencia de su distancia, un espectro de sentido que debe ser adivinado arriesgando, inventando.

“Patricio Rey” como personaje, o mejor, como nombre de alguien que no existe, como líder oculto que conduce la acción de sus huesos, es una marca evidente de las condiciones políticas de los setentas. Patricio es, en su nacimiento (1976/77), la clandestinidad necesaria para sobrevivir.

“Indio”, “Skay”, “Poli”, “Mono” (Mono Rocambole, apodo sobre apodo), “Mufercho” y “el Doce” (integrantes de la *troupe* ricotera en sus primeros años): todos nombres inventados. Como Patricio Rey. Nombres de guerra.⁴ Hay guerra, y vamos perdiendo. Incluso: ya perdimos. Pero acá estamos, y podemos, aun, decir, enunciar, imaginar, que nada de toda esta porquería es real. Es real, pero nosotros creamos un Real. Acá estamos y, por lo tanto, todo es posible: que un sueño acabó ya te dijeron, pero no que todos los sueñitos.

1977, 1978, 1979: años de sangre, años de silencio, años de aniquilación de los proyectos de toma insurgente del poder estatal, años de Horror y de Vida Castrada. Años de mierda. Ante todo eso, los Redonditos, amparados por el Rey Patricio (que convocaron bajo amenaza), rajaron, se escondieron y le dieron Dionisio a la vida. Como si dijeran: nosotros somos más Reales que ellos.

4] ¿Algo del “hermetismo” en las letras puede adjudicarse también a lo persecutorio y censor de la época?

Ese enunciado fue una organización.

La realeza: ahora, acá, hoy, al menos. En esta yunta que mira a la eternidad, en esta noche donde nos encontramos. Nos encontramos y somos mejor animal.

El nombre de guerra sobrevivió a su época de nacimiento, para asumir nuevos sentidos. Patricio Rey (y sus redonditos de ricota) –aquel dispositivo musical: productor, organizativo, simbólico–, nació en diálogo analógico con su época. Pero su derrotero, como iremos viendo, tuvo efectos y consecuencias inesperadas, que la experiencia atendió, y así fue mutando, poniéndose al servicio (¡oh Rey leal!) de sus efectos.

La corona de Patricio cambia de sentido, precisamente por su fertilidad: fértiles son las creaciones que adquieren vida y pueden viajar más allá de las circunstancias de su origen. El personaje PR es precisamente un vector de eterna mutabilidad potencial; es el garante de que el sentido de la banda nunca queda cerrado.

Patricio, Rey disponible, tutor-excusa, espectro pagano, tercero invisible, común a todos los que estamos en su fiesta. Patricio, Rey ausente, no está nunca, se guarda, siempre, “bien lejos de este mundo”. Gracias a esa distancia, se deja adivinar, se deja determinar por los deseos de los súbditos; Rey delegado, su trono imaginario soporta un cuerpo que nadie ha visto, pero que mana sometimiento a su mandato, impreciso, de perder la forma humana bajo el principio ordenador del placer. El monarca Patricio sirve la orden de la libertad.

Nacido en la trinchera contra la represión, fue rey de territorios contraculturales, bohemios, undergrounds; luego, en los años eclosivos del “fin de los grandes relatos”, “la crisis de los Estados-Nación” y la neoliberalización, fue un oasis en ese desierto hostil que llamamos, sucinta y alternativamente, sociedad de mercado y menemismo. Una trascendencia que no era previa a los sujetos participantes, sino histórica, efecto de la virilidad y fecundidad de

su encuentro, invención de unos nosotros; una experiencia colectiva a través de la cual hombres y mujeres se dieron un cielo y fueron iluminados por él. Un espacio propio donde tantear lo trascendental como potencia (y no como sumisión), vivirlo, traer de allí.

Una zona y una red de contrabando de los signos de otro mundo que existe acá, semi-escondido en éste. Unas condiciones para mirar el mundo de frente y rugir. La inmanencia del encuentro arma un ídolo propio para su trascendencia, en lugar de organizarse acatando un mandato. Un ídolo, como si se dijera, de barro, moldeable. Darse su propio ídolo es el gesto de mayor fortaleza para la propia afirmación. (Ese Rey manda obedeciendo...).

Con esa voluntad de constituirse según sus efectos, de ir coronando aquello que lo toma como propio, Patricio llega a ser la corona más multitudinal de toda nuestra historia. La multitud descarriada, primero grupuscular y luego inmensurable, lo corona. Esa multitud coronando vía irrupción y amenaza de bardo es el diferencial de potencia que habilita todo el rito, la liturgia profana y plebeya de PR. Y a su vez, los rituales ricoterros fueron la celosía de Patricio Rey. Todavía hoy, cuando toca su ex-frontman, es llegar a un pueblo o ciudad argentina y encontrar un paisaje conmovedor. Pueblos argentinos que muchas veces se parecen entre sí, pueblos de rutinas repetitivas, transformados en una superficie inundada por los autoinstituidos discípulos de Patricio festejando a su rey. Miles, miles y miles de pibas y pibes, y tipos y tipas, provenientes de todos los rincones del país, y la corona de Patricio tatuada en una piel infinita. Una inundación de alegría porque llegar ahí es encontrar la increíble extensión de nuestra intensidad. Festejando que nos une algo mucho más grande que nosotros, que a la vez no existe nunca sino en estas expresiones; Patricio Rey, monarca por invocación, sobrevive desbordando al conjunto de músicos que integran Los Redonditos de Ricota. Toca el Indio y lo usamos para festejar a Patricio Rey.

Nunca los Redondos se confunden con el Rey.

A pesar de las poderosas fuerzas que pugnan y casi llevan a entronar al Indio (inscriptas en las milenaria fascinación por la voz cantante y por las singularísimas características del calvo argentino), ningún redondo encarna nunca a Patricio, sino que todos hacen su mundo, participando en su invocación. Por eso entre los redondos reina una indiferencia –carnavalera, estrafalaria, exagerada– entre iguales –súbditos de Patricio–. Entre los que tocan su música y los que la bailan hay roles diferentes, pero son ante todo iguales: carnes celebrando que existe PR. Somos todos redonditos, redonditos de ricota.

¿Se recuerda alguna otra banda o formación que tenga un nombre para nombrar a sus “figuras emergentes” y a “los muchos en el llano”? Soy redondo; de los redondos para los redondos. Porque redondo no designa una posición de privilegio del ídolo, sino una condición de pertenencia, por participación, en la fiesta. Todos somos súbditos de Patricio. Un Rey que no es otra cosa que el nombre genérico de la multitud reunida, efecto transcorporal del encuentro. La *función* de realeza, auto instituida por la prepotencia festiva de unos muchos; una figura imaginaria que no determina, que alienta a algo sin predicar exactamente qué es. Realeza del nosotros.



Y SUS REDONDITOS DE RICOTA (o de cómo el círculo es la forma perfecta)

El círculo es una forma abierta: sus bordes, o mejor dicho su borde, ya que no hay segmentos distinguibles, muestra una homogénea intención de tocar el mundo. Una ética demostrada según un orden geométrico.

Al mismo tiempo, esa voluntad de mundo, de conocimiento y roce con lo otro, hace que en el círculo se forme una zona –su centro– que está por todos lados lejos del afuera. Un núcleo albergado en la naturaleza específica del círculo, que, como célula viva, se relaciona con el afuera mediado por el borde.

Ahora bien, el núcleo se forma y existe de manera sostenida precisamente porque ningún punto del borde busca escapar del afuera. Que es lo que pasa en el cuadrado, que puede ser visto como un círculo cuyo borde tensiona hacia adentro, repelido por el exterior, y forma, torpe y mezquinamente, cuatro lados, dejando a su vez cuatro puntas expuestas y frágiles. El centro del cuadrado tiene una relación desigual con el exterior: más cerca de algunas zonas que de otras. El núcleo del redondel tiene igual sensibilidad para todos los frentes. Protegido por la espesura de la que forma parte, que es también su puente de información, el núcleo es cuidado por la enorme cadena de otros puntos cuyo encuentro configura el cuerpo común. Acaso lo que hace al círculo podría ser no esa voluntad igualitaria de contactarse con el afuera. Tal vez –o mejor, a veces– los puntos tienden a meterse, a centrarse en un repliegue que los proteja del viento dispersivo. Un momento centrípeto, durante el cual todos se igualan en un orden común, repartiendo la cercanía posible, cerrando filas sin dejar a nadie como presa expiatoria. Ninguno

se desespera por acceder a donde está rodeado de los suyos y en su desesperación le pisa la cabeza –desesperado– a, también, uno de los suyos: eso sería formar el cuerpo con la energía de su disolución. No: de los redondos para los redondos. Algunos, por supuesto, forman el borde, pero pareciera que ya el contacto lado a lado con los puntos pares (otros puntos redondíticos) garantizara consistencia en el cuerpo colectivo, aún habiendo roce con el afuera. La ricota es así, polentosa. Pero la forma, ya, circular, hace que el roce de lo externo, de lo que adviene, o bien se adhiera o bien resbale y pase sin dañar; y el redondel difícilmente tenga un choque frontal.

Las puntas del cuadrado, en cambio, sufren mayor exposición. Porque sus compañeros puntos se metieron hacia el centro, dejándolas alejadas, más envueltas por el afuera, y así es como las puntas de los cuadrados –vale decir los cuadrados– se gastan pronto. El círculo es la forma del cuidado. Veremos cómo el gran redondel de ricota sucumbió no por choques –que los tuvo, nunca se confundió con el entorno–, sino sólo en el grado extremo de su expansión.

El núcleo, entonces, condensa una naturaleza posibilitada por propiedades específicas del cuerpo colectivo: valores, sentidos, movimientos posibles, expresiones, responsabilidades, parámetros estéticos, valoración del dinero (en los hechos, hay una entrada al recital para los que pueden pagarla), vínculos con las reglas, la propiedad, la alteridad, lógicas de la violencia.

El círculo, además, evoca la forma específica de la resistencia a la dominación. La dominación es triangular –la forma del Estado– o bien reticular –la forma del control–. Los redonditos le chorrearon, inaprensibles, al Estado, y con un juego de dispersión y cohesión, fueron invisibles y a la vez demasiado monstruosos para el control mediático-mercantil.

El centro del redondo de ricota lo ocupan de manera evidente los tres integrantes de la banda; aunque compuesta por varios otros

músicos importantes, y aunque Carmen “Negra Poli” Castro nunca subía al escenario, la formación ejecutiva de la banda era accesoria respecto de su formación existencial. El núcleo: Indio, Skay, Poli. Esto, como dijimos, es lo evidente. Pero el núcleo del redondo de ricota es un punto ciego; su centro gravitatorio, la fuerza que todo lo ve y nunca es vista por completo: Patricio el Rey.

Y la casa real, redonda, de Patricio, es donde proliferan estas naturalezas no exactamente marginales (lo marginal mantiene como central al centro instituido), sino excéntricas –giran en torno a otro centro–. Este círculo, cuyo centro reniega de todo comando, invita a lo marginal a ser excéntrico. Y esta grave física ricotera puede observarse a lo largo de su historia. Con esta constitución inmanente de lo trascendental, lo redondo es una esfera que tiene su centro –Patricio– en todas partes aunque nunca se lo vea, y su circunferencia –el límite del alcance de su potencia– en ninguna.

DISIDENCIA URBANA

LUGAR TOMADO

Es difícil encontrar comparaciones para la capacidad de conmoción de un recital de Los Redondos. No es sólo un recital en el sentido de un show; un show es un evento donde algo es mostrado. El redondito es un recital acontecimiento: ahí se reorganizan las cosas, algo pasa en el recital, clímax de alteraciones y producciones. Que toquen los Redondos no es simplemente, para una ciudad, que haya un recital. Es algo más, algo distinto, pero ¿qué, por qué, cómo?

Pero señalemos pronto una obviedad: el carácter acontecimental de los conciertos ricotereros (“misas paganas”) es inseparable de la singularidad de su presencia urbana y suburbana permanente. Que, en realidad, excede a la presencia, porque no sólo “están” en la ciudad; es una disidencia urbana: rompen, huyen, tironean, agreden, tejen. Esa disidencia urbana, cuando organiza un show, toma la ciudad; estadio, adyacencias, esquinas, estaciones de servicio, medios de transporte: tomados. Tomados de su ser habitual; trastocados sus funcionamientos. Los redondos toman la ciudad, se la sacan a un sistema de posibles y de sentido que hace de un estadio, de una esquina, de un policía, de un kiosco, de un herido, etc., *ciertas cosas*; toman los lugares y las cosas y los hacen ser otra cosa. Ya la misma máquina quejosa y calurienta que te lleva al laburo todos los días, el puto bondi 93, pasa a ser una nave a tu servicio, a nuestro servicio, va esparciendo nuestro aliento y jolgorio por

las arterias de la ciudad, bondi tomado que frena en los kioscos y almacenes para recargar las provisiones del espíritu; el colectivo abandona, incluso, el recorrido de su línea, para ir directo al estadio: hoy, todo lo define la gravedad del encuentro ricotero.

El recital como perspectiva de la ciudad. Se constituye como punto de observación y experiencia real de la ciudad precisamente gracias a su fuerza de agite: las cosas, agitadas, muestran su verdad, su centro de gravedad, sus apoyos. Las caretas se caen... Se hacen visibles los verdaderos rasgos y gestos de los urbanitas; aparecen vecinos miedosos, aparecen aliados, colegas de experiencia, compañeros de sensibilidad, aparecen ortibas, aparecen gambas. Recital-PR entonces como develador del orden urbano que se oculta en la cotidianeidad, del orden de asignación de competencias (lo que cada uno puede y debe). Momento de verdad urbana. Pero el recital acontecimiento no sólo se corre del orden urbano, y desde ese corrimiento lo vislumbra como una mierda, sino que también se pronuncia e imagina ciudades posibles: imágenes de lo que sería otra idea de cuidado, otra forma de moverse en banda, otra noción del gasto y de los recursos, etc., etc. Impugnación y plantazo de otro sentido querido.

Ahora bien, el recital es un acontecimiento antes de ser. Un acontecimiento para las vidas de los que participan, mucho antes de tomar el espacio público. Mucho antes de cantar, bailar, poguear, delirar, antes pero ya presintiendo la marea y los miles de encuentros puntuales, las miles de voces aullando por Patricio Rey, las bandas reunidas y dispuestas a chocarse, abrazarse... Ese presentimiento agujerea la rutina de las vidas, desde ¿cuánto antes? ¿tres días, un mes, tres meses? La rutina: distribución de tiempos, lugares, encuentros, producciones, gastos y consumos, energías, el mapa de la vida en su tremendamente precario equilibrio. A esas

vidas, el estallido de la fiesta les empieza con un cosquilleo, luego un vibrar, va latiendo mientras se acerca el desaforo. Gran movilización para dos horas de rock; o al revés: dos horas de rock para esa gran movilización. Se invierte el cálculo de rendimientos temporales. Ricos gratis.

Para la experiencia noventera, en esa exaltación había que organizar con quiénes ir, cómo ir, cómo juntar la guita, y si no hay guita encontrarle la vuelta para estar ahí como sea. Tocan los Redondos, hay que estar ahí. Una inmensa inteligencia colectiva y difusa (alquiler de combis y micros, tráfico de data para llegar, etc.) puesta al servicio del acontecimiento, sumergida en esa inminencia, inminencia de la celebración que pinta la realidad de otra manera, celebración que anula, altera, reordena todo el sistema de cálculos y valoraciones propias de la reproducción de lo habitual. Porque ese recital, ese encuentro festivo, es la condensación visible de la existencia de otra verdad, otra versión del mundo.

Las vísperas son ya el viaje (y el regreso, ahora veremos, es también y más que nada el viaje). La velocidad del tiempo es otra; el recital es también un acontecimiento en el régimen de temporalidad. El tiempo cuenta de otra manera. Días torsionados como embudos de tiempo hacia la fiesta. La ansiedad de las precondiciones del acontecimiento marca así el ingreso a una temporalidad singular, un tiempo colectivo, festivo y de hermandad (aunque hay que andar con cuidado), donde todas las voces y cuerpos de los presentes parecen fundirse en uno sólo. Un hermoso quilombo.

El pogo es una escena clave: se trata de cuerpos amontonados, cosa que al fin y al cabo no es tan rara en la ciudad, pero con la radical diferencia de que en el recital el otro no es una amenaza, ni un incordio, ni un asco. El otro, todos los otros cuerpos se chocan sin lastimarse, se cruzan e intercambian formando una sola cosa dentro de la que todo se desplaza. El río humano que

horas antes enfilaba para el recital alcanza un clímax de turbulencia, donde nada se rompe, es la ebullición de la fuerza de lo que pasa, es la fuerza desplegándose al máximo gracias al doble régimen de la igualdad y la confianza. Es, por eso, una enseñanza antropológica, la del pogo, esa invención que el punk donó al mundo; una humanidad desnuda de tanta fuerza y calor que asume la fuerza de todos, y asume que todos, cada uno, es peligroso, tanto como está en riesgo. Por eso la entrada al pogo conserva a veces un autocuidado: nos cubrimos con los brazos, con los codos. Pero termina ganando la confianza, la necesidad de festejar el peso de los semejantes, de compartir una violencia habitable y anti-anodina. La marea es fluida y espesa, te lleva: no podés apropiarte de un lugar. El campo se alisa y todos circulamos en caos veloz decidido (¿por quién?), tocándonos en potencia todos con todos, cualquiera con cualquiera, marea de potencia que perdió la forma humana, marea que constituye una igualdad fáctica entre cien, mil, ochenta mil cuerpos, como extrañamente ha presenciado la historia humana. Pero así fue con los Redonditos años y años: cuerpos con un pensamiento fiesta de los músculos, un pensamiento poguero, ji ji ji...

¿Por qué, aun, son tan especiales los recitales de Los Redondos? Ese encuentro con la gigantesca tribu que forman las bandas; ese encuentro con el monumental alcance de lo que, cada día de nuestras vidas, vivimos con tanta intensidad. Con una intensidad tal que resulta una crítica fáctica al régimen de intensidades de la vida organizada. El recital es el encuentro de todas esas ansias de entronar otro régimen de intensidades. Los recitales de los Redondos son ante todo traficantes. Centros de tráfico, tráfico de informaciones y saberes, de imágenes y verdades, modos de ser y organizarse; cosas que se pasan. Los recitales son espacios-tiempos urbanos (pero en *raje* urbano) donde la verdad oficial del mundo queda suspendida

y acá, entre nosotros, la verdad de las cosas es indiscutiblemente otra. Una verdad que esos tipos (esos vejetes, músicos de Patricio Rey) han entrevistado, que los pincha sin dejarse ver o formular, una verdad vudú que los hace aullar (aúllan con la garganta, con la viola, con el saxo) de una manera muy pero muy especial. Pero esa urgencia con que la hacen sonar, con que la bailan, indica que la verdad no es de ellos, que ellos son resonancia, elaborada resonancia de esa verdad. La cosa está entre nosotros. Y hay un punto –un día, un lugar– donde esa cosa no se diría que rebalsa, ni que cristaliza, sino que se concentra, como mercurio, y –como el mercurio– tiene una gravedad específica que hiende el plano medio de lo común. Visto desde ahí, el mundo es otro, nosotros somos otros.

Ese día, el del recital-acontecimiento, esta verdad ricotera adquiere consistencia de cuerpo colectivo (se visibiliza, se vuelve masiva). Es la gigantesca emulsión de sus millares de gotas, charcos, remansos y lagunas. Pero en su dispersión cotidiana, atomizado, ese golem de ricota hace de su política una realidad (sub)urbana. En las calles, los días comunes, es donde se da, sobre todo, la resistencia ricotera, como fuerza de tensión efectiva de las verdades de la época.

Cada recital, tsunami, pero su reflujó no vuelve tal cual a lo normal, avanzan los charcos, y también los canales subterráneos de retroalimentación... Va cambiando el paisaje de lo que se puede y lo que no se puede en la ciudad, el paisaje de las formas de decir, el paisaje de las fuerzas, de las amistades y las enemistades. Las paredes callejeras argentinas se tornaron campo expresivo de las bandas de pibes que usaban frases de Solari para armar su trinchera. Miles y miles y miles son las trincheras que, cada tanto, se congregaban en el “congreso de esquinas”;⁵ pero en el actual año 2013, no deja de ser impresionante la producción de murales y graffitis que reproducen, bien fresca, la obra pictórica de

5] Ver *Por atrevidos*, del colectivo Juguetes Perdidos (Tinta Limón, 2011)

Las bandas... aquellas existencias liberadas, sueltas, en banda, a la deriva, o libres –si logran organizar afirmativamente ese desamarre–, cuando se congregan, cuando se dan cita ricotera, arman su fiesta y rigen la calle con sus reglas (discutiendo *quién dirige la batuta*). Su “diferencia” no era inofensiva: sus efectos tiraban para otro lado la configuración concreta del mundo. Las fuerzas represivas hacen lo suyo: reprimen. La hermosa relación entre institución y agentes da sus frutos, la configuración de la saña, el odio institucionalizado. La inteligencia del mantenimiento del orden, tornada instinto de hombres/feras. Ahora bien, allí donde el orden reprime, se muestra amenazado. La sistemática represión policial hace innegable la condición insurgente de Patricio Rey. En tanto reprime una fiesta, muestra que lo más peligroso es la potencia subversiva de modos de alegría heterogéneos.⁶

6] En los noventa el orden reprime una fiesta, mientras que en la Dicotadura Los Redondos sobreviven, de fiesta subterránea, porque no eran vistos como amenaza al orden: se ve que, en esos quince, veinte años, el orden aprendió...

Es decir, no se reprime sólo la crítica, sino la disidencia activa. Porque, no hay que olvidar, la represión, el goce del daño, la crueldad de los agentes al filo de la ley, es la cara oscura, inseparable, del modelo de felicidad

oficial. No es separable, esos canas son miembros del modelo de amor que nos proponía esa sociedad indiferente, el brazo armado del horizonte de plenitud de esa sociedad, del horizonte vital oficial que se veía, en los Redonditos, estrepitosamente superado (“los premios que nos ofrece el sistema no alcanzan para que abandonemos nuestras creencias”).

Efectivamente, Patricio Rey es una multiplicación itinerante, en el espacio público, de zonas liberadas al nosotros de la congregación. Ese nosotros congregado allí rechaza, en la práctica, el imperio naturalizado de la propiedad privada. También se destituye la lógica de la representación: hay acaso identificación, simbiosis, pero no representación como modo de unos sujetos de hablar por otros,

generando enunciados unívocos (“yo hablo por vos”); la representación, como tecnología política específica, implica la pasividad de los representados; los miembros de la banda no son representantes del público, son ídolos de sentido indeterminado (ver *Realeza del nosotros*), y es por eso que vive y crece mientras se pauperiza la legitimidad del dispositivo político representacional en el país. Irrepresentable, es incontrolable esa marea redonda. Difunde dinámicas de apropiación de la ciudad donde la resistencia es, también y a veces sobre todo, del estado de ánimo. Ánimos no representables...

Recital acontecimiento, composición efectiva de la masividad clandestina, ejercicio multitudinal del raje que raja lo que hay.

Los setenta adiestraron a los recitales ricotereros en saberes del ocultamiento. En los ochenta, esos saberes viven la expansión de una alegría que guarda mucha rabia; y, luego, los recitales ricotereros entraron en la década del noventa con un cadáver tirado en su corona, un pibe de dieciséis años secuestrado, torturado y muerto por una banda de la Policía.

Al antagonismo contra los chetos, que venía de los ochenta, heredado de Sumo y el punk (y que sería luego tomado por otro género, la cumbia villera), se le suma el antagonismo frontal con la cana. Es nosotros contra ellos. Dos ellos: los chetos, y la cana. (Por ese antagonismo anti-policíaco, y por las visitas tumberas de la poesía del Indio, los Redondos son la única banda de rock escuchada en las cárceles, según cuenta un amigo que estuvo preso).

Matar un rati, para vengar a Walter. No a los desaparecidos: son muy pocos metros de distancia, entre la Esma y Obras –un grito de distancia–, pero el desplazamiento en el planteo del partido en disputa es evidente. ¿Hubo en los ochenta expresiones populares, masivas, de desafío como “a ver a ver quién dirige la batuta, si Los Redondos o la yuta hija de puta...”? Como veremos, había en esos

cánticos una lectura de la relación de fuerzas con los milicos más cercana al 2001 que al 76-83.

Redondos, disidencia urbana: en Villa María, 1998, fue una de las únicas veces que la Policía se mandó a guardar en retirada, con orden de abandonar el terreno en disputa, derrotada en la calle, una de las únicas veces –junto al cutralcazo del otoño del 96 y varias movilizaciones del pueblo jujeño– de toda la falluta década del noventa. Eso –ese cordobazo– es jurisprudencia ricotera. (Esa vez en Córdoba, dicho sea de paso, algunos de nosotros vimos cómo unos cuantos enardecidos ricoteros atacaron, también, la captura mediática: un móvil de Crónica, una traffic más precisamente, fue levantada a manos limpias y dada vuelta. La representación mediática miente; nuevamente, jurisprudencia ricotera.)

Ahora bien, matar un rati... ¿para qué? Para vengar al ricotero muerto, y para que, entonces, empiece el carnaval.

Tanto el odio, como la conciencia de nuestra fragilidad, como la conjura del dolor por el uno de nosotros asesinado, todo eso resulta condición, alimento del nosotros que arma la fiesta, el carnaval-conjura, el terreno propio de arrebató y jolgorio.

Ese odio es, además, el depósito de un odio al sistema, al estado de

7] Sobre la abusada comparación entre rock y fútbol, cabe decir que en la cancha durante los partidos, la voz del nosotros suele tener mando, la barra, mientras que en Los Redondos es todo espontaneidad multitudinal (y esto lleva a que se pueda establecer una discriminación interna con los que la pudren mal: "qué boludos que son, qué boludos que son / no parecen redondos la puta madre que los parió"). El recital ricotero llegaba mucho más lejos en expansión nosotrica que el partido de fútbol. Por ejemplo, hubo un recital –en un estadio de fútbol– en que estaba la banda de Racing agitando, antes de que saliera la banda, en el

cosas, a las reglas de lo social, que se permite odiar sin más a sus guardianes armados, sin exigirse una alternativa programática, ni siquiera una conciencia acabada del diagrama de las relaciones sociales: algo huele muy mal y vos lo defendés, rati.

Y aquí hay que resaltar (para romantizar pero sin ser ingenuos) que esa memoria corporal de quilombo, no siempre es organizada para el crecimiento del nosotros, o siguiendo el antagonismo policía-fiesta. El quilombo incluye las peleas entre nosotros, el nosotros

tiene amenazas internas. La zona autónoma ve nacer, también, fuerzas disolutorias. Incluso la fuerza del orden privatista puede ser encarnada por la propia banda recitalera o futbolera:⁷ la esquina puede de pronto asumirse como propiedad (hay peaje...), y la tribu como identidad separatista...

centro del campo. En eso llegó la hinchada de Chacarita, que también agitando entra y se pone a dar una vuelta olímpica: fue notable que la cosa no produjo colisiones ni desmanes entre las dos bandas futboleras. En ese lugar había otros códigos: Redonditos, operadores de una des-futbolización del rock.

AMBIVALENCIAS

MdP / Entran todos

Recuerdo cuando fui a ver a Los Redondos por primera vez, fue a Mar del Plata en marzo del 97. Era, creo, su segundo recital después de sacar *Luzbelito*, disco con que nos partieron la bocha a todos. Tenía quince años, fui con un compañero del colegio; ni siquiera éramos tan amigos, pero compartíamos esa pasión y nos teníamos un respeto entrañable; nos fuimos de viaje en camaradería. Yo apenas conocía Mar del Plata, y no lo podía creer: parecía que se paraba todo para que tocaran Los Redondos. Las adyacencias del estadio (era el Patinódromo, o el Polideportivo, no recuerdo) eran increíbles, “tierra de nadie”, pero más bien tierra de todos, de los presentes. Yo había ido ya a muchas marchas, grandes y chicas, varias con represión policial; y tanto mi amigo como yo habíamos ido mucho a la cancha (compartíamos ahí otra pasión...), pero nunca habíamos visto algo como eso: todo tan liberado a lo que pintara entre los miles y miles que estábamos ahí, no había cana a la vista; Los Redondos evitaban tocar en Capital para que su gente no se encontrara con la Federal, pero con la Bonaerense también era quilombo de sólo aparecer, entonces los botones se quedaban a unas cuantas cuadras. Quedaba un radio de unas seis, ocho cuadras, donde sólo se esparcía

la marea ricotera, cantando, saltando de acá para allá, escabian-do a rabiarse, gritando, muchos ya recontra mamados boyando, algunos buscando billeteras ajenas, otros buscando pelea. Me acuerdo bien de un momento en que un grupito, medio liderado por un barbudo panzón en cuero y con toda la barba teñida de vino, a los gritos y muy sacados reventaron un kiosco con total naturalidad, rompían y sacaban; tuvimos miedo de que esa violencia nos golpeará si les pintaba pasar por al lado nuestro (aunque por ser chicos era como que todos nos cuidaban), pero al toque vimos cómo, cuando se volvieron a acercarse al grueso de la gente, repartían, hacían circular los tetra bricks, generosos pero también medio imperativos, tipo “compárti mi mambo”. Esa tarde finalmente entramos con la entrada entera, sin mostrarla, envueltos en el envión de una andanada de gente que entraba sin entradas. Y en eso, en ese punto ya “grave” y que quizá ni hasta los mismos miembros del grupo hubieran defendido, que entrara gente sin entrada (que salía 22 pesos, como un disco), también en ese punto Los Redondos eran el territorio donde se hacía efectiva una verdad en tensión con la época, ya que era una época signada por el paradigma diferencial del acceso, acceso al VIP, acceso al Shopping, acceso al mercado, acceso al mundo de la imagen, acceso a la información, etc. Los recitales ricotereros eran tierra donde se practicaba una indistinción entre los cualificados y los no cualificados para el acceso: sin entrada o con entrada se entraba, no existe la exclusión. Esa vez hicieron un bis, casi jamás hacían bises, y con las quince mil personas desconcentrando, el estadio lleno de luz blanca, salieron con Lobo Caído... “Dicen que el lobo estaba sordo, que no escuchaba más, entre tanto montaje zonzoso, tanta infidelidad... La ruta esta repleta (pesadilla) de caricaturas (álbum negro) que si pierden el bondi (pajamagia) ni se van a enterar”.

MdP II / Tener entrada y no entrar

Emoción, cagazo, ansiedad, euforia, placer... sensaciones que se atragantaron en la garganta irritada por el primer gas lacrimógeno de la tarde, que se nos había metido en el Duna Weekend mientras cruzamos la avenida Juan B. Justo.

Mar del Plata bien fría, desierta y copada a la vez: banda de pibes y pibas en las calles, las persianas bajas de los comercios... De vuelta la ambigüedad, el miedo y el placer, la adrenalina... El corazón latiendo a full toda la tarde, las corridas para intentar llegar, la cana apurando, los guachos pudriéndola rompiendo negocios. Las bandas de sin-entradas que se agrupaban y arremetían contra las puertas del Patinódromo, corriendo a la fuerza a los que estaban en la fila. En medio de esos bardos, ticket en mano amagamos con entrar (en ese momento nosotros éramos sólo tres)... y todo quedó en amague nomás. Estalla una de las corridas y la cana se nos viene encima. Los caballos estaban realmente ahí nomás: a correr a morir. El corazón galopando como en Ji Ji Ji, pero de cagazo y de tensión. La promesa, al frenar en una esquina después de correr seis cuabras y ver al vago de al lado con las balas de goma incrustadas en su espalda, de no venir nunca más a un recital. De vuelta los caballos y los rumores (constatados como ciertos después) de que canas de civil andaban subiendo pibes a un auto y los dejaban lejos para que no jodan más en las inmediaciones del recital...

Terminamos frenando un remis casi a la fuerza, que nos alejó 30 cuabras del estadio, a alguna estación de servicio donde descansar. Ahí fue que nos resignamos a no entrar, a irnos amargamente a dormir... Mucha frustración. Y la adrenalina de la tarde se volvía un sinsentido. ¿Qué significaban esas escenas? ¿Qué era lo que estaba en juego?

Pero íntimamente sentíamos y sabíamos que todo eso no era desazón nomás, ni siquiera lisa y llanamente miedo y garrón: había algo más...

Al día siguiente volvimos al Patinódromo, más temprano aún; ánimos caldeados en las cercanías del recital, ¡la meta de todos era entrar o entrar! Algunas corridas, pero todo más tranquilo, nada que ver al día anterior.

Increíble la terquedad, increíble la sensación de entrar y vivir el show con eterna felicidad... Las promesas de no volver nunca más quedaban atrás, cubiertas por la magia de la fiesta, por el premio que nos llevábamos, por la anécdota zarpada de la noche anterior. Pero esa promesa era lo que se olvidaba, no las preguntas sin respuestas de la noche anterior...

Recorte de diario

(...) 18 y 19 de junio de 1999, en el Patinódromo de Mar del Plata, cuando Los Redondos brindaron su, hasta hoy, último show. El saldo de aquellos días de virtual estado de conmoción interna en la ciudad costera fue de dos heridos graves, ambos arrojados de un tren en movimiento, más de cuarenta detenidos y unos ochenta comercios saqueados y dañados. (...) Curiosa dualidad caos-fiesta según se estuviera en la calle de acceso al estadio o en el estadio: "Parece increíble que semejante fiesta tenga su contracara en la realidad que se vive afuera, como si fueran dos mundos distintos". Parco al extremo, Solari se limitó a recomendar a los miles que venían de la guerra de afuera y después disfrutaron de la música adentro. "Cúidense en la calle", pidió. Esteban Pintos, "Vamos redondos, rajen del cielo", Página/12, 9 de enero de 2000.

Racing / A martillazos

Sí... Yo me acuerdo en Racing de haber visto, adentro de la cancha, antes de que empiecen a tocar, ¡un chabón que andaba con un casco puesto, un casco de moto, y blandiendo una tremenda maza en la mano! Una cosa de locos. Fue increíble ese show, arrancó con el video que hizo Rocambole con el concepto del

Último bondi a Finisterre; había sido un quilombo la entrada, muchas piedras, balas de goma, gases y corridas, llegar adentro fue como llegar al campamento atravesando un campo de batalla.

Desde adentro veías después las oleadas de gente que entraban, corriendo en masa a través de la puerta de la tribuna y desparramándose hacia el campo por los escalones de la tribuna, como una represa rota, ahí sabías que habían hecho retroceder a la cana y pasado por arriba de los mulos que hacían el ingreso. Después, obvio, lo de siempre: sacar entre todos a los que se desmayan o les baja la presión en la parte de adelante donde era un gran apretuje de cuerpos (serían como cuarenta por treinta metros de gente apretadísima), chabones haciendo caballito a minitas de pura onda, compartir tragos y secas, cantar y abrazarse con cientos de desconocidos, cantar puteando a los que se agarran a piñas, que había siempre... ¡Y el tipo ese, paseándose con el martillo y sonriendo todo malévolo!

Villa María / El meo

Logramos por fin entrar al anfiteatro de Villa María. Afuera tremendo quilombo: guerra con la policía –ya en retirada–, células ricoterías enfrentadas a los móviles de televisión, banditas agrupándose para lograr entrar sin entrada alguna...

Las piedras iban y venían desde las tribunas del estadio hacia la cana que controlaba el ingreso: ¡pero por ahí también pasaban los ricoterios que querían entrar, una locura!

Ya cuando adentro el rock comenzaba a sonar, se armó la pura fiesta, todos apiñados... De repente una de las chicas del grupo gira su cabeza alarmada: un vago subido a una de las vallas la meaba encima, desencajado y de espaldas al escenario. Con la verga al aire y las ganas de pudrirla, la falta de códigos y boludez extrema.

Recorte de diario

Piedras volando de vereda a vereda. Caballos galopando, policías antidisturbios. Gases. “Gravísimos incidentes. Hay heridos”: las letras blancas sobre fondo rojo con música catástrofe. Los incidentes desatados ayer antes del recital de los Redondos en Córdoba tuvieron todos los ingredientes de los enfrentamientos televisados.

Así pudieron verse algunas imágenes típicas. Como la de un detenido que se negaba a ser esposado y lo subían de los pelos a un celular o la de tipos con pañuelos tapándose la boca tirándoles cascotes a la infantería y agarrándose los genitales.

Unos 30 heridos y por lo menos 20 detenidos fue el resultado ayer de una batalla campal entre policías y jóvenes que intentaban ingresar al predio donde estaba previsto un recital del grupo de rock “Los Redonditos de Ricota”, en la ciudad cordobesa de Villa María.

Las intermediaciones del anfiteatro de Villa María, donde se concretó el recital que no fue suspendido, sufrieron además graves daños materiales por roturas de vidrieras, automóviles y vallados.

Fuentes de la Unidad Regional 8 de la policía de Villa María confirmaron la detención de 20 jóvenes e igual cantidad de efectivos lesionados en la gresca, dos de los cuales quedaron internados en “observación”. (...)

La gresca cesó cuando la policía recibió la orden de retirarse del lugar y se apostó a dos cuadras del anfiteatro, tras detener a por lo menos 20 personas.

En el hospital Regional Pasteur fueron atendidos siete heridos leves, uno de los cuales tenía un disparo de bala calibre 22 en la pierna. “Después de ser atendido, se vistió y se fue al recital”, explicó el jefe de guardia Jorge Rodríguez.

(“Violentos incidentes en el recital de los Redondos”, diario Hoy, La Plata, 24 de mayo de 1998.)

Recorte de diario II

Cuando El Indio Solari, Skay Beilinson, Semilla Buciarelli, Sergio Dawi y Walter Sidotti subieron al escenario, el anfiteatro era una caldera a tope, con casi 15 mil almas apretujadas y felices que iluminaron el recinto con bengalas de colores, dando inicio a un ritual largamente esperado. (Sergio Marchi, cuando aún no criticaba a los “cerebros infra-alimentados” que usan bengalas en recitales, en “Otra ceremonia masiva de los Redondos”, Clarín, Martes 17 de junio de 1997. <http://edant.clarin.com/diario/97/06/17/c-00401d.htm>)

En todos esos años los Redondos se constituyeron como un “afuera verdadero” de la vincularidad cotidiana, un “afuera” que era más real que lo cotidiano. Una comunidad esporádica; un lugar “mítico-real” esencial. Una tribu con algo de “amigo imaginario” de esos que tienen los chiquitos, con complicidad absoluta (“dejalos, ellos no entienden”) sólo que llena de amigos reales, una comunidad armada entre los que comparten ese mapa que es en sí mismo un tesoro. Mapa de una realidad virtual: orientación en una realidad que sólo existe por la fuerza de nuestra apuesta.

Y los recitales son la cúspide, experiencias colectivas de creación de valores, zonas autónomas, dominio libertario, paraíso del régimen estético. Todo esto es cierto: pero también es cierta su ambivalencia. También es cierto que Los Redondos vestían mucho cachivacheo, mucha inercia de la indiferencia y la multiplicación llana de la violencia social. Decir que en las esquinas ocupadas el gobierno de los pibes era armar mundo autónomo no es, huelga decir, suponer ningún paraíso. La tragedia tiñe al sol.

Pero hay que decir que si los Redondos contenían mucha fuerza dispersiva y de desbande, no era propia de ellos: la encontramos, y aun más dominante, en otras esferas (callejeras, futboleras, laborales, familiares...). En cambio, la potencia autogestiva abierta (la

masividad clandestina) bien podríamos decir que es algo que ellos le brindan a la época.

Y no sólo la potencia autogestiva abierta es algo específico de ellos mientras que las fuerzas disgregadoras que contenían no; sino que en los Redondos, esta ambivalencia se destraba, a contramano de otras zonas de lo social –trabajos, familias, otros espacios artísticos, militancia– en donde parece como negada o invisibilizada, o leída sólo en su faceta “negativa”, separándola de una contracara creativa y viéndola como lo otro del encuentro y el hacer de la multitud. En ese sentido, PR se erige como superficie de despliegue, campo de juego de la ambivalencia. Cuestión nada menor, porque abrir el juego a la ambivalencia es el precio, e incluso podemos decir el requisito, para el despliegue de la creatividad y la innovación de la multitud. El pogo, por ejemplo, ese baile de chocar, donde todos ejercemos nuestra fuerza, potencialmente peligrosos, pero nos componemos en una cohesión festiva, nos da una imagen de cómo la ambivalencia podía ser *tratada positivamente* en el espacio ricotero, en sus celebraciones.

Por supuesto, la banda tenía recursos limitados para gestionar las tendencias de bardo, la posibilidad del daño, las filosas fuerzas que se desataban en la experiencia ricotera. Era una banda de rock. Pero, aun así, aun con todo el bardo (con todas “las marcas del deterioro social en Argentina”), y aun con lo limitado de sus recursos de intervención y gesta, es notable cuánto tiempo y cuánta movida logran organizar conteniendo esas fuerzas de bardeo sin que lleguen a desbandar. La banda, las bandas queriendo yunta, se imponen; hasta el 2001, donde todo crece tanto, pesa tanto que por fuerza ocupa el centro de la gran escena argentina (no pudieron no volver a tocar en Capital), que eclosiona y se vuelve, para sí mismo, ingobernable.

La ambivalencia se vio intensamente en los primeros shows masivos (Huracán): el mandato de perder la forma humana abría la

posible degeneración de que el otro perdiera la condición humana. Pasar de que cualquier cosa fuese posible a que todo fuese cualquiera.

Después de los shows en Huracán que presentan *Lobo Suelto/Cordeiro atado*, Patricio Rey raja de la Capital, para evitar hacer su fiesta rodeado por los asesinos de Bulacio. La tragedia criminal fue un golpe fuerte a la fiesta, ¿ingenua, o inocente, en tanto que el cambio de escala no pudo acompañarse de una elaboración cuidadosa –la retaguardia, la relación con la cana y con la ciudad, etc.? La tragedia –Walter– y los encontronazos con la cana –y con la “ciudad” como superficie, ya no sus sótanos...– empujan a PR al éxodo. Inicia, entonces, el rock cartográfico, que salió de gira por el país. Esa gira tuvo algo de las “murmuraciones por el desierto” de las que habla Paolo Virno, no por el infeliz término tan usado por los genocidas patrios del siglo XIX, sino en el sentido de que sirvió para desarrollar, afinar, fortalecer, las maneras de encuentro y de organización bajo un escenario de masividad, nuevo público, “multitud”, en espacios más abiertos y menos habituados a tal escala. Y ahí la banda/las bandas afinan eso que se estaba creando: el éxodo como triunfo máximo del raje que raja, la cartografía ricoterá de una sociedad paralela, el mundo redondo autónomo, que cuando se corporiza causa terremoto en la sociedad oficial.

El rock cartográfico recorre zonas del país negadas por el gran rock. Y curte saberes. A la organización ricoterá habitual (autogestión, boca a boca, logística, creación de condiciones de una buena fiesta), agrega sus saberes operacionales específicos: cómo copar un pueblo de llanura –duplicar su población por tres días– y que no haya mayores quilombos; cómo organizar desde la birra para todos hasta no pudrirla demasiado con el pueblo para que se pueda volver, pero a la vez plantar en la jeta de la policía provincial que la batuta la dirijan los redondos; cómo, también, en un pueblo cualquiera plantar un éxtasis monumental; hasta la autogestión de la prensa,

tener morfi, dónde dormir, etc.... Todo eso se afina y potencia su autonomía en el éxodo. Pero en esa intensidad creciente del mundo redondo, también crecía la ambivalencia, lo que fue evidente en los recitales de Racing y River.

No cualquier territorio pone en juego la ambivalencia humana de manera tan abierta (de creación colectiva-encuentro, por un lado, y del hombre lobo del hombre por otro). La ciudad la esconde, la ordena, la limpia; mal que mal la gestiona, la organiza, la coordina. Virno tuvo que ir a observar la acumulación de millares de evacuados por el huracán Katrina, amuchados en el Súper Duomo de Nueva Orleans, para encontrar un espacio donde hay multitud sin inscripción práctica de la Ley y por lo tanto sitio de emergencia de lo ambivalente. Los Redondos eran una máquina autárquica que suspendía las leyes del sistema (legal, político, económico) y abría el juego a la ambivalencia: la potencia de hacer vida y de matar.

En general ambas potencias (creativa y destructiva) están amansadas. Gran logro ricotero, entonces, dar escenario a la ambivalencia. Puede que alojar la ambivalencia –el descabece– sea condición para la apertura de la creación de nuevas formas del ánimo colectivo. Si la potencia creadora y la potencia destructiva comparten un mismo sustrato, acaso no se pueda alentar la una sin alojar la otra. O sea: la creación de una zona de raje que raja, una zona de libertad abierta (abierta por invitante), implica necesariamente la ambigüedad en juego.

Si pensamos en otras experiencias que crearon parámetros creadores y libertarios, ¿encontramos, también, “degeneraciones” de ambivalencia? La ética sólo está en juego en caliente, en situaciones de tensión. Es ante la ambigüedad plantada donde hay que decidir, jugarse. Se respeta al otro o se lo caga a palos, o se le teme o se lo cuida por par. Pero esas opciones nunca aparecen cuando la ambivalencia es barrida bajo la alfombra, o comprada, o controlada,

guetificada (malos y buenos, gente decente por aquí, revoltosos por allá); es decir, cuando la ambivalencia es grilleteada en un código de control. Y a la inversa, sólo se crea código nuevo, código de multitud, si se abre la ambivalencia.

Finalmente, nuestro gueto. Un auto-gueto creciente, invitante, abierto... No excluyente. Un gueto como nos gusta. Ahí, en el recital, se pone en juego la vida. Que ir a un recital de los Redondos sea en cierto sentido ir a un campo de batalla, es muestra irrefutable de su condición de zona de procesamiento activo del conflicto social. No se trata sólo de un escenario para que se desarrollen y midan el mal y el bien, sino las pasiones en general (en una sociedad fría). Atletismo emocional en la ciudad ricotera. No olvidemos que el aumento de la propia potencia es “aumento de capacidad de afectar y de ser afectado”. Desarrollar al máximo la potencia no es evitar “ser afectado”, lo cual aumenta nuestra fragilidad –no nuestra debilidad–. No se puede tocar sin ser tocado. El espacio en donde desplegar el máximo de capacidad (en este caso el recital) incluye la fiesta, la alegría pura, pero también la capacidad de encontrarse y chocar con el mundo, la apertura a otras cosas y experiencias (ambigüedad, al fin). Y la presencia del mundo en el recital viene como viene, pasión y acción, tristezas y alegrías. Entregarse a perder la forma humana no puede excluir nunca el riesgo de que la animalidad –o la *otra* humanidad resultante– aparezca con sus bajezas. Un recorte de la “negatividad”, un dejarse tocar “sólo por lo bueno”, es, como mínimo, imposible o “idealista”. Esto se puede rastrear en la estética rocambolesca. Los esclavos con caras sufridas que se activan, las oscuridades de esas murgas de Momo, que no dan más, pero siguen marchando, o en letras de personajes como Marita, que encuentra potencia donde “no la hay”. Son escenas todas donde el mundo se presenta “entero”, ambivalente, nada “recortado”. *Luzbelito* podría ser otro caso: un diablo malvado,

pícaro, que raja, pateo culos y ríe, incluso juega, pero que a la vez es el espejo de nuestra vergüenza y nos muestra que somos hijos de multivioladores muertos. La vida sin problemas –la vida sin ese nosotros-lobo– es matar el tiempo a lo bobo.

La violencia propia de los recitales ricoteros, entonces, no puede explicarse como degeneración o corrupción. Había algo de violencia que le era constitutivo, y constituyente –de nuevas formas de humanidad–; la violencia de la liberación de las potencias. Un dato muestra esto de manera por demás interesante. Los Redondos tocan en Capital por primera vez en mayo del 78. Arman dos shows, viernes y sábado, en el Centro de Artes y Música. Pero el dueño del lugar suspendió el recital del sábado el mismo día, no porque en la presentación del viernes hubiera habido disturbios con heridos, ni siquiera con destrozos, sino “simplemente” porque las pasiones que vio desatadas en esa primera noche de ricota en Buenos Aires le parecieron demasiado.

Veinte años después, el intendente de Olavarría suspende, un día antes, el show que iba a dar la banda en esa ciudad.

Y en el 2001 es la propia banda la que suspende un recital programado para octubre en el estadio de Unión, en Santa Fe, diciendo que no estaban dadas las condiciones de sociabilidad para un congreso ricotero.

No era, nunca fue, simplemente un espectáculo.

LA RESACA. JURISPRUDENCIA Y MAPAS

En esas horas de trastocamiento del tiempo y del espacio, del propio cuerpo y de la relación con los otros; en esos momentos de potenciación, de descubrimiento, experimentación e invención de nuevas formas, podemos (re)leer nuestras posibilidades, aquello de lo que somos capaces. El acontecimiento alimenta saberes: los amplía, los testea, descarta los obsoletos; o te deja frente a frente con un no saber muy sensible y atento. Todo esto lo deja disponible

tanto para una próxima vez, como también –y he aquí la cuestión clave– para el tiempo y el espacio del no-acontecimiento, en donde “descubriremos” esas formas (re)inventadas durante la alegría, la risa y el miedo del festival.

Como una canción, un susurro, un aliento, “dale, dale, dale”, las imágenes y los mapas que nos traemos de los recitales nos acompañarán en los campos de batalla cotidianos, y en los terrenos sagrados. De nuevo pero en otro sentido *rock cartográfico*: el rock puede ser un creador de mapas. ¿Cómo es crear desde ahí, desde donde somos más potentes, un mapa de la ciudad y de lo que somos capaces?

El acontecimiento-fiesta requiere una organización de la vida, una predisposición, una red, una logística. Y el acontecimiento-fiesta, finalmente, tras la náusea, deja sus huellas, se continúa silencioso alterando todo. Las máscaras vuelven, vuelve la correlación de fuerzas oficial, se regresa a las viejas-nuevas formas, pero hubo un corrimiento: las categorías con las que juzgamos el mundo, los disfraces que vestimos, los ranking de distancias y cercanías, lo bueno y lo malo, lo lindo y feo, lo verdadero y falso, lo terreno y lo sermoneado, todo inclinado, trastocado tras el acontecimiento. Todo parece igual que antes, pero nada es igual ni lo mismo. Sentimos, disfrutamos, pensamos, toleramos –y no toleramos– de manera distinta, después de ser carne de la fiesta. Algo del acontecimiento que no termina de efectuarse en el sitio mismo del festival, sedimenta en nosotros.

Esta cuestión, invisible a primera vista, invita a reformular los criterios de triunfo y de fracaso de las políticas o momentos de autonomía. Fueron dos días y volvimos a colgarnos del laurel, pero aprendimos algo, tuvimos una experiencia que nos hace jerarquizar la vida de otra forma.

Mapa de la vida y la ciudad; la vuelta a la normalidad trae buenas nuevas. Preguntas y experimentaciones fundamentales para los

sonados; porque es la noticia de un trastocamiento en la percepción sensible de lo posible. Buenas nuevas: todo parece lo mismo, pero suma fuerza para plantarse una distribución diferente de la voluntad. Y esto no es un ensueño etéreo, *sensacionismo* eufórico; no: esta fuerza rockera cartográfica es una punta –inicialmente invisible e incodificable en su potencia– transformadora del cuerpo social.



PARTE II
HISTORIA

UNA HISTORIA, NUESTRA HISTORIA

La historia de Patricio Rey es un recorrido propio y una posición –rajante– desde la cual elaborar una lectura específica de la historia argentina reciente. Posición rajante porque los Redondos no pertenecen a sus épocas; ejercen una presencia situada, concreta, pero tan radical que hunden la obiedad contextual, agujereando cada presente por su espalda. Esos agujeros redonditos en los sucesivos momentos históricos son los portales a la eternidad que gozamos los redondos, donde nos encontramos con tantos hermanos del pasado y del futuro, y son, a la vez, heridas sin coagulación en la consistencia de los relatos históricos cerrados.

En esta sección intercalamos dos tipos de textos: análisis de discos, de cada disco, en un viaje por los universos ricotereros grabados para siempre; y, por otro lado, abordajes de problemas históricos transversales que no corresponden de manera particular a ningún disco. En medio, como intermezzo, dos breves notas-postulados sobre los dispositivos musical y lírico de Patricio Rey.

DISCO A DISCO

GULP!

En los años setenta Patricio Rey no sólo no muere, sino que nace. Nace *a pesar* de los setenta, nace contra los setenta: contra la imagen de vida de los setenta, contra las prácticas de muerte de los setenta. En esos años Patricio se dedica, justamente, “a mostrar que hay vida *antes* de la muerte”, tal como lo cuenta el Mufercho, entonces presentador y monoguista de la banda, en el libro de Gloria Guerrero.⁸

Estaban haciendo la revolución, pero descreídos del devenir posible de la toma del poder (“si tomás la forma del monstruo para competir con él, mucho no tardás en equivaler a tu enemigo”). Los Redondos no querían sacrificarse por un futuro; estaban haciendo la revolución que es “ya y acá, hecha no por un sujeto abstracto sino por nosotros y lo involucrado en la vida cotidiana”. Cambiar la vida ya, y que eso implique un cambio del mundo (que se juega en todas partes...). Los Redondos, como se sabe, en aquellos sus primeros años, hacen recitales que son fiestas para perder la forma humana; carnavales dionisiacos tan acotados como intensos, con los escenarios desbordando de gente haciendo cualquier cosa –disfrazados, perorando, desnudándose– y el Indio chillando con ganas de romperse la gola y los músicos tocando con un cualquierismo que sería punk de no ser por lo jubiloso. Hay grabaciones de esos primeros años en La Plata; temas como Espiroqueta, El hidromedusa, Estopa dulce estopa, entre otros varios: son francamente inescuchables.

8] *El hombre ilustrado*, biografía del Indio Solari.

Porque no eran para ser reproducidos, sino servidores de la intensidad de esos encuentros. Si hemos de estallar, que sea en nuestros términos.

Unos años después, con *Oktubre* sacan un disco que es propiamente post-dictatorial; durante la dictadura, esa tapa hubiera sido seguramente causa de muerte. Ni hablar de la censura, por descontado que hubiese sido presa de censura; por mucho menos se censuraba. El ejemplo es precioso: Criminal Mambo. La edición de *Gulp!*, grabado en el 84 y distribuido en el 85, traía copiado un decreto de censura del COMFER sobre el tema Criminal mambo, fechado el 17 de julio del 76. Bien puede ser cierto, pero aun si no lo fuera (lo más probable es que sea un invento de la banda), sería informativo: como mínimo, indica cuál era la imagen que tenía la banda de la imagen que tenía –o tendría– de ella la represión estatal. Y una conciencia fina sobre la operatividad material del aparato estatal. El contenido, dice el comunicado de censura, es *grosero y burdo*. No es un ataque directo a las instituciones ni el sistema de gobierno. Es censurable –o sea que amenaza efectivamente el orden instituido– pero por utilizar el *mal gusto*. Sacude no por *querer gobernar de otra manera*, sino por albergar otras acepciones del placer. Por eso el rock redondo durante la dictadura era reprimido, pero no aniquilado: su potencialidad política era invisible para los códigos de la política de la época, y sin embargo era el germen de las sensibilidades que, veinte años después, sacudirán el tablero político en Argentina –¡pero no nos adelantemos!–.

Criminal mambo es una canción sobre un tipo de placer. Un placer *desmedido*. Un placer que no entra en palabras, no se organiza con discurso, un puro movimiento de vibración, de zarandeo, una latencia dilatada. El único momento en que la canción habla, habla inventando un idioma, habla *haciendo como que habla*. “Me beso e bolo con *prezizione*, solo copio la mia lezione”. O sea, no me rompan las pelotas, estoy en un mambo inofensivo mientras no

interrumpan mi bombeo, que es potencialmente criminal en tanto no acata palabra ajena. De ese orden es la micro monstruosidad ricoterá durante la resistencia a la dictadura: del orden de las pulsiones íntimas y de una lengua propia; *Gulp!*

Pero antes de *Gulp!*, los Redondos habían hecho circular un demo, con, dicen, buena recepción radial. Año 1982, con cuatro temas: Nene-nena, Mariposa Pontiac, Pura suerte y Superlógico (el único que luego estuvo en *Gulp!*; Superlógico es un tema completamente sexual, por supuesto que ácidamente sexual, esas hembras no son dulces no).

En el demo hay una canción de erotismo experimentado, es decir no idealista –Superlógico– y tres canciones que tienen al menos una cosa en común: referencias a la cultura rock. “Verte feliz no es nada, es sólo un rock and roll del país”; “Esto ya no es rock, es pura suerte”; “Vamos nene, nena, acercate a él, quiere que le paguen jubilación por todos los años en que aportó a la pobre caja del rock and roll...”. “Por treinta dineros viste New Wave...”. Primer demo, 1982, ignotos casi por completo, y en tres de cuatro temas muestran que su irrupción al rock no es mansita: entran a los corchazos, con flechas de risa hiriente.

Una problematización, entonces, de la cultura rock y una cabida para las pasiones sucias. De manera que cuando el rock aún se presumía “rebelde” ante “los conservas”, los Redondos cantan riéndose de la *boutique del rock* –hacemos rock pero esto que hay acá no es rock...-. Y ante la consagración militar del orden conservador, sobreviven albergando los gemidos de una zona de placer propio que habla idioma inventado, animal –de mantis–.

Contra el rock que, abanderándose de sensibilidades de protesta, produce modelos, hay risa burlona. Contra el gobierno militar que reprime la revolución, se resiste alentando con cariño a las pulsiones sucias: cómo tose el gordo Pierre... Humanos rotos, mal parados, que definitivamente no cayeron del cielo. Y unas ganas de

mucho, mucho, mucho. Cómo puede ser que te alboroten mis placeres... “El infierno está encantador”: frase contra la propagandizada transición; salir de la dictadura, entrar en la democracia.

Llega la democracia, la democracia llega, para el así llamado campo cultural, como una primavera. Pero allí estuvo ese primer disco ricotero, saliendo a la cancha con su primera frase en tapones de punta: *esta vez, por fin, la prisión te va a gustar...* De movida marcan una distancia, lo que también puede leerse en el hecho de que el arte del disco no tiene dibujos ni fotos. Es un disco que todavía se basa en un colchón de tratamientos de pasiones privadas, es el disco más sexual de Los Redondos: te voy a atornillar; te aprieto mucho, manzanas firmes; pezón radioactivo y el amor letal; la marejada de Criminal mambo, los machos por consumir una hermosa dotación vital; cuando mi amorcito empieza a cabalgar. Es un disco de pasión y ritmo sexual, acaso porque todavía la intensidad que se expresaba públicamente se circunscribía al encierro recién heredado de tiempos nefastos. Tiempos nefastos en los que los Redondos habían mantenido viva una vitalidad, no un proyecto de disputa integral del poder.

Gulp!, disco de burla a las bestias del pop y de alerta corporal sensible (¡gulp!) ante un retorno democrático visto como una *prisión que te va a gustar*. Este disco, grabado en el 84 y publicado en el 85, es la desembocadura de la resistencia a la dictadura militar, y, a su vez, el inicio de un diálogo con la Democracia. Ocho años habían pasado tocando en sucuchos del under, creciendo de boca en boca, ocho años de hitos extasiáticos, como si su rock dionisíaco hubiera nacido ya de culto, hecho para desfondar la propia condición rocker (¿son por acaso ustedes un público respetable?, Yo no me caí del cielo, la bestia pop y el rico Luna Park...).

Infieros encantadores, alertas corporales y una problematización filosa de la progresiva ruina de ciertas seguridades del cuerpo, ruina o destrucción que debe emprender aquel que necesite

organizarse a sí mismo. Es otro aspecto de los modos en que la vitalidad se tramitaba en tiempos de muerte: por un lado un roto y mal parado, o uno que tose y cómo tose; y, del otro lado, en la vereda opuesta, un tipo con pocos peligros y sensatos. ¿Dónde está la vida, la vitalidad? ¿Experimentación con daño, o preservación sin arrebatos? ¡Golpe de suerte!

De un lado Pierre, la bohemia y autogestión mugrosa y gozosa de las pasiones; del otro, el roto y mal parado que quema su vida en una tibia, tibia fila: ese es el verdadero quebrado de la posdictadura. No el militante devenido escéptico, sino el “hombre común” con el horizonte vital castrado. El quiebre biopolítico radical, el –luego llamado– secuestro del estado de ánimo.

Gulp! critica a figuras propias de la posdictadura, que, en cierto sentido, empezó tras Malvinas junto a la conversión *mainstream* del rock nacional (o la conversión en “nacional” del rock argentino, como dice Miguel Grinberg); está el rockero estrella y el tipo que quema su vida en una tibia tibia fila.

OKTUBRE

Un año después de *Gulp!* sale *Oktubre*: cambia el mundo para siempre. Tiene la contundencia de lo perfecto, no pifia un sólo punto, es justo y exactamente lo que tiene que ser (instala los parámetros desde los cuales es oído). Con muchas obras –pero no muchas– pasa eso, que suenan como si respondieran perfectamente a unas formas de ser que estaban no enunciadas, coordinadas estético-enunciativas a las que sólo les faltaba que alguien las encarnara. Pero eso es un efecto, no de que responden a algo, sino de que fundan; singularidad cuya potencia instauro su universo. Que a la vez, en tanto universo, la excede; como si un caso instaurara, por prepotencia y coherencia interna, la regla que lo contemple. Sale *Oktubre*, el mundo cambia para siempre.

Si *Gulp!* había recuperado el cuerpo, o reinventado un cuerpo complejamente deseante, *Oktubre* recupera la política. En algo coincide con *Gulp!*: si por un momento pensamos que su primer track, el tema Fuegos de Oktubre, es una apertura, entonces el primer tema del disco sería Preso en mi ciudad: de nuevo la prisión puesta al frente, como en Barbazul. Sólo que en este caso es la ciudad la prisión, atrapado en libertad.

Oktubre, muchedumbre con banderas rojas, cadenas recién rotas, catedrales en llamas: un homenaje a la tradición insurreccional, a los oprimidos, hecho desde aquellos antros que, *undegrounds*, bajo tierra, hacen algo que parece pero no es exactamente una trinchera.

Ese carnaval de intensidades nocturnas, difundido de boca en boca, esa criatura en raje, nombra su segundo disco con un saludo a la dicotomía política fundamental del siglo XX. Pero no en un plano institucionalizado (porque el Estado del capitalismo era un concierto institucional, pero el partido de la Revolución también); te prefiero internacional, *sin un estandarte de mi parte*. Prefiero, siempre, la revuelta de los que sufren estructuralmente, pero no por eso –en un mundo bipolar– tomo estandarte. La ética no se traduce en moral estandarizada.

En *Oktubre* se consolida el lenguaje visual como canal fundamental de la obra, ya que la tapa de *Gulp!* se limitaba a presentar, serigrafado y hecho caseramente, el nombre de la banda –lo que no es poco, dada su monstruosidad–. Los hombres insurrectos en la tapa de *Oktubre* parecen cruzar de Berni y Einsestein en una noche dark de Tolosa; es la Catedral platense la que quema esa turba en el dibujo del interior del librito. Caras curtidas, sin sonrisas regaladas, caras surcadas por el mundo. Rocambole inicia en *Oktubre*, o sea 1985/6, una práctica de dibujar hombres y mujeres sufridos, a veces igualmente fuertes, que sostiene hasta el fin de los Redondos; van a aparecer los fusilados en *Bang! Bang!*, las sombras que desfilan atrás del cerdo engalanado en *La mosca y la sopa*, los desangelados excluidos de la autopista a *Finisterre*, la murga de los renegados del *Momo...* Hombres en cuyo dolor y sufrimiento se sostiene la reproducción del estado de cosas. A aquellas personas cuyas existencias, si se afirman, son en lucha, saluda esta criatura ricotera de fiesta dionisiaca.

Inmortalidad de *Oktubre*: conjuga la épica de las luchas contra la injusticia, el ímpetu de cambiar el mundo, con el vértigo sensual de cambiar la vida ya, sin necesitar convencer a nadie, sin conquistar voluntades. La libertad empieza aquí y ahora, la lucha no consiste en sacrificarnos por un mañana, sino en alterar la manera de estar donde estamos. Por eso, porque rajan haciendo un mundo

mejor enterrándose en este, porque en su reducto sagrado miran a los humillados, *Oktubre* empieza plantando su preferencia internacional y termina gritando por la protección de tu estado de ánimo. Los Redondos habían ejercido, en Dictadura, una resistencia bailable. Es la algarabía que domina *Gulp!*: erotismo tanático, burla a las bestias del pop, las tapas con el nombre de la banda en distintos colores... *Oktubre* es un disco algo menos alegre. Patricio Rey resiste la Dictadura con cartuchos macerados en la psicodelia precedente; pero mal que nos pese, la Dictadura, como toda gran muerte, marca nacimientos. A partir de la Dictadura, el mundo no se delira tanto como se aguanta. Patricio soporta el peso del mundo; el rock como todo llanto y, desde *Oktubre*, cocaína.

El mundo viene turbio: pagá mi amor, esto está muy Shangai. Algo huele mal; los buenos volvieron y están rodando cine de terror... *Oktubre* es un disco de terror, disco negro, disco adicto a la pulsión paranoica. Paranoico y mundial. Además de la tapa y el primer tema bolcheviques, aparece la guerra fría dos veces (Música para Pastillas y el fulgor imaginado de una guerra nuclear en Canción para naufragios); con "Chernobyl, Chernobyl", la URSS obtiene su cuarta alusión, aparece también el nazismo y su descendencia televisiva (Divina TV Führer). Al menos tres canciones centran en la cocaína (Motorpsico, Semen Up y Jijiji).

Ahora, ¿cuál es el ánimo de su sonido? Su inicio, Fuegos de Octubre, épica pura (¡y Joy Division!). Hechos mierda, vamos ganando; porque plantarse es ir ganando. Después, Preso en mi ciudad y Música para pastillas, ese tándem inseparable e implacable. Melódica Preso en mi ciudad y áspera pero con saxos de terciopelo Música para pastillas, con ellas los Redondos reafirman lo que había cundido con La Bestia Pop: son la más temible máquina de riffs del rock en castellano. Su rock duro muestra pasión política internacional; su exquisita sensibilidad decadentista se despliega en Motorpsico, un poco menos en Canción para naufragios. Y su

desesperación, su bronca, su miedo, son bailables: Jijiji, Divina TV Fuhrer, Semen Up y Ya nadie va a escuchar tu remera. *Oktubre* continúa la resistenciaailable de *Gulp!*, pero –luego de haber rescatado el cuerpo– con mayor dosis de crítica política explícita.

La antinomia entre rock comprometido y rock divertido, entre rock pensante y rockailable, que organizaba orillas en el esquema de rock setentista, queda disuelta con Los Redondos (también con Virus, aunque acaso su recepción haya sido más frívola que la propuesta de la banda). El rock redondo es un pensamiento crítico que se baila.

Los Redondos, que habían atravesado enfiestados los setenta, habitaban la oscuridad en los ochenta. (¿Qué dice “emboquen el tiro libre que los buenos volvieron, y están rodando cine de terror” en el retorno democrático? ¿Es simplemente que los demócratas administran el país producido en dictadura? ¿O más explícitamente, que “los buenos” se legitiman y moralizan todo a través de imágenes del terror, como *La noche de los lápices*?)

Disco oscuro, el más oscuro junto a *Luzbelito* y el *Momo*, disco oscuro para un año, el 86, en que todavía gozaba salud la fiesta alfonsinista. Disco de guarida y supervivencia, *Oktubre* consolida uno de los resortes de la propagación de su estética. Su arte gráfico, que es austero: blanco, rojo y negro, dibujos de trazo manual.

Y la música ricotera, de la que tanto se dice que “no tiene mucho especial”, que “no inventa mucho”, y al mismo tiempo tan raramente se le señalan precursores. Es un rock común pero a la vez especial, tan característico. Guitarra –entre frenética y mecedora, siempre elegante, delicada, precisa–, bajo –llevador, decidido, movedizo–, batería –seca, urgida con frecuencia, servil al cuerpo general–, un saxo –despresurizador a veces, detonante otras–, una voz que canta como si la malla de sus cuerdas vocales fuera la superficie donde se entrecruzan las fuerzas que tensan el mundo... se lo puede calificar de post-punk por su implicación histórica, pero

Los Redondos serían un rock de subgénero rock, en el sentido de que con elementos comunes hace algo distinto, único porque su diferencia no puede definirse usando los nombres preexistentes para la variedad. Rock redondo.

También con las letras; en *Oktubre* dominan palabras comunes, *prisión, ciudad, amor, gloria, nada, infierno, rico, gratis*, etcétera. No muestra lo invisible, no intenta develar nada, pero sirve para hacer ver “hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”, cómo las palabras más cotidianas contienen su propio desborde.

Veamos Motorpsico. La deuda como mandato (“lo que debés, cómo podés quedártelo”). El mandato que pesa sobre una escena de intimidad invadida por una fortuna incierta, siempre con Dios al lado y un susurro muy especial; la intimidad en una letra cuyo paisaje íntimo es la cocaína: “de la nada a la gloria me voy”, “junto a la hemoglobina me fui, ya no sangro más”, y el acelere de una intensidad que demanda crecer (así me das más). Por supuesto, la letra es cocaínica, lo que no quiere decir meramente que “habla de la cocaína”. Habla de cosas, habla del trance de estar en el mundo –situado, siempre situado, en cierto sentido cercado–. A Dios le pide que lo salve (“quizás esté a mi favor”) de Motorpsico, la máquina de la mente, que imprime lógica de mercado hasta al amor. Es una plegaria, con el cuerpo como ofrenda (voy jugando de acuerdo al dolor, fichando de más). A Dios le pide que esté a su favor mientras tramita a su manera lo inaguantable del psicomotor. El tema oscila entre el Dios que nunca se va (y que “no juega dados”, como pregonaba Einstein), y la exigencia ética (las deudas). ¿O es la neurosis? En el medio, el mercado de todo amor, la escena del tipo solo tratando de estar solo y sin embargo ahí es donde se juega toda intensidad, toda implicación rajante. “Siempre tengo a mi lado a mi Dios”: es un tema sobre el imposible de la soledad.

¿Y Jijiji? La risa perversita, y la perseguta. Se ha dicho muchas veces, es la paranoia de un duro, el film velado en blanca noche,

la risa cínica, etcétera. Pero, nuevamente, que se escriba desde la merca no puede hacernos concluir que se llega a dichos sólo sobre la merca. Esos chicos son como bombas pequeñitas...

El personaje de *Oktubre*, si imaginamos un personaje del disco, es un tipo encerrado en un monoambiente (o en la ciudad toda) medio atormentado medio en éxtasis y que cada tanto se asoma a una ventana y lo que ve es el gran relato del mundo.

El delirio nunca es “personal”. ¿Se trata de un mambo de un chabón con la droga? Error. El mambo, el delirio, es un cocainómano corriendo a la deriva, sí, pero su delirio es también por las bombas que en seis minutos pueden cruzar el mundo en plena guerra fría; es por la divina TV führer.

Es indistinguible el plano paranoico íntimo-personal con una paranoia planetaria, paranoia que es una constatación del estado del mundo. Así como uno “hace el amor con los nombres de la historia”, uno se mamea en un viaje de merca en La Plata en el 85 con esa historia mundial (guerra fría, gimnastas de América, soviéticas, pobres Olgas de Chernovyl). Motor-psico también como el orden del mundo insertado en el cerebro, taladrando.

El secuestro del estado de ánimo, la fuga de saxo de Ya nadie va a escuchar tu remera, su ritmo empecinadamente “alegre”, el llamado a defender el estado de ánimo, proteger el aliento, es el balance del disco, el balance de su vaivén entre el delirio “íntimo” y el delirio “social”. Con el llamado a proteger tu estado de ánimo, se abre una línea de salida hacia adelante del dilema de todo el disco. El recluido que recibe el mundo como “paisaje transmitido entre los nervios” protege su estado de ánimo, su intimidad, su soledad, del secuestro (que es institución e industria nacional). Desde este tema se mira todo el disco. Ya nadie va a escuchar tu remera: cuidate porque tu posicionamiento, tu estandarte, no te sostiene. Este disco no esconde nada, no te quiere endulzar nada, en seis minutos se puede acabar el mundo, hay secuestro del estado de ánimo, estás preso

en tu ciudad, y menos que menos alguien va a escuchar tu remera, tu estandartito. No esperes que enfríen a tu amigo, ya conocés la forma novedosa, ¡rajá! Tu ánimo no puede protegerse desatendiendo el mundo; y no podés desatender tu estado de ánimo para estar (y salvarse) en el mundo.

Pagá, mi amor, esto está muy Shangai: y se lanza un solo de viola que es la soportabilidad, la sobrevida. Pagá, mi amor: rajemos. Paga para ir a atender lo que debe, que es una exigencia que se aparece tramitando en soledad la escena mundial. Pero primero pagá, que se queden con su dinero, con su posible demanda; abandonando el valor en disputa, mejor pagar, porque hay otro valor a sus espaldas. Hay algo más valioso a sus espaldas: siempre hay valor indeterminado a nuestras espaldas.

Y si alguien parece saber esa divisa –siempre hay valor indeterminado en nuestro punto ciego– es el tipo retratado en el interior del librito, una de las imágenes paradigmáticas de toda la obra (no sólo gráfica) ricotera: el prisionero rompiendo sus cadenas. Conmovedora imagen: magullado en el cuello, en las muñecas, horadado por su reciente sujeción, el tipo rompe las cadenas y en el acto las alza en vuelo, flamean las cadenas que se tornan bandera del festejo de la liberación. Del dolor a la rabia, y de la rabia, por la fuerza de su afirmación rabiosa –la fuerza de su negación–, a la alegría festejante de la autodeterminación. Así los Redondos convierten la tristeza en alegría.

UN BAIÓN

Luego de la revolución de *Oktubre*, los Redondos editan, en 1988, *Un baión para el ojo idiota*.

La tapa del *Baión* es, nuevamente, una obra de Rocambole: un compuesto de artes plásticas articuladas. Allí se ve un muñeco confeccionado en tela, superpuesto a un dibujo que tiene algo de grabado. El muñeco, un bebé con antifaz y un collar medio vudú o africano que recuerda una dentadura, tiene al costado una tele dibujada que emite impiadosa sus rayos catódicos. Recién vino al mundo, el bebé, y ya es carne plena del festín-realidad, bañado en el frenesí destemplado de las transmisiones.

La tapa tiene dos detalles marginales importantes. A la izquierda, detrás del televisor, un perro nos muestra su hocico y sus dientes y no muestra sus ojos. Espía, sin entrar de lleno, de cuerpo entero, en la escena. Ladra al ojo idiota, lo mira a distancia desde su salvajía, no parece contentarse con los huesos. Es un perro puntudo, un perro agudo, ¿cruel?, el que aparece aquí y será, desde entonces, una constante en la poética solariana.

En el otro extremo, borde superior derecho, detrás del bebé y en el espacio de proyección directa de los rayos televisivos, se ve un dibujito raro, casi un garabato. En él se deja adivinar un par de pies cruzados, que dan la sensación de ser los de uno que se ahorcó y quedó en solitario, colgando frente a la pantalla indiferente que lo atiende sin cesar. La compañía como desolación. La compañía de la desolación. La apuesta de la banda por las artes plásticas se reconfirma nítidamente en *Un baión*: Rocambole firma su obra en plena tapa, con

letras mayúsculas; su nombre resalta sobre el nombre de la placa.⁹ Si pensamos, además, en el tamaño de

9] El nombre de la banda no figura en tapa, costumbre ricotera desde *Oktubre*, otro gesto de ocultamiento.

la edición original en vinilo, vemos que en principio lo que se le ofrece al que toma el

disco es una obra de Rocambole.

En el interior del arte de tapa desfilan dibujos que parecen bocetos en torno del muñeco de la tapa, mostrando la experimentación gráfica, el proceso de pensamiento pictórico que hay en la banda, su universo visual. Algo del progreso o la secuencia que acabó en ese umbral que es un disco.

Atravesada la parte gráfica, entrando al fluido sonoro del disco, *Un baión* parece empezar con un tributo a los orígenes de la banda, con un tema de reviente, de puticlub, de bohemia underground, gestión mugrosa de las pasiones. Tributo a ese origen (“El Puticlub” le decían a uno de los lugares en La Plata donde la banda tocaba en sus comienzos) pero, como veremos, también reviente de ese comienzo, de raje de (que raja) ese under.

Pero, pasada la Masacre en el Puticlub, el disco muestra un cambio respecto de sus antecesores: un sonido mucho más duro, menos popero, menos new wave/postpunk, y más hard rock, menos ensimismado y más frontal. Más para escuchar en un auto en vuelo. A las corridas. Y la aspereza del sonido va a tono con las letras; es un movimiento del arte ricotero hacia la calle. Aparecen cantos a la ruta, los trenes, la cárcel; se empiezan a transitar los espacios de otra manera. El cañillita grita “¡extra, extra!”.

Un baión es un disco callejero. Combativo y asfáltico. Salen del under, pero abren con el puticlub: lo nuevo nace disfrazado de lo viejo, para pasar desapercibido antes de imponerse. Abren el disco diciendo “somos *Gulp*”, mostrando un abanico de personajes, experiencias contraculturales. Pero al toque puntean su raje del under –anunciado en el concepto visual de la tapa–: el sonido de

Vencedores Vencidos, Todo preso es político o Todo un palo, es ya otro sonido, que invoca también otra poética.

Pero empiezan con un temita, (vamos, Masacre en el puticlub es un temita). Un temita liviano, pegadizo como un higo en almíbar. La canción cuenta la entrada en caos de la bohemia, su estallido interno, hecho de tipos que terminan recagándose a piñas y tomando pastillitas para “entrar en gladiador”. Temita liviano para una experiencia pesadísima y valiosa, Masacre... va bajando la persiana del antaño prolífico tugurio under, mientras alguien canta, sin odio ni amor, pero con afecto, “cambió la suerte”. Portazo a la bohemia desde esa tapa que discute con la cultura de masas y las nuevas subjetividades pacificadas en el info-entretenimiento.

Una de las formas de definir al under es presentarlo en el registro de su invisibilidad en los medios de comunicación. El subterráneo de la superficie social visible. *Un baión* empieza narrando el final de esa zona opaca (cosa interesante, ya que más bien es por implosión que por explosión). No es casual que Masacre en el puticlub sea el único videoclip de la historia de la banda, como si tuviera que reforzar su migración mostrando las imágenes de aquello que dejaban atrás y mostrándose como imagen.

Una vez fuera del puticlub, hay vidrieras con televisores y kioscos de diarios. Salir del under para discutir en la cara a los medios masivos. Se abre ahí el diagnóstico del entorno informativo y mediático que constituye nuestra (¿segunda?) naturaleza. Rodeados de las luces encandiladoras y un tanto, levemente, anacrónicas, siempre desfasadas, de los medios masivos. Las noticias son siempre de ayer. Lo último es lo penúltimo.

Y esa hipótesis de la temporalidad de la información, viene a suplementar Aquella solitaria vaca cubana con un especie de puesta en escena del problema del incremento de información disponible. La vaca puede ser el epílogo triste de los fuegos de *Oktubre*, el heroísmo petardero ha mutado en un calmo paisaje de rumiantes. Pero

se dice que, en realidad, el tema habla de un caso en Cuba, donde a una pobre vaquita se le cayó encima un pedazo de satélite. Entonces, si bien no se les puede escapar la polisemia bolchevique, no deja de mostrar a un tipo que lee los diarios y mira la tele. ¿Cuán importante puede ser saber de una vaca cubana? ¿Cuán relevante es lo grotesco? Ante la incertidumbre, el camino parece ser seguir atento; no sabemos de dónde puede venir el satelitazo que nos deje fuera de juego. Y, al fin y al cabo, la vaca nos muestra que el ojo idiota nos mira y nos toca, y que entonces tiene sentido ensayar su crítica.

Si *Oktubre* discute con el siglo XX, desde una mirada secular y bajo la forma de un balance que incluye lo internacional y un aire a tierras lejanas, en *Un baión*, en cambio, las referencias son más tangibles: trenes, paredes escritas en el barrio, un auto por la ruta. Los Redondos pasan a confrontar con el entorno más cotidiano, con su ciudad, sin desconocer –más bien lo contrario– las lógicas globales que la atraviesan y constituyen. Salen del sótano encerrado donde se procesaba la afición del mundo en *Oktubre*, ese cuarto de tres por tres, húmedo y atestado de humos varios, y recorren la ciudad y leen el diario y discuten a cuatro vientos. Salen a tomar por asalto. Desde el puticlub no se puede ya pensar, vámonos.

Esa ampliación del campo de batalla resuena en el grandísimo tema *Todo preso es político*. Un título de manifiesto, de declaración, bien consignista. Se diría “volante de izquierda” de no ser porque lamentablemente a ninguna organización de izquierda se le podría haber ocurrido; menos todavía en aquellos años posdictadura. Virulencia de panfleto también en la música, festiva, algo maníaca, una especie de soul de Philadelphia hiperkinético (notable en los vientos y las guitarras) con el pitch subido.

Muy fuerte, pesado, lejos de la mueca casi sarcástica de aquel puticlub dejado atrás, Patricio Rey sube las escaleras del tugurio con un enunciado entre los dientes: los llamados presos políticos y la semántica de la legalidad reclamada contra el terrorismo de Estado

no agotan la politicidad de las prácticas y lógicas sociales del castigo, el encierro, la dominación. La canción no niega la definición técnica del preso político, la redistribuye, la diluye eficazmente en un generalidad. La sentencia, que se presenta con ropajes universalistas, es mucho más potente por la coyuntura de su expresión que en abstracto. Así, con aire de microfísica foucaultiana, como su soundtrack local, *Todo preso es político* es como decir que los Redondos ya están rajando (de) la posdictadura.

Y, luego, superpuesto, una capa visible, más acá, la que nos convierte a todos en reos de la propiedad, en los esclavos políticos. Panfleto marxista, la economía nos domina y encarcela. Se suele decir que la diferencia entre un preso político y uno común es que el primero es encarcelado en la medida en que impugna al sistema en su totalidad, mientras que el segundo lo perfora en un punto. Si todo preso es político, entonces todo punto es una impugnación general. ¿Cómo leerlas? El panfleto marxista se vuelve proudhniano: la propiedad es un robo. El robo sobre el que se asienta la sociedad: el robo a partir del cual se penan todos los robos. El común va a pestañar, ¿advierte la suspicacia, el chiste, la treta, la condición política de su apresamiento? Es un problema posideológico, de prácticas más que de acciones con sentido. Ya no agota la definición de preso político el ser castigado por querer tomar el poder; la sociedad de mercado (la sociedad de masas, la sociedad que ya se despliega en la Argentina de los finales del alfonsinismo –esa que vió los primeros shoppings crecer al costado de Panamericana–) nos ha vuelto a todos presos y ha modificado, así, la idea de política. La propiedad, la micropolítica de la posdictadura, la consolidación del mercado neoliberal y la sociedad del espectáculo. Y ahí están algunos “ellos”, unos no-amigos para Patricio, esquivándole a ese bulto histórico, *temerosos políticos*. Todo preso... es también, como buen volante, una convocatoria, un llamado a todos los presos: sale de viaje a buscar algo que excede la bohemia, la contracultura, la cosa grupuscular. Invitación a una

masividad clandestina. Patricio Rey sale del puticlub y ve qué onda, busca en las nuevas marginalidades, ¿nuevos sujetos?, las nuevas potencias ¿políticas?

Viaje también del espacio político amplio y ampliado a la soledad y el amor como intimidad, secreto, también político. Viaje a Ella debe estar tan linda, una canción de amor donde la cocaína está *demasiado* ahí, en unos ojos de durax, lastimados. Un encierro subjetivo que parece no encontrar límite, que sale bajo la lluvia, que prosigue en la ruta hacia la cocaína. Ciertamente, los límites del mundo son los del lenguaje. Y el de la cocaína aparece como una cárcel portátil, de dos por dos, que se continúa en el vasto entorno de una ruta. La vuelta es de cara sobre la almohada –“encadenada de plata”–, de no poder dormir. De bronca, de salir a pegar, de que le haya ido como el culo, de volver y querer, al menos, dormir. Y no poder. De manija, de mono para cuatro. Un Indio lector de Fogwill. Y detrás de ella –que es, como decir, de la tristeza o decadencia de la época– aparece, dura, impiadosa, la monumentalmente fina sentencia abarcativa de Todo un palo.

Todo un palo, o el futuro era esto. Hay que cambiar de película –no llames a un gato con silbidos–, buscar lenguajes eficaces y seductores (¿acaso hay alguna diferencia entre eficacia y seducción?).

El futuro era esto, hay que aceptarlo, pero no como resignación, sino para situar también la rabia: el hecho de que podría ser peor no me alcanza. El futuro este incuba una pregunta casi imposible: ¿qué es el futuro de una época que vive bajo la idea de que el futuro ha llegado?

Porque todo ha llegado, ciertamente, pero el perro sigue ahí, mira, espía, es el testigo de nuestra libertad y de toda la gran estupidez. El perro, también, es el rock, fiero y mascota. Si el disco había empezado con un portazo y un éxodo, termina con una disposición: en los trenes, sin rumbo, hay algo que me late. Disponible como los inocentes, los que están sueltos, sin ligazón estructural con un

lugar del mundo. No tengo a dónde ir, declinación conurbanobonaerense de aquella idea de Goethe: nunca llegamos tan lejos como cuando ya no sabemos hacia dónde vamos. Puede no pasar nada, puede pasar cualquier cosa. Algo me late. Y vamos, y dale en estos trenes. No tengo dónde ir; vamos donde pinte, pero vamos. Hay que ir. Ir sin saber dónde es la manera de moverse en esa época de futuro-ya-llegado. Tan lejos de la bohemia, del under, de cierto elitismo... Se alejan de una forma de la vanguardia –de la forma más cercana a la tradición de las formas de la vanguardia–. Pero se acercan a otra forma de vanguardia: la que consiste en inventar un modo de ser banda de rock masiva. Porque tras el éxito de los dos primeros discos, Los Redondos podrían fichar con cualquier discográfica, pero, de las cosas que su viaje despierta, eligen ligarse e ir constituyéndose en relación con otras, ajenas a las estructuras de reproducción ampliada, centradas en un público que a su vez desarrolla, en ese espacio de encuentro con la banda, una forma de ser público que, también, es una construcción inédita en la historia del arte; una vanguardia creadora de masividad clandestina.

El final está abierto, por eso no hay cierre: Todo un palo es un tema que no termina, no puede terminar, no saben terminar, no hay que terminar. El solo de Skay, uno de esos “solos de música” que Skay le dio al mundo, termina en un largo fade out...

Un baión: nueva marginalidad, pero también crítica a la nueva complicidad, al nuevo silencio. Mudos con tu voz. Giles que no quieren rajar del cielo. Lo que tendencialmente desembocó en los noventa. Disco chillón, agudo, metálico, filoso, ensartado. Es un disco de profecías post-utópicas: se viene una ola. Con Todo un palo tocamos la clave conceptual del disco, su conclusión. La reunión de todo lo que se nos fue presentado en las canciones anteriores, lo que se está viendo venir y llegar, lo que se está llamando, las nuevas fuerzas naciendo de la trama histórica. Un ejercicio de percepción sonora que intenta salvar al ojo de la idiotez del baión.

BANG! BANG! ESTÁS LIQUIDADO...

Bang! Bang!, se escuchan tiros; es un disco de guerra. No una guerra de escuadras: una guerra mantenida por una sensibilidad sin estandarte.

Mil novecientos ochenta y nueve: una de las veces en que Argentina parecía terminarse. El denominado orden democrático sumaba un enemigo: al condicionamiento militar constante se agregaba la capacidad de “golpe económico” ejercida por el gran empresariado contra el segundo líder histórico de la Unión Cívica Radical, en una refutación feroz del proyecto de gobierno por consensos.

En ese clima donde el conflicto era la única verdad, Patricio Rey saca su cuarto disco con una tapa-obra maestra de Rocambole: *Los fusilamientos del tres de mayo*, de Goya, alterado en dos puntos: el primero, los miembros del pelotón de fusilamiento son integrantes

de la Cruz Roja;¹⁰ la segunda variación es que el cuadro aparece enmarcado y con un espectador, un tipo barbudo, con boina y en gamulán (¿”fundido en su gabán?”), que

mira el cuadro mientras lleva, bien cortito con correa, a un perro con cara de pistola. Armas afuera, armas adentro. Armas donde no deberían estar: entre enfermeras y animales. Este mundo está lejos, lejísimos, de haberse pacificado. En cambio, ha tomado absurdas formas violentas.

Dijo Rocambole sobre el arte del disco: “Es un homenaje a Goya y su obra *Los fusilamientos del 3 de mayo*, pero con un ejército de

10] En *La mosca y la sopa*, Solari hace una canción con esa imagen. La preparación, evidentemente, llevaba años.

la Cruz Roja. En una biografía había leído que Goya vio los fusilamientos por la ventana y me pareció una imagen muy potente. Quise agregarle una persiana americana pero remitía a una música más fashion. En la reedición agregué otro cuadro mío: ahí se ve a un tipo matando de un tiro a otro con pinta de marino. Siempre me costó entender por qué durante la dictadura ningún padre calentón se tomó venganza de su hijo desaparecido y toda la lucha descansó en la figura maternal”.

Los Redondos, se ve, entendieron que la violencia del antagonismo social no había terminado; mutaba. El camino de la Justicia era el de las Madres. Ellos, mientras tanto, figuraban una venganza pictórica, y una vibra lírico musical para las luchas del presente porvenir. Siguiendo el gesto de Rocambole, el disco parece plantear un solapamiento entre una violencia social más difusa (hasta la Cruz Roja...) y la violencia, que vuelve como reflujo, incubada por la dictadura. Solapamiento y mutación, que es como un modo de pasar de pantalla, dejar atrás la dictadura pero sin olvidar esa herida y sus derivaciones. Rocambole y PR ejercen su pequeño acto de venganza y, rápidos de reflejos, ya están pensando y hablando de una nueva guerra.

¿Qué guerra?

En este disco, Los Redondos inauguran una costumbre que pasa a ser marca identitaria: en el *booklet* acompañan las letras, las imágenes y la información técnica con un pequeño texto que presenta la placa y su concepto. Dice el prólogo de *Bang! Bang!*: “El tipito tiene el enojo del prisionero con el culo domado a bastonazos y parece condenado a la violencia por falta de placer. Ha alborotado bajo la suela de una bota, frenéticamente hasta quedar sin aliento, inerte como una bolsa. Mientras tanto escuchemos esta nube energética bosquejada y grabada en Del Cielito entre febrero y marzo de 1989. (...) Las balas traen mala suerte. No era así como nosotros

te queríamos. Ha sido una noche muy larga. ¡Mejorá esa cara! por favor, danos esa ventaja...”.

“Enojo”, “prisionero”, “culo domado a bastonazos”, “condenado a la violencia”, “falta de placer”; “bajo la suela de una bota”, “sin aliento”, “inerte como una bolsa”.

Patricio está tenso, muy tenso. Todo a su alrededor huele cada vez peor. Del texto presentador del disco, es clave la partícula “mientras tanto”: es el nexo entre la descripción del medio y la obra musical. Todo viene bien podrido y a los magullones, vivimos una subjetividad condenada a la violencia (por falta de placer); *mientras tanto*, escuchamos esta nube energética. El rock como trinchera. Y *Bang Bang* como disco-bala. Con sus menos de treinta y tres minutos de duración es el más breve de la historia de la banda, pero con un filo implacable.

Es un disco que presenta batalla. Y presenta combatientes. Tal vez por eso los redonditos aparecen en el interior del disco en fotos presentadas como “Anti-identikit”. Cinco fotitos casi carnet donde ninguno lleva anteojos oscuros, ninguno posa haciéndose el lindo ni el interesante ni el desinteresado. Dan la cara. (De hecho, Sergio Dawi, con su mirar de reojo furtivo y su campera de cuero, parece venir de poner una bomba en la casa de algún coronel; Semilla parece ser el que le manejaba el auto, y el demente Solari, con el gesto retorcido del que está dispuesto a todo, el cerebro de la operación; siguiendo esta línea guerrillera, Walter Sidotti, el único que sonríe a diente pleno, sería el loquillo del grupo, el amigo inocentón y buenazo que forma parte de la brigada rebelde por fidelidad amistosa bajo mandato del viento social, y que, fatalmente, es el primero que muere. Skay, por su parte, no puede esconder una sonrisita, y con sus ojos de cielo –Sky–, pareciera el médico, que cura a los compañeros heridos, pero que no le va la de matar).

Bang Bang es un balazo.

Imágenes como “mi cuchillo es un rayo cruel”, o “amores como flechas van cruzando el sueño y te acribillarán”, son imágenes de un estado de belicosidad y disposición a las laceraciones que se hace más nítido al final del disco, con el doblete monumental de Ropa sucia y Nuestro amo juega al esclavo.

De principio a fin, la trinchera del rock en *Bang! Bang!* es un surco para el *nosotros*, hecho, primordialmente, con la guitarra: tiene que ser filosa y fuerte para rajar la tierra; tiene reverberaciones y distorsión como nunca antes. La batería tiene momentos de primer plano, como nunca antes. Más que nunca en Nuestro amo juega al esclavo, canción final donde se hace completamente explícito el tono marcial del álbum. Los rulos de redoblantes recuerdan a Crua Chan de Sumo, pero allí enseguida aparecía un registro casi circense; y aquí las cosas se juegan en un plano fuertemente guerrero.

Héroe del whisky, primer tema del disco-bala, pone un riff violento al frente, una viola punteada con un cuchillo que ara un surco rabioso en la nube de la época. Si *Un baión* empezaba labrando el acta de defunción de la bohemia, para terminar yendo sueltos a ver la pared escrita por la tribu callejera y saludando a lo que venía sin tener dónde ir, aquí, nuevamente, se dedican a atornillar un poco más la crítica a los viejos compañeros de aventuras del under cultural. Ya no es genérico como Masacre en el puticlub; acá se dirige, en tercera persona, a un tipo en particular (¿anticipo de la pelea con Enrique Symns?). Un tipo que “dice que el amor se muere y no dice más”... Un bebedor entrenado, cuyo truco le hace ganar nenas bohemias pero que no va a morir frente al Dakota (el hotel en cuya puerta fue asesinado John Lennon), sino que volverá a su ciudad en la caja de un camión.

Bien puede ser el mismo tipo criticado en la segunda canción, Rock para los dientes, ese que cree ser “el animador del juego, el condimentador”. Pero Rock para los dientes ya está situado en un

problema más amplio; ya toma al individuo como superficie donde se visibilizan las tensiones y las afectaciones del ambiente: “sos un tipo pan comido, no es tu culpa, no; zambullido en el caldero, es la fatalidad”. Se sigue peleando, es claro, y nunca está de más, en la retórica agresiva, recordarle al otro que no es más que un síntoma social personalizado. “Estás buscando un pequeño infierno para vos, donde soportar el fuego de mi ataque de hoy”, tremendo.

Ahora bien, ¿cuál es su arma concreta? Dice: “y te esnifa la cabeza cada día mas”. La cocaína, ese cuchillo de doble hoja: también a la voz cantante le esnifan la cabeza (“me esnifan la cabeza cada día más, y nada ni nadie los puede nos puede parar”). En el ochenta y cuatro hacían música para pastillas y rascaban alfombras; en el ochenta y nueve, rock para los dientes. Los Redondos son la principal crítica amoral a la cocaína en la cultura argentina. Exponentes, en un sentido estricto. Ni propagandistas ni condenadores higiénicos; sostienen su uso, incluso su uso combativo, a la vez que la critican

11] En simultáneo a *Bang! Bang!*, sale *Cómo conseguir chicas*, donde Charly canta de punta a punta en Fanky: no voy a parar, dejalo que suba, gozar es tan necesario mi amor...

desde adentro.¹¹ No se sustraen al escollo. No tiran piedras a charcos que no los salpican; no “denuncian”, porque el que denuncia se exime: la crítica ética es aquella que muerde algo del suelo donde se para el que habla.

“Este mundo, esta empresa, este mundo de hoy / que te esnifa la cabeza una y otra vez / es una línea y otra línea y otra línea más / voy cumpliendo como puedo / ¡yo trabajo acá!”.

Y enseguida dice “este clip me pone tieso / yo me bajo acá”.

Una línea muy finita separa. Las cosas se distinguen y se relacionan. Tomando rajando. En este mundo, pero en raje. “Nadie los puede parar” viene junto a “Nadie nos puede parar”: somos parte de esta ola, ninguno de nosotros es del todo inocente. Ropa sucia, afuera... *Bang! Bang!* informa: la merca es el sostén de la tensión de Patriocio, que ha salido definitivamente del under y ahora campea en el turbio escenario de la renovada guerra social. En ese clima, el Indio

habla del “tango que ocultamos mejor, del que preferimos no hablar”, es decir –leemos– el crimen peor, la herida más honda, que, dice, “nos tiene anarcotizados”.

Mitad atados en sopor narcótico, mitad insumisos desbordantes. Así habita Patricio la guerra dispersa. Donde te fusila la cruz roja y nuestro amo juega al esclavo. Anarcotizado. “Esta tierra que es una herida, que se abre todos los días, a pura muerte, a todo gramo”, dice también, en Nuestro amo..., en una de las líneas más dolorosamente hermosas de la obra patricia. A pura muerte, a todo gramo. La cocaína es criticada (“la pavada celestial de la avalancha”), pero es, también, la forma de sostener al cuerpo temblando, electrizado en medio de la salvaje injusticia del “orden viril” sostenido por la tropa riente. Peligrosa, decididamente, la merca es resistencia: “si hace falta hundir la nariz en el plato, lo vamos a hacer, por los tipos que huelen a tigre, tan soberbios y despiadados...”. (También ante el “sermón fatal” que es “todo lo que está en mi nube”, la salida son “un buen par de ojos de durax”).

La autogestión narcótica puede ser una vía de procesamiento de la cólera política. A la luz del atronador efecto de las sirenas ricoterías, no puede decirse que sea una vía puramente impolítica. La merca como operadora de sustracción del cuerpo del amansamiento social. Como operadora de alerta, de acecho –de estar despiertos...–. Un *estado de guerra* con campo de batalla virtual (que se iba corporizando cada vez más en los recitales), y un estado de guerra con alto costo corporal, pero costo de autogestión del cuerpo para sostener esa tensión guerrera. Una guerra en cierto sentido cuántica, que se ve por sus efectos; en este cuerpo ha pasado algo... Finalmente, un gran remedio para un gran mal. Un vivir que cuesta vida.

Hay una sola canción que se sustrae del estado belicoso del disco. No nos referimos ni a Héroe del whisky, ni a Nadie es perfecto, ni a Maldición va a ser un día hermoso: esos son temas de ataques.

Ataques a quebrados (le hizo crack...), ataques –como vimos– al devenir fante de la bohemia, y ataques, en Maldición, tanto al cocainómano (“que enturbia sus sentidos para tener lugar en la balanza de las brutales risotadas, hemorragias de la pavana celestial de la avalancha”), como también al converso, al “rufián arrepentido de los días, del único grito que valía”. Esas canciones hacen críticas a pares; son temas de diferenciación con pares en lo que refiere a la gestión belicosa de la vida. Tal vez una forma del auto cuidado, en relación a degeneraciones posibles. Criticarlos, acaso, no es la meta; es una operación táctica. Porque las críticas quedan disponibles para la propia ética. Y para eso sirven también los amigos, los pares, personajes del pensamiento, la batalla, el partido ético, para mojonar las fronteras del pudor, de lo que se quiere ser y lo que no. La única canción que se sale del registro combativo es Esa estrella era mi lujo. La única balada, el único tema con acordes, con Skay tirando manotazos amplios, el único tema relajado del disco, tirando a fogón. El Indio, también, canta de otro modo. Transparente y hermoso tema de amor, tiene un signo claro de su condición de refugio sentimental de la áspera crudeza social: “fue mi único héroe en este lío”, el único descanso idílico en este quilombo que ni así puede ser olvidado por completo.

En Ropa sucia, el Indio ve a alguien, un sujeto genérico, que encarna el estado de combate: “Andás dando guerra y temblás / gastándote en relámpagos / (tu estomago gruñe como enjaulado)”. Anda guerreando y tiembla, cuerpo en estado de agite. Pero en ese estado guerrero, se va gastando en relámpagos, es decir en tiros (bang, bang) de merca, sin comer y con las tripas desatadas. El inconformismo empieza desde un abdomen que grita sin tregua. Por supuesto, Ropa Sucia también invita a leer un vínculo erótico sentimental (es la segunda figura que clava los dientes en el cuello, después del drácula con tacones). Pero incluso lo amoroso-vincular se enuncia, como el lío en Esa estrella..., empapado con el clima

social. (Por otra parte, “ropa sucia afuera” nos dice: nada de privatizar el dolor, de no sacar los trapitos al sol; hasta las miserias más personales son un asunto político).

Los Redondos hacen, así, un disco que es una nube energética en medio de la difusa pero omnipresente guerra social.

Y el mapa de la guerra no está muy claro.

Entre otras cosas porque, como sintetiza Patricio en el tema que corona el álbum, “nuestro amo juega al esclavo”. Nuestro amo se hace la víctima. Juega: disfruta de la imitación, de simular una vida que duele. Y es cínico, porque al jugar al esclavo, el amo acepta que las posiciones son intercambiables, que el privilegio no es una condición natural eterna, que puede jugar el juego del otro, que amo y esclavo son pares, iguales en su potencia, insertos en un esquema de desigualación jerárquica y dominación.

Sin embargo, simule lo que simule el amo, la cosa no se sostiene sin “mucha tropa riendo en las calles”. De allí que ese cinismo se apoye en la más obscena de las dominaciones, la que se recuesta sólo en la fuerza, la que tiende a suspender las fundamentaciones ideológicas. El tipo canta eso y canta que uno, él, yo, vos, viviendo así, *por las carreteras valladas, escuchás caer tus lágrimas.*

Final duro para un disco que casi no descansa.

Con esta gestión compleja, de alto costo, del cuerpo guerrero, Los Redondos despiden la década del ochenta. Cuenta Mariana Enríquez que en el último show de la década el Indio dice desde el escenario: “No sé si se dieron cuenta, pero estamos solos. Y cada vez va a ser peor”.

Los Redondos son los primeros que ven la escalada de violencia creciente en su condición de nuevo tipo de violencia (invisible para ojos ciegos).

Ante esa nueva violencia, de las tropas con “muecas rotas cromadas”, en este panorama donde suenan tiros que pueden venir de cualquier parte, Patricio Rey no se calla antes de discutir. Por un

lado, disputa y discute a qué vamos a llamarle violencia. “Violencia es mentir” puede ser leído como una denuncia indignada a la mentira de los amos disimulados. Pero también puede entenderse una reivindicación de una violencia propia que no es simplemente violencia. La violencia, claro, de la zona autónoma de Patricio; la violencia de ese aluvión ricotero que ya es imparable. Eso no es violencia, o mejor, eso no puede ser estigmatizado como violencia, ya que la tierra misma está tramada por una violencia. Pasamos de leer “la violencia de la mentira” a leer “la mentira de la violencia”: nada más perverso que calificar de violentos los encuentros ricotereros, sin embargo cada vez más objeto de redadas y persecución policial (faltaban dos años para que la Policía linchara a Walter Bulacio).

Pero lo que discute Patricio con sus balas, sobre todo, son valores. A esos “formidables guerreros en jeeps” les cuestiona: “¿qué botines esperan ganar, si nunca un perro mira al cielo?”. Un perro mirando al cielo basta como imagen de lo sagrado. ¿Cuánto vale una victoria, cuánto valen unos valores que no incluyen una multiplicidad de naturalezas midiéndose con lo universal? Compartimos con el perro la perplejidad cósmica; hay un punto donde el perro y nosotros somos pares ante el misterio. Un perro mirando el cielo es la imagen de la fuga hacia aquellas preguntas y deseos que nos superan.

El perro –un compañero al que queremos sin necesidad de insertarlo en nuestro código– como sistema de alarma en la disputa por los valores. A los botines que niegan esa presencia y esos misterios no los disputamos: impugnamos su valor.

LA MOSCA

Dijimos que *Bang! Bang!* criticaba los viejos “otros nosotros” del under. Presentidos en *Un baión*, los nuevos “otros nosotros”, ahora, en *La mosca y la sopa*, aparecen afirmados.

Lo que era una prefiguración anclada en personajes genéricos (“yo voy en trenes, no tengo dónde ir, algo me late y no es mi corazón”) en *El pibe de los astilleros* tiene su primer personaje encarnado, con historia de amor, estados de ánimo, laburo, guitarra, biografía. Ni festejado ni criticado: como la cocaína amoralizada de *Bang! Bang!*, la de ese pibe es la primera semblanza post-crítica que hacen los Redondos; en adelante, será una fija. Una poética de la descripción, casi una historia socioclínica.

Un nuevo nosotros trae consigo, como debe ser, nuevas enemistades. En *La mosca* son mucho más concretas, contemporáneas, inmediatas y tangibles que en *Oktubre*: el robocop sin ley, los marines que violaron la sagrada Medialuna de las tierras fértiles, los satélites de la Nueva Roma. El inventario de enemigos, que había empezado allá, en las botas cromadas de Nuestro amo juega al esclavo, se continua aquí en una andanada de menciones a las bandas armadas por el poder (las bandas armadas con el poder) y legitimadas por el orden establecido. Esos canas y milicos ya no son los que empañaban Ray-Bans en baños turcos, los milicos vencidos (política, social y culturalmente) pero también vencedores (política, social y culturalmente); en cambio, son los nuevos guardianes que persiguen nuevos tipos de vitalidad, bandas de saña clasista con crédito legal.

Son los que asesinan a golpes a Walter Bulacio, ricotero de diecisiete años, en la comisaría 35° de la Capital.

Después de *Bang! Bang!*, los Redondos cambiaron de liga, pasaron de pantalla (sin entrar en ella). Ya son la banda sensación del rock en Argentina, su más furibunda saeta. Mueven verdaderas multitudes. Nuevas multitudes. Sacuden a los plebeyos de esta Roma. Parecen no tener techo. *La mosca* y *la sopa* pone en evidencia que si Los Redondos no existen como efecto del automatismo organizado del mercado, lejos están de mantenerse totalmente separados del mismo. El nombre del éxito mercantil se llama, en la música popular, *hit*. Eso fueron el rock pop de Un poco de amor francés y el riguroso rock'n'roll de Mi perro dinamita, quizá los dos temas más livianos del disco (en el sonido y en las letras). Las primeras explosiones radiales ricoterías llevan a Los Redondos a correr y discurrir por los canales del éxito: la radio, y desde allí, y cada vez más, las fiestas y los bares y los boliches, los campamentos y las esquinas. Así las cosas, el primer tema de *La mosca*, Toxi Taxi, muestra que la crítica a los ex-compañeros y contricantes del under ya no es estratégica en la batalla. Se asume que están quebrados, presos como animales, estropeados; sin embargo, *no hay tiempo de lamentos* porque hay paisaje nuevo y nuevos camaradas, que son vitales y frágiles: tienen chispa en sus cerebros pero los puede encanar un robocop sin ley, ambivalente en su institucionalidad, que se presenta como una herencia dictatorial que marca a las fuerzas represivas del estado posdictatorial.

Conclusión: hay que cuidarse.

Y cuidarse, más de una vez, es desconfiar. De eso se forman, en buena medida, ciertas nuevas multitudes que, tras la desmentida de la suficiencia de "la democracia", parecen no querer depositar nada en nadie que haga promesas ni hable con determinismos o exista por redundancia mercantil.

Mirar de lejos y con recelo a cualquiera que venda paraísos. No olvidar nunca que la mosca está en la sopa. Tampoco a los que venden cadáveres para circo. Esas nuevas multitudes ricoterías rechazan el cinismo dominante en los noventa: es una ética –la ricotería– que come la sopa, con fruición, aún con dolor, que no tira la toalla, que despunta como forma de un novísimo compromiso generacional, que sabe que la gamuza no es como la franela y ciertos fuegos no se encienden frotando dos palitos.

Para 1991, año de *La mosca*,¹² Patricio Rey tenía ya catorce años. Ese mismo año, en un recital que puede haber tenido lugar en Lanús, puede oírse cómo, en medio del show, el Indio recuerda y dedica la noche “a un pibe de la banda de Aldo Bonzi que está pasando un mal momento” (Bulacio, por cierto, era de Aldo Bonzi).

12] Y año, 1991, del verdadero comienzo de la década del noventa en Argentina, con la convertibilidad y el modelo Menem-Cavallo, el paso de Tierra del Fuego a provincia, el primer episodio público del Maradona cocainómano, la caída de la URSS y la primera guerra televisada en vivo.

Un pibe de la banda... Ya no es el Gordo Pierre ni tampoco “Rosso, Kleiman, los vejetes” a los que les dedica La vaca cubana en el recital de Cemento 87; es un pibe de una banda del conurbano bonaerense. Un pibe, un pibe cualquiera, puede ser un rey de los que no viajan en camellos sino al tranco del amor... El recuerdo del Indio nos marca que la realeza del nosotros, la condición excelsa de cualquiera, funciona como una afirmación existencial-política ante la frivolidad noventera –que Patricio huele desde lejos–.

Gracias a haber digerido ciertas derrotas (de *Gulp!* hasta acá) es que pueden *apoyarse* en lo emergente.

Por eso quizá el disco empieza con Toxi Taxi, con la derrota: “te tenemos allí, abandonado, preso como un animal, así las cosas la fiera más fiera dónde está”. Un tema que entra en la década diciendo: me acuerdo. Que sueña con su amigo Luis María, muerto encerrado. Y Luis María en el sueño le dice cada día veo menos, cada día veo menos, creo, menos mal.

Multitudes ricoterías, pibe de bandas, Luis María. Se apellidaba Canosa: era un joven platense amigo de Solari y de los hermanos Moura (con quienes compartía banda). Luis María Canosa fue uno de los 64 asesinados durante el llamado “Motín de los colchones”, en la cárcel de Devoto en marzo de 1978. Preso por tenencia de drogas, previo paso por brutales clínicas de rehabilitación, Luis María era un personaje paradigmático del submundo under de aquellos años; jóvenes que no eran “militantes políticos” pero que también fueron carne de cañón de la violencia represiva (desde instituciones psiquiátricas hasta la violencia de la dictadura). Vidas que estaban por fuera de las claves de lectura de casi todos los actores hegemónicos: en declaraciones a los medios, posteriores al motín y la matanza, el Servicio Penitenciario aclaró, restándole importancia al asunto o consolidando un manto de olvido, que “no existían detenidos por razones políticas entre las bajas”. Vidas (junto con los presos comunes de los 80, los 90 y la actualidad), generalmente al margen de los sistemas de memoria y justicia, y que Los Redondos siempre se empeñaron en mencionar y recordar.

Cada día veo menos: menos mal. Porque lo que hay para ver, más claro que en *Bang! Bang!*, es la calamidad.

La calamidad; basta ver la pintura-collage que hizo Rocambole para la tapa: con un fondo de empapelado kitsch de flores, un chancho seboso sostiene un pez con la boca (guiño a la revista de Symms, claro), un chancho despilfarrador que en parte eclipsa las figuras que tiene debajo, presencias sombrías de los agachados por la fuerza. El puerco extiende su plato, asoma una mano que le da de comer. Debajo, esos cuerpos que bien podrían graficar a los *musulmanes* descritos por Primo Levi.

Sin embargo, lo dicho: ya no hay tiempo de lamentos. En el mundo todavía hay mucho misterio (en tus ojos) y mucha chispa (en tu cerebro loco): zonas indeterminadas del presente cerrado, agujeros en el tiempo muerto. Lugares donde aplacar los dolores.

Vivir cuesta vida y ametrallados a sopapos se saben arrojados a la vida sin remedio. O con una especie de remedio: un toque por si las moscas van, otro toque por si vas detrás. La cultura está frita (metáfora bien grasosa, adecuada a la tapa del disco) y ellos tres mismos se saben “muñecos vudú de esta sociedad espectáculo” que, de aquí en adelante, será su territorio paradójico. El mercado les inflige a ellos los daños que acaba materializando en otros. Es interesante la imagen porque da una pauta de la relación con el mercado: los Redondos no sienten *el dolor que la sociedad de consumo produce* y que, en gran medida, define la década de los noventa en Argentina. Lo perciben y se identifican pero desde un lugar que es, sin dudas, exitoso. Fusilados por la cruz roja es, en este sentido, una letra ambigua, donde el Indio admira y aplaude al que, apartando a golpes sus dolores, logra darle paso a su belleza, distinta a la belleza de la gente decente, pero al mismo tiempo no puede dejar de verlos como muertos vivientes, como condenados. Una paradoja de la época de la perplejidad: la salvación sólo puede nacer de los que ya están perdidos.

Esos que han venido, desde el fondo de los tiempos, salando las heridas. Esos a los que alguien les canta y los reconoce: los sabe incansables, simuladores, astutos, eternos perdedores, al borde siempre de la catástrofe, a punto de quedar a pie. Que se balean para conseguir un oro que trae más desgracias que fortunas. Que joden religiones, estados, estéticas.

En esos ambivalentes, ya no en sujetos ni en ideas, descansa una dinámica subterránea y alocada de la historia, una pista cuyas reglas del juego nunca las ponen quienes van corriendo.

La última canción del disco, Queso ruso, vuelve a mostrar la enorme sensibilidad de Patricio Rey hacia las fuerzas y tendencias histórico-sociales de la época, su rayante capacidad de ser afectado y la

genialidad del Indio de pintar un conflicto de gran complejidad en pocos versos.¹³

13] En vivo en River, año 2000, el Indio sutilmente invierte la primera frase y canta "pasó de moda todo, como el Golfo ¿viste vos?".

Es ya, de nuevo, una nueva película, donde se recuerda con amor y dolor a los viejos compañeros, donde la gran guerra del pueblo rojo insurgente contra el poder –Oktubre– deja paso a guerras tan nocivas como olvidables en el universo del instante. Un tema donde está claro que hay nuevos odios: a la banalidad del comprador de perlas truchas o del electro de Elvis al morir (cuya figura se dibuja como una línea, que iguala a todos los muertos), al necio que se cuida de la radiación con un patético bronceador Charlotte. Al miserable mula de la enfermedad, pobrete tropa de la guita y chimpancé, se le dice "quedate con el vuelto". A esos marines de los mandarines, que signan tanto el poder y la consistencia como la fragilidad de esos modos de vida.

Nuevos odios, nuevos fangos: figuras de la dominación por la vía de la seducción mercantil consumista. Tanto humo que el bello fiero fuego de lo naciente no se ve. Llamadas de atención, alarmas. Nada se da muy prístinamente: hay que fijarse si sos fuego o pólvora a punto de estallar, hay que cuidarse de las hechicerías desafortunadas; hay que cuidarse, incluso, de uno mismo, de las cosas que nos habitan y nos asustan. *La mosca*, jodiendo detrás de la oreja, señala el malestar inherente a la subjetividad espectacular-consumista y a los agentes de su sostenimiento violento.

EL LOBO

¿Y qué es un lobo? Un perro jocundo que no se deja amansar. Repasemos que *Gulp!* era una oda al jolgorio, *Oktubre* dejaba clara una fuerte sensibilidad –sonora, lírica, visual– especial (fundante de especie), y desde *Un baión* Los Redondos pulen un rock completamente implacable hasta su apogeo en *La mosca...* (donde logran un sonido a la vez común y que no se parece a nadie ni se repite entre sí, que mecha estilos en una misma canción), ¿qué quedaba para después?, ¿qué hay después del máximo? Caída y renacer, recomienzo desde las hebras primeras de la vida celular, una mirada a la “condición humana”, esa misteriosa voluntad encarnada...

Lobo suelto / Cordero atado es una obra maestra disimulada. Obra maestra porque tiene todo lo que necesita, es en sí misma un conjunto de lugares, una paleta de posibles, un muestrario anímico de su época y del bicho humano mismo –bicho humano tan lobo, tan cordero...–. Es una obra maestra que prescinde de plegarse en síntesis (eso lo va hacer *Luzbelito*).

Investiguemos a esta pareja animal, tierna y feroz, que anima las entrañas de la bestia parlante.

En la línea que venimos trazando, el *Lobo* es una suerte de regulación productiva. Habita un remanso de sopesamiento. Con *La mosca* Patricio Rey ya planta la lucidez de un nuevo panorama: nuevos problemas, nuevos hermanos, nuevas figuras del antagonismo. Como si ahí empezara un partido; pero en *Lobo* muestran el

trabajo de duda comprometida en tiempos en que *no se entiende el menú pero la salsa abunda*. La nueva topología moral, con distribución reticular del bien y del mal, es el paisaje recorrido por Patricio en este disco. Hace estallar la ideología: los dos textos breves, en los libritos de cada CD, cartas mutuas entre Lupus el Lobo y Rulo el Cordero, son un sintético tratado antropológico sobre la jerarquía, sobre el bien y mal, sobre lo indecible y la ambivalencia (“bah!, total el oficio de Dios es perdonar”). Ambivalencia y lo indecible de la moral: “en ciertas cosas, el Diablo siempre es neutral”.

Más allá de la topología moral, el disco muestra, sí, una distribución del afecto, de la amistad, y de posibles estrategias vitales, en una colección de “retratos” de sujetos decididos como próximos, decididos como prójimos. Los prometidos de carne, lánguidos impalpables, son mis amantes... Todos esos corderitos, cuyas ataduras, empero, no hacen sino redoblar eficazmente el disfraz de su potencia lobuna. Lobos vestidos con rulos de cordero.

Por ejemplo, el primer dibujo interior del librito del primer disco (suponiendo que es el que abre con Invocación): un dibujo de un pibe, un joven lobezno aculturado con grandes auriculares, sonriendo con su barbita joven, alto jopo y una remera de rock, tendido en un sillón y con su abuelita atrás, asomando desde la puerta; la abuelita sonrío también, viendo a su nieto entretenido en casa, pero el joven no sonrío mirando a su vez a su abuela: sonrío mirando a la cámara, mirándonos, mirando fuera de la escena, y entre sus labios gozosos deja entrever los colmillos de punta.

El pibe: entre la inocencia y la ferocidad. El joven lobo que parece inofensivo: su ferocidad es invisible –clandestina– ante su abuelita. ¡El Negro Atila! Amigo, congénere del pibe de los astilleros, como el oriental botija rapado, acaso la hija del fletero... Sujetos individuales, que aparecen de modo más genérico en canciones como *Un ángel para tu soledad* y *Buenas noticias* (esos *fugitivos marcados a fuego*). Patricio le habla en el *Lobo* a un nuevo sujeto –que en un

punto ya es del nuevo siglo, en el sentido de que no es parte de las dicotomías estructurales del veinte—.

Un largo viaje, un intenso viaje hizo la banda desde el carnaval de “amigos con necesidades expresivas” que eran sus presentaciones en La Plata en los últimos setentas (o desde la *Expreso Imaginario*, que festeja su primer show capitalino), un extenso e intenso viaje desde ese origen hasta estas compañías nuevas, presentidas en *Un baión*, despejadas en *Bang! Bang!*, declaradas en *La mosca*, que constituyen la pulpa de la fiesta de la resistencia ricotera en los noventa. Canta Patricio en un nuevo carnaval. ¿Qué carnaval es ese? Hay que decir algo sobre cómo comienza el disco —que efectivamente empieza con Invocación—. Es un tema de apertura, sin estructura de canción, no es formato rock, tiene incluso “ruiditos”; es un tema raro —en rigor sería seguramente discutible si cabe llamarlo “tema”—, es un track-ritual. Para el público redondito de aquel entonces, poner por primera vez el disco y escuchar eso, era inesperado y sobre todo eso: raro; Los Redondos abren el disco fuera de la convención.

Cuando decimos “el público redondito” nos referimos sobre todo al “nuevo público”, al público popular y masivo, a *la hinchada*, el público presuntamente futbolizado; que es toda una marea sin lugar en el relato de la época —y que, sin lugar, cuando encuentra y elabora un espacio, se afirma de modo singular—. Los Redondos venían de *La mosca*, que había tenido dos hits radiales, como ya dijimos, los dos temas más rocanroleros del álbum; en realidad, de Ñam fri fru fri en adelante todos los discos de Los Redondos tienen uno o dos rocanroles mandados a hacer para pulir pisos bailando: pero es en esta época cuando mayor salud goza la caracterización rocanrolera de la banda, ya que después, a partir de *Luzbelito* se torna cada vez más difícil sostener tal simplificación. Porque uno de los discursos enemigos de Los Redondos es el que intenta someterlos únicamente a un reduccionismo rocanrolero. Aun en el

momento de mayor auge de ese reduccionismo, Patricio inaugura su disco doble con un tema que es todo luces sobre la condición no exclusivamente rocanrolera de la banda, sino más bien ampliamente rockera, experimental.

Después, sí, la primer “canción”. ¿Y cómo empieza esta doble formación de canciones? Con el Negro Atila: con todo fuerza para los oídos que los quieren escuchar. Un riff eufórico; la guitarra como instrumento de arenga, y la letra que nace con un deseo, un anhelo: *quiero verte huir como un ladrón*. Escuchar El negro Atila es escuchar un aliento neto, un *¡dale, dale, dale!*, palabra que es de hecho aullada por el Indio en una parte del tema; un aliento dedicado al que raja. Al que raja comandado por su intuición, al que raja porque ha olido algo malo como el gato matón (“que ha cambiado la sirena y compró matraca nueva de ocasión”; lo dicho sobre *La mosca*: los Redondos atienden al nuevo sesgo de las fuerzas represivas posdictatoriales). Atila: el destructor, a su paso no crece la hierba. Entonces, la primera canción del *Lobo* describe a un amado –“además de todo verte lunático, blanco y presa de mi amor”–. Se toma partido por un jugador sin que esté bien claro el diagrama del partido. Toma partido *de bicho a bicho*.

Después, Sorpresa de Shangai; segunda aparición de la ciudad china, que, en Música para pastillas (“¡pagá, mi amor, esto está muy Shangai!”) significaba aproximadamente *turbio*. Acá, en esta “sorpresa”, hay un sujeto que enuncia rabioso y con poder, “tengo el hocico listo, estoy acalorado (...) voy a escupir misiles”, misiles que, sin embargo, línea siguiente se aclara que son “puro veneno, risas que duelen”. En efecto, los “misiles” son postales de la supervivencia en la debacle moral. Es un tema de la triste aspereza del paisaje noventero, pero también de la no renuncia. “El bote roto, ¿a quién le importa?”, todo se ha ido a la mierda, sobre todo por la indiferencia. “Toda esta guinda, ¿a quién le importa?” El que habla parece una suerte de aforista moderno, entre claro y críptico a la

vez, que en tres versos rasga la existencia; anti teológico y anti iluminista... El que habla es ya un tipo grande, abatallado, que sopesa su acto de decir (“Voy a chasquear la lengua un poco...”). Sopesa el por qué de seguir diciendo. El tipo ha puesto su cuerpo a lo público, al aire abierto, “acostumbré el pellejo a los ultravioletas”, y lo tienta tirar toda toalla, “voy a tumbarme a la bartola sobre unos terciopelos”. Pero: el que abandona no tiene premio. Y el aguante –el aguante estrictamente afectivo– con la merca, el duro aguante a las condiciones de la época: “mis penas como piedras caen ruedan y escapan”. Una tramitación tóxico-lírica de la tristeza propia de la catástrofe de la historia, de la gravedad de la derrota. Tristeza ante una catástrofe que consiste sobre todo en el ánimo cínico que la gestiona: “están contando chistes detrás de las paredes / si de reír se trata, creo, son verdaderos dramas”. Se logra sobrevivir a ese aire endureciendo las penas, pero con altos costos, “falopas duras en tipos blandos ahuecan corazones”. Alto costo: “caras de liebre, ¡de liebre muerta!”: lo que podría ser todo veloz, se encuentra rigidizado; da terror. El costo corporal de seguir, de no abandonar, no borrarse en ese panorama desalmado.

Entonces, primero la Invocación llama al Lobo. Después el Negro Atila: es un “vos”, con afecto de nosotros. Después la Sorpresa de Shangai: es una furiosa primera persona. Y después Shopping, Disco, Zen, ese genial resumen del momento histórico: consumo vicioso, diversión frivolidada, espíritu rentado: Shopping disco zen es un “ellos”.

Y tras ese escupitajo al eminente mal gusto de la época, aparece la emocionalidad de Un ángel para tu soledad, una verdadera canción romántica (que en un punto es un “ustedes”, el “ustedes” al que luego le va a hablar Juguetes perdidos).

El espacio para la soledad de los muchos, de los cualquiera, en su fragilidad, en su inocencia, y en su capacidad de bailar, se abre luego del raje que raja de Atila, de la dureza de la época pintada

en Sorpresa de Shangai, y de la estúpida banalidad expuesta en Shopping, disco, zen.

Un ángel para tu soledad es la continuación de Fusilados por la cruz roja. A aquella belleza que se abre paso apartando a golpes sus dolores ahora se le dice “ya sufriste cosas mejores que estas”; ya los pibes se van curtiendo. Los corderitos con fuerza lobuna... Los inocentes, los lanzados, que miden su acrobacia y saltan. Aquellos cuyo Dios invita a *no* creer en lo que se oye. Son los chicos bombas pequeñitas cuyos cuerpos arrastra el viento de la historia (“es tan simple así, no podés elegir”). Sujetos llevados por su esqueleto, que, sin embargo, tienen cuerpos hambrientos y veloces.

Y de vuelta, rozada, la realza de cualquiera, la potencial autosuficiencia para experimentar la propia felicidad (“preso de tu ilusión vas a bailar”).

Tragedia y salvación como dos caras de una misma secuencia. Inocencia, potencia y fragilidad –incluso fragilidad ante la propia potencia: “alguna vez quizá se te va la mano...”. Y es ahí, después de que “se te va la mano”, donde aparece el ángel de la soledad: sólo cuando las llamas en pena invaden el cuerpo a raíz del desenlace de una autogestión, de la propia tirada de dados. El ángel de la soledad no tiene lugar en aquellas almas que andan por ahí creyendo todo lo que oyen. Esos, que creen lo que oyen, no tienen verdadera soledad. En *Lobo* vuelve a surgir el espacio de sopesamiento personal, el procesamiento en soledad (soledad de muchos...), como en *Oktubre*, pero ante el mundo “nuevo” que fue entreviéndose/preparándose desde *Un baión* hasta *La mosca*.

Lo que articula al disco es un doblez, evidentemente (lobo con cuerpo de cordero, cordero con cuerpo lobuno). Una doble cara que determina una general *indecidibilidad* (de indecible). Doble entre la potencia y la fragilidad, entre la víctima y el victimario, entre el amo y el esclavo –el juego ya no es unidireccional–, entre la soledad y lo común. “No hay fiera en mi colmillo, pero devoro,

herido, el espacio y el brillo de mis amantes”. Y esos amantes son los desahuciados. Entonces doblez del destino de esa banda inconsolable, salvación y tragedia (como decíamos sobre *La mosca*, la salvación sólo puede venir de los que están perdidos).

Doble en un paisaje que resulta de la atención a los *sonados*, sonados mezclados con consumo y marcas (botellas de Johnny Rojo, de Johnny negro y ron; vine a comprar una Vulcan roja y allí la conocí; risas de Barón B...). La enunciación es localísima; pero lo local ya es, en esos años de euforia menemista, pista de juego de logos globales (después “Adidas digitales, Pepsi inyectable y dame más, dame más, qué milagroso día el de hoy...” en *Nuotatori Professionisti*, de *Luzbelito*).

Marcas, y también fronteras aparecen en el Lobo; elementos y paisajes de época: Botija Rapado, Gran Lady, La hija del fletero. Fronteras, márgenes y voluntad de raje...

La hija del fletero también introduce otro elemento, el dolor de amor. Sufrir el cantante por una mujer, la hija del fletero; una chica de otro palo. La letra es híper mundana e infinita (incluso guaranga: “nunca tuvo el higo seco junto a mí”). Y la mina se le fue aunque él hizo “de todo por impresionarla”, como si supiera que nuestro amigo siempre fue “menos que su reputación”: generalmente esas son las minas que reciben melancolía amorosa en las letras del Indio, minas de otro código, para las que su capital de prestigio no vale, minas que son un valor ajeno al interno del mundo del rock (“no sé si no me gusta más que el rock...”).

La ambivalencia se les aparece a Los Redondos como el problema político más urgente en el seno mismo de su existencia-laboratorio. Su propio “éxito” tiene una valoración ambigua; ya en el prólogo de *La mosca* se retrataban como “esos tres bombones que creen que arman un gran cacao y son muñecos vudú de esta sociedad espectacular”, y ahora en *Lobo* profundizan esa línea en Lavi-Rap, que no

casualmente es el tema menos bello del álbum: procesan en él lo agri dulce de su grandeza –“al comprar el pajarito, debieron preguntarle cuánto costaba la linda jaula”–, y se quejan de que “sólo saben llorar por minas y por guita, no más bohemia, todo es chusmear, y tener todo clarito”. Ese tema empieza con decisión, “el Morta, Huesito y Mr. Ed van a saltar otra vez sin red”, y termina con sorna oscura: “en el último show no murió casi nadie, se fue vacío el furgón de los fiambres, y cubrieron la mierda de azúcar negra”. La experiencia ricotera, para el momento del *Lobo*, carga un cadáver, el de Walter, linchado por los canallas armados y pagados por el Estado.

La experiencia ricotera misma se puso densa, eso está presente en el *Lobo*, y estuvo muy presente en los recitales con que lo presentaron en Huracán, fines del 93 y principios del 94. Primeros shows en estadio grande, y, por el clima de violencia más o menos contenida (choreos, peleas, pequeños saqueos, etc.) y de guerra latente con la Federal (aguanten los redondos), los últimos en Capital por muchos años. La presentación del disco encontró la realidad del paisaje que describía: intenso, incierto, predominantemente festivo pero lleno de filis y estallidos latentes. Ir a un show ricotero ya era ir a una fiesta hecha en un campo de batalla.

Postal del campo de batalla sin cuartel es la canción *Lobo caído*, donde reina “tanto montaje sonso, tanta infidelidad”, y donde “la ruta está repleta de caricaturas que si pierden el bondi ni se van a enterar”, donde entre machaque de guitarras y bata al palo, la voz cantante no puede dejar de repetir que mató, y mató, y mató. Es un caos: en ese caos arranca el disco 2, con *Yo caníbal*, “no se entiende el menú pero la salsa abunda”. Y ahí el personaje que se presenta: “Soy un gourmet que huele eternamente mal”. ¿Es su cuerpo el que emana mal olor, o es su nariz la que percibe siempre feo el ambiente? Puede ser un aristócrata vagabundo, desclasado, o bien un eterno inconformista, un disidente que pesca la línea de podredumbre... Y que no es bien recibido en el banquete. Acaso el

tipo tiene la napa sensible a lo podrido aun ante mesas servidas con platos rimbombantes, y esa sensibilidad viene dada por viejas batallas, por tanta experiencia acarreada, “viejas compotas que no dan respiro”. Yo caníbal sitúa en el sujeto cantante la ambivalencia, “A un cordero de mi estilo, a un caníbal de mi estilo”, y un hambre urgente por ver qué pasa: “cuando el fuego crezca quiero estar allí”. Ambivalencia y urgencia (yo caníbal dura menos de tres minutos, tiene duración punk: ya ya ya).

El peligro, el fuego, la atracción. El disco oscila entre imágenes del aguante, ir al frente, con la desconfianza y la sustracción: política ricotera en los noventa.

Ahora bien, si el punto de partida es la ambivalencia antrópica,¹⁴

que está en nosotros mismos, corderos caníbales, el disco sin embargo olfatea preferencias: en el quilombo, Patricio encuentra que hay inocentes. No ingenuos, que son

14] Esa ambivalencia también *suen*a en el disco, con su gran presencia de acordes en quinta, esto es, sin la nota que define el color del acorde, su ánimo “triste” o “alegre”.

los fáciles de engañar, sino inocentes, es decir livianos, los que se mandan, los que quieren arremolinar, los que miden su acrobacia y saltan confiando en su suerte de principiantes, en sus rachas de novatos. El inocente se manda; el que abandona no tiene premio.

Y al mismo tiempo hay un relato de época que hay que destruir. *Me acaban el cerebro a mordiscos, bebiendo el jugo de mi corazón, y me cuentan cuentos al ir a dormir...* El poder sobre la vida, el estado de ánimo, la infantilización, te cuentan cuentos... y esto es gritado, un aullido de lobo desesperado. Como en el *Baión*, vuelve a aparecer en el librito dibujado un televisor con, esta vez, un sonriente Cavallo saludando.

Nos cuida de la época –esta época que cuenta chistes detrás de las paredes– nuestro Dios gracias al cual no creemos. Y si el amigo es el inocente desconfiado, el enemigo también es el neutral. Es el tipo de Es hora de levantarse querido, ese sujeto denostado por su vida boba. El personaje de esta letra implacable está metido en su

vida privada que es su propiedad, duerme colgado en la rama que soldó con primor. Y lo despiertan preguntándole si durmió bien... pero el tipo sueña “angelitos muy profesionales que van al grano jugando a los gánsters”. Y el carozo del asunto es su temor –su temor tan puro, tan elegante–. Ese sujeto de lo obvio muestra que el máximo de razón coincide con el máximo de locura: tu negocio es muy difícil de explicar y fácil de enseñar. Como la obvia realidad, muy reproducida, muy enseñada, aconsejada: modelo para la copia, pero inargumentable. Un caníbal desdentado, castrado, que encima tiene el tupé de enseñar a masticar: el cinismo, la coronada negación de la vida como experiencia. A esa vida “común”, verdadero tigre de papel con colmillos policiales, Patricio le suelta los lobos.

LUZBELITO

En el librito de *Bang! Bang!*, los Redondos le agregan prosa a los habituales datos de presentación de los músicos y la información de la placa; en *La mosca*, se consolida ya un texto autónomo, separado de los “datos”, donde lo que se presenta es el espíritu del disco. En el *Lobo* ese espacio se multiplica, y son dos textos riquísimos; en *Luzbelito*, en cambio, van al grano: “El infierno de Luzbelito es un espejo para nuestra vergüenza”, dicen y podrían parar ahí porque está todo contenido. Pero sigue: “Somos hijos de multivioladores muertos. Somos los hijos de puta que van a beber de sus aguas y, ya sabemos, los hijos de puta no descansan nunca”.¹⁵ Firma un personaje que, así, resulta el maestro de ceremonias del disco: Zippo.

Zippo, como se sabe, es un encendedor; es decir, una máquina de fuego. El presentador del disco sobre el infierno de Luzbelito es un pirómano, porque no se puede hablar de una época sin estar participando de ella.

En *La mosca* y en *Lobo*, los Redondos habían impugnado la llamada fiesta de los noventa. En *Luzbelito*, editado en 1996, presentan una atmósfera decididamente mefistofélica. Pasaron tres años desde el disco anterior y este disco es diferente, oscuro, pero en principio, sobre todo, es raro, con esa cajita tan heterodoxa que

15] Italo Calvino decía que vivimos en un infierno y que para tolearlo se puede o bien plegarse a él o bien encontrar en medio del infierno lo que no es infierno y cuidarlo y darle espacio; a diferencia de esta postura, que sostiene la existencia de purismos aun bajo las tormentas, que presupone la distinción y separabilidad (clásicamente moderna) de lo bueno y lo malo, el infierno de Luzbelito empieza situando el punto de complicidad fatal, inevitable, que es premisa para cualquier pregunta ética: existimos producidos por esta telaraña infernal.

homenajea los sobres de los vinilos. De vuelta, Patricio Rey, un arte plástico. ¿Esto cómo se come? Es un diseño medio ocultista, y los anteojos oscuros que lleva el busto de Luzbelito (fotografiado en la tapa) son una celosía más de los Redondos.

Pasaron tres años y *Luzbelito* tiene un sonido que es muy evidentemente superior, un salto en calidad con respecto a todos los anteriores. Grabado y producido, según reza el librito, en São Paulo y Fort Lauderdale, el sonido de Luzbelito tiene el nivel de los millones de dólares que tal vez ya había generado la banda después del éxito de *La mosca* con decenas de Obras y de los tres Huracanes que llenara el *Lobo*. *Luzbelito* es el primer disco que los Redondos graban siendo una banda mega-masiva.

Ahora bien, los Redondos llegan arriba y no se olvidan de los de abajo, como denuncia la buena conciencia sobre el ethos noventa-so... Los Redondos llegan al ajo, son top, y piensan en abajo; pero no en “los pobres”, sino en el sótano de fogosa malignidad que nos es transversal a todos. El subsuelo asesino de la realidad, un fondo libidinal común más que un diagrama sociológico.

El infierno, un infierno medio de pacotilla, es casi omnipresente en este álbum (o acaso omnipresente a secas, ya que las excepciones, los temas que no lo mencionan, dialogan con él); es el álbum más conceptual de la carrera de la banda.

Si tres años antes estaba lidiando con la ambivalencia antrópica, ahora Patricio se encontró con que miraba alrededor y por todos lados veía fuego. Fuego y una risa... Porque el diablo regente no es el Diablo-institución, el viejo diablo divino y de seria maldad; es un diablo chiquito y picarón; de Luzbel a Luzbelito.

Un demonio de malicia traviesa y en tiempos de cinismo, que sabe que su destino es de soledad pero no esconde la risa que le da. Un diablito que en su corazón se siente como un “Nazareno del Cuzco”, un Jesús de lo negado, un Cristo con menos lobby, peruano, sincrético. Al fin y al cabo, un pequeño demonio con anteojos

oscuros que, al menos, no deja de ser movido por la intriga de sus deseos: “¿Y este insomnio de quién es?”. Preferible por lejos antes que un Dios-bobeta.

Preferible este infierno antes que la vida sin problemas y todo lo bobo.

Y ahí está Patricio. Asumamos, por supuesto, que en las letras con autoría de Solari el que habla es Patricio Rey. No Solari; Solari es el médium. Ahí está Patricio entonces, con seudónimo Zippo, en Cruz Diablo: va camino del infierno, su cielo ennegrece. Su boca arde en maldiciones que se tragan mal. Con muchos moretones y pocos encantamientos: Dios le truchó el boleto –Zippo, una risa de mil dientes cargados de azufre... Se ríe, este Diablo, como se ríe también abriendo Rock Yugular–.

Lobo suelto contenía la ambivalencia; *Luzbelito* es el festival del mal, aunque el mal sea una picardía, obra de uno que “llegó y pateó la caja de los truenos y sonrió”. La picardía incluso a la hora de tareas como “robar el fuego”, “patear la caja de los truenos”, tareas grandilocuentes en manos de un diablillo rockero que no se toma tan en serio su trabajo de Satán. Luzbel ha muerto; hoy vive Luzbelito.

Aunque el paisaje es el de las llamas infernales que abrazan y abrasan la tierra, *Luzbelito*, como paisaje acústico, no es estrictamente infernal: es religioso. Es el disco más religioso de los Redondos.

Escuchar el disco es pasear por una alternancia de momentos de hard rock catacumbico, de una llena oscuridad, con momentos de una elevación celestial. Celestial, como de nubes, con guitarras metálicas casi como cítaras, y con el Indio cantando como nunca. En este disco el Indio “aprendió a cantar”, y larga unos coros (¿cómo se llama cuando el cantante no canta palabras?) que son colchones etéreos, como por ejemplo el final de Fanfarria de cabrío. Alterna entre la tierra y el cielo, sólo que aunque el cielo es celeste y blanco brillante de nubes, la tierra es roja y yerma (tal una de

las imágenes-composición de Rocambole del librito del disco, que ocupa una página entera).

De vuelta, el raje: encerrados bajo el peso de la tierra y abrasados por la realidad última de esta vida (el imperio jocoso de Luzbelito), cuando cantamos podemos traficar un ascenso celestial.

Los insistentes momentos de divinidad del disco fugan del encierro. Pero son, aún, envolventes –envolventes son las llamas y también las nubes–.

Luzbelito es el disco más envolvente de los Redondos, el que más inunda.

Luzbelito es una tormenta de fuego que, para dominar, se comporta como agua: inunda. Por eso los lacayos orgullosos de este infierno, los nenes de oro que pagan con promesas, esos nenes con superpoderes que se trenzan en juego espartano y que dan por milagro la inagotabilidad de Adidas y Pepsis, son nadadores profesionales –Nuotatori Professionisi–.

16] Un diablo plebeyo, próximo, y *robable*: la escultura que protagoniza la tapa del disco fue robada del Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata donde Rocambole exponía algunas de sus obras. Nueve años después, la estatuilla fue encontrada en un allanamiento a un departamento de dos jóvenes platenses. Cuando se cometió el robo, los investigadores policiales dijeron “que era ‘muy probable’ que la obra hubiera sido sustraída por seguidores del grupo de rock y descartaron entonces una motivación económica, ya que en el mismo sitio había obras valuadas en medio millón de dólares que no fueron tocadas”.

17] Un demonio de escala humana, al igual que los dioses griegos en sus rasgos antropomórficos; *Luzbelito*, acaso, un demonio pre-cristiano.

La involucencia del disco es palmaria en su cajita, la que más separa al interior del exterior de todos los discos de la banda desde *Oktubre*. La efigie de Luzbelito y un paredón de mármol... Hay algo ya irónico en esa yunta de registros heterogéneos, el marco “noble” y la estatua pedorra, bruta, el diablo plebeyo¹⁶ (¿el diablo peronista?)... Luzbelito muestra que la dominación del paisaje infernal no implica la presencia de una gran identidad dueña del mal (el Diablo), sino que basta con un diablito: es decir, que el mal no es una exterioridad, un absoluto, sino que tiene escala humana (un diablito burlón puede tomar el infierno por asalto).¹⁷

Poco grandilocuente, el diablo de los Redondos discute si no fue él quien nació en Belén. ¡Fanfarrón el cabrío! El diablo tal vez te salva, no se puede saber. ¿O quién si no Luzbelito es el que te canta “¿cuánto tiempo más vas a estar así, refugiado en tu soledad, con tu tortura de TV?”? ¿Quién más sino el diablito en nuestro hombro puede cantarnos que “tu ángel guardián es de todos el más tonto que hay”? Como si dijera que ese alado que tenés en tu otro hombro es un gil, y que vos tenés la mejor mano para sellar tus labios.

Un diablito que no podemos estar seguros de no querer.

Los Redondos aceptan el infierno –axiomático y fatal– para –tener accesos donde– cantar celestialmente. Música de la dureza a la suntuosidad.

La envolvencia del disco resulta guarida, trinchera, a la vez que un encierro a la intemperie en el gas de ambiente.

Ahora bien, es en este clima de encierro, de perdición, en este mundo que es un espejo para nuestra vergüenza (en esta ciudad que es tan oscura que hasta mi sombra brilla), es acá donde los Redondos deciden que es hora de editar un viejo, viejo tema, un tema temático: el Blues de la Libertad.

¿Quién se pone a escribirle un tema a la libertad? Patricio Rey le dedica un tema a la libertad; y hay grabaciones en vivo del 82: lo cantaban en Dictadura y con Malvinas de fondo.

El Blues de la libertad: un sacudón para quitarse del cuerpo la pendejada –que va ganando– de que todo es igual, todo lo mismo. Con tanto hermano muerto y amigo enloquecido, no podemos consentir en esa indiferencia. Los perdidos, en su memoria, son una potencia de disidencia.

Los perdidos, en su memoria, son una potencia de disidencia. El Blues de la libertad enlaza con Juguetes perdidos para perforar el

encierro infernal-pacotillesco. Son las dos canciones en el disco donde hay puntas que abren otra zona.

Juguete le habla a los pibes, como es evidente; es un pasaje de posta generacional. Todo está terminado, hasta nuestra voz bebe de las aguas iónicas del infierno, pero todo está terminado para nosotros: este asunto está ahora y para siempre en tus manos, nene.

Y a los nenes nos dejaron su tratado, su tratado a golpes, sobre la libertad, que dice que la libertad no es de pendejos. La libertad no es cualquier cosa, no es lo que pinte, no es estar suelto, no es estar contento. Es el chasquido que quiere proteger ese grito que no es todo el grito. ¡Frase patricia si las hay! La libertad no es una cosa ni una forma, es la actitud de proteger la búsqueda autónoma de la libertad. No es el chasquido, ni siquiera el grito: el grito vale en tanto y en cuanto sabe que no es *todo* el grito. Que hay más: ese haber más es el protegido del chasquido libertario.

Lo último que nos dejan como material de raje es una serie de advertencias para no tomar a la ligera a la libertad (en tiempos de triunfo de la libertad de mercado).

Para la generación de los Redonditos, la banda, todo ha terminado, han perdido sus juguetes de inventar. El tema (JP) es la canción de final, de despedida; todos pensábamos que no habría más discos ricoteros. Acaso la multitudinaria emoción, las mareas de pibes y pibas –más tiernos o más abatallados– movilizándose hacia tantos puntos del país, forzara una continuación. Pero detengámonos un poco en el gran himno –cuya base de redoblante le da un claro tinte marcial, porque, como en los setentas pero distinto, hay guerra–. Los Redondos dejaban sentir, en ese año 1996, que aunque no se veía, había una guerra.

Juguete perdidos nos dice que en esta cápsula envolvente, dominada por malvados sin siquiera grandeza, donde hacemos música celestial pero igual somos hijos de multiviadores, acá, vos, nene, vas a robarle el gorro al diablo.

Pero a tu propio diablo: sin ese diablo que termina acaparando el siglo veinte, que mea en todas partes y en ningún lado hace espuma. Arenga eterna, la canción empieza señalando banderas. Rojas, negras; a nadie sorprende la adscripción anarco-comunista: en Octubre se habían plantado, esas banderas. Pero las banderas, aunque ahora se las festeje, están en el corazón. Las pieles mismas de los cuerpos son las banderas –a ambas, banderas y pieles, el tema las llama *sedas de sedas*–.

El robo del gorro al diablo tiene condiciones. "Vas a robarle el gorro al diablo así: adorándolo, como quiere él, engañándolo. Sin tus banderas". Adorándolo, engañándolo: es decir, habitando, el disidente, de manera medio disimulada su época, con aparente adoración por los ídolos imperantes. Seres "comunes" dan el zarpazo, politicidades clandestinas. Y el robo es sin banderas. Para robarle el gorro al diablo tenés que estar liviano. Sin la carga identitaria (la bandera es todo función identitaria, incluso, aunque menos, la negra anarquista; por eso las banderas son "de lienzo blanco", o sea, a ser pintadas por los que las enarbolan). Sin las banderas porque no hace falta tenerlas, porque se ocuparon de guardar nombres en tu corazón.

Ese mismo corazón que es el átomo del raje: es en ese músculo autónomo, más fuerte que nuestras representaciones, es en su latir, donde empieza la luz cuando la noche es más oscura.

ÚLTIMO BONDI

Mutar, mutar, mutar. Lo barroco no es tanto un arte como un momento de todo arte, aquel en que presiente su ocaso y se crispa apelando furiosamente a sus mecanismos esenciales (así decía el argentino más citado por la filosofía occidental de los últimos cincuenta años, un poeta, ensayista y narrador). Algo de eso sucede en el *Bondi*. La redondez de Patricio llevaba ya más de veinte años rodando según sus encuentros, y, amparado por su corona sin dogma, había ido desplazando su esencia según el curso del redondel en el terreno, es decir que su ser esencial era un ser de cambio, código esencial de mutabilidad. Y ahora, en *Último bondi*, los Redondos se inventan de nuevo, se reinventan después de que, en *Luzbelito*, en Juguetes perdidos, había terminado su viaje.

Su largo batallar festivo había terminado envuelto en fuego, al que le soplaban rajecitos de lirismo, y a pesar del cual podían –sobre todo– rajar en los pibes, en la hijatría, el porvenir al que le venían haciendo el aguante sin pedir representaciones de lo que se construiría. Se reinventan, los Redonditos, en *Último bondi*, pero, esta vez, necesitan tematizar abundante y explícitamente la mutación. Nunca en su historia mutante habían tematizado tanto la mutación: vale pensar, entonces, que nunca les había sido tan difícil mutar, porque lo que no es difícil no es consigna, no necesita serlo.

Último bondi a Finisterre es un disco-dilema sobre la mutación, y es el disco ricotero que más se diferencia de toda su obra previa.

Cuando salió, al comprarlo muchos ricoteros tardábamos un rato hasta encontrar cómo se abría la cajita, cómo funcionaba.

Funcionaba raro.

Al abrir la “cajita interior” que contiene al librito (que a su vez contiene al disco: esquema de muñecas rusas donde los tipos se van solapando, escondiendo, no pueden exponerse demasiado), se presenta el álbum con el nombre de la banda y la imagen de caricatura digital de ellos (Indio, Skay, Walter, Sergio, Semilla) al frente. Aparecen mirando por un ojo de buey desde adentro de una nave extraña, antigua y futurista al mismo tiempo. Dentro del librito hay una imagen de la cabina de la nave: tiene (apenas disimulado) un boletero de esos cilíndricos, como los colectivos porteños de 1998 ya no tenían hacía rato. El del *Bondi* es un futuro hecho con los trastos del repasado.

Debajo de la ventana donde ellos espían el nuevo mundo dice *Último bondi a Finisterre. Audio Game.*

“Audio game”.

Un juego, un juego que se hace viajando, en una nave medio charrona, de lata, aunque manejada por circuitos de información. Las municiones son viejas, oxidadas, pero el paradigma –donde se enuncia el sentido común de la época– es el informático.

Un juego, el juego de atravesar el cambio de siglo.

Último bondi es la nave con la que los Redondos se meten en el presente, que no es otra cosa, nunca, que el arranque del porvenir. “Hoy todos somos gente del pasado, y la alucineta es que nadie quiere volver a ser como antes...”.

Abriendo el librito hay (obviamente) dos páginas: una con la citada vista de la cabina de la nave desde adentro, desde la óptica de los pilotos, o sea de la banda, en su filoso viaje, y, en la página de al lado, un “Test para el colono virtual”. El test tiene cinco opciones sobre la posibilidad de mutar (no mutar o mutar con diferentes motivaciones), con sendos cinco botones. Arriba dice

“Haga click” en un cartelito que podría colgar ofertando panchos en un kiosco.

Hay un uso intenso de la pedorrada.

De la excrecencia de las formas sociales, los trastos.

Damos vuelta la hoja, e ilustrando la doble página donde está la letra del primer tema ya hay signos del porno, de la timba, que luego abundan. Habitan el paisaje donde viaja el *Bondi* monstruitos de la sordidez (una especie de ratón extraordinario que, bípedo y furioso, se agarra con ambas manos enhiesta su pija que es una especie de lápiz; también Pogo tiene en el librito un muñequito presentador, que es un payaso malévolo, raquíptico pero temible, con un hacha y embolas con la verga mayor que su muslo¹⁸).... Y,

18] Estas apariciones de la sexualidad, medio macabras, medio perwersas, con el poder dominando el sentido y el valor de la sexualidad, pueden ser el reverso o el mal viaje de la sexualidad desatada de *Gulp!*, donde era al revés: el daño estaba dominado por el sentido de proliferar el placer (te voy a atornillar, te asfixio mucho, te empleo mucho... te voy a herir un poquito más).

ya de movida, el primer tema, con su héroe protagonista: ¡El Capitán Buscapina!

De dónde saliste, Capitán Buscapina, de qué planeta viniste. “Las increíbles andanzas del Capitán Buscapina en Cibersiberia”.

Estos hombres sesentistas se cuelgan del último bondi al futuro. ¿Y qué hay en el futuro? Cibersiberia. Tecnología del siglo

nuevo, con horror figurado en el siglo XX –horror y desilusión, porque sitúan al horror en la gran llanura donde degeneraron los más hermosos sueños revolucionarios–. Figuración del siglo XX para traer al XXI un horror y una desilusión tan atávicos como la resistencia a ambas cosas.

El punto de partida sería en cierto modo que “todo ya fue” y lo único que queda es subirse al último bondi a Finisterre. Por lo tanto, a Los Redondos se les habilita cierto cualquierismo. Los monstruitos y el porno, el Capitán Buscapina, la nave de hojalata. Los propios miembros de la banda caricaturizados, es decir con sus torpezas resaltadas... Todo ya fue: incluso los Redondos.

No son los Redondos los que hacen este disco. Son otros Redondos, que, después de tantos discos y años, componen una obra liberándose de sus propias marcas identitarias –para empezar, abre el disco sin la guitarra al frente–. Empieza con “efectos”; incluso el efecto del ladrido de un perro, ¡el viejo perro redondito!, que ahora es un ladrido digital.

Luzbelito fue la consumación, las llamas del infiernito cerrando la escena para ellos; el pase de armas, el pase de vibra, en *Juguetes Perdidos*, así lo indicaba.

Pero había algo tan fuerte en Patricio, que no se pudo morir. Se despertó un día y vio que todavía estaba allí. Y pasó de pantalla, a los ponchazos, apelando al juego para animarse a tantear, y explicitando lo vetusto de su maquinaria –pero lo vivaz de sus deseos–. Y allí van, allí va Patricio con sus nuevos heterónimos, Buscapina, el Zumba... así está: sentado en bolas, watcheando en la tele a pinchas y canallas que se matan.

Es un espectador. “Ya me hartó la función, en la estrella del Sur...” Es un espectador que lo primero que ve es una “farándula de clones”. Un espectador que logra eso, subirse al nuevo e incierto mundo y atestiguar; es enorme la diferencia entre, por ejemplo, Un ángel para tu soledad y Estás frito angelito, donde no hay ningún ángel guardián, simplemente estás frito, te van a matar (con carnadas finas... camellos prestigiosos te van a matar). El futuro tiene tinte pesadillesco e infantilizador (vas a tener que usar pañales de ahora en más).

En fin: es un disco post-redondo (¡su princesita se transformó en sapito!, su tiempo ha pasado), donde Patricio ya no tiene las responsabilidades que ejerciera durante dos largas décadas. Post *Juguetes Perdidos*: ya pasaron la posta y entonces están sueltos, ligeros, no tienen que cuidar su lugar.

Esto se ve en la estética visual, en la (no) elegancia de las letras, en el relativizado lugar de la viola, en el sitio de enunciación lírico: son veteranos, son tipos que están de vuelta pero no aflojan.

La banda finalmente llega a figurar en primer plano de la tapa de uno de sus discos, pero lo hace caricaturizada y en un raje apresurado, mirando el mundo desde su encierro;¹⁹ encierro que es,

19) Es el primer disco que graban en estudio propio, Luzbola.

sin embargo, la cápsula que les permite no quedar atrapados en su punto de partida, y colarse en la leyenda del futuro. Un futuro que en principio encuentran poblado por una farándula de clones.

¡Farándula de clones!

Incluso los temas no son redondos, no son perfectos, como era norma de la banda (algunas partes parecen maquetas...). Al fin y al cabo, un *audio game*.

También el Indio canta, en varios tramos, de otra manera; no canta con la voz del Indio. En Gualicho, canta como desnudo (ese hermoso tema, aparte, es el primer tema netamente fogonero, todo acordes y mano derecha violera suelta, de la obra grabada ricotera), y sobre todo se nota el nuevo cantante en La pequeña novia del carioca, sin su falsete “de frenada de auto” (una balada que el Indio canta como haciéndose el lindo, para las minitas...).

Es comprensible. Rajan a las chapas de un lugar (del infierno de Luzbelito), abandonan los ropajes quemados y se re- invisten con lo que hay a mano en el nuevo ambiente. Del encierro envolvente de las llamas de *Luzbelito*, Patricio fuga en el último bondi a Finisterre. Llega a Cybersiberia, a Cyberbabel, y vaga con su corazón entre las manos. Llegan con una nave que da boletos de los ochenta pero es atraída por la gravedad del futuro que, ahora, recontra llegó. Llegan con un cuerpo deteriorado, decadente, que tropieza con sus ganglios y recoge su hígado desde un rincón. Patricio llega a los ponchazos al porvenir, y su magullado estado también tiene

que ver con la zona donde van a inscribirse; el Bondi aterriza en el conurbano, es un paisaje suburbano, periférico.²⁰

20] Pensemos que en ese mismo año, la mejor banda internacional de la época también saludaba al nuevo paisaje que era el gran cambio de pantalla epocal: con el gran *OK Computer*, Radiohead plasma la aceptación padeciente del nuevo escenario ("ok" es aceptación, y en la tapa hay figuras de un "lost child", niño extraviado...), pero con un manejo pulcro, sutil, "primermundista", de los recursos y las condiciones (ese disco sí que suena redondito).

Un lanzamiento arrojado al futuro: la nave, el Bondi, tiene pegado un naipe, una sota (ni siquiera se trata de "el" naipe), como marca de tributo al azar... esto ya no es rock, es pura suerte. Por primera vez, en este disco, nombran al país, así: "el Casino Argentina". Pura suerte.

Último bondi es un disco mucho más claramente situado que todo lo anterior; la localía vuelve a explicitarse en Drogocop, con el "factor argento desaparecedor" (y, antes, en los ya mencionados "pinchas y canallas", *Estudiantes y Central*).

De lo que antes rajaban, ahora es el pasado, y por lo tanto puede nombrarse.

Otra mención de explícitas raigambre antes indecible porque encadenaban al origen, es Omar Emir Chabán.

Esto es to-to-todo amigos! es un tema roto, un tema de rotura, ruidoso, con gritos y sirenas. Es, en cierto sentido, la contracara de *Juguetes perdidos*; es un tema del desbande, ni siquiera de retaguardia: de retirada caótica. Contracara de *Juguetes Perdidos* porque comparte el ser un claro amague de fin (esto es todo, amigos). Pero JP termina con amores abiertos. Esto es to-to-todo termina anoticiando la "danza macabra del gueto de los pibes"; y la risita –macabra– de *Bugs Bunny* que suena varias veces, como disfrutando el desmadre.

En *Luzbelito*, el siglo veinte termina en llamas. El *Bondi* es un paseo destartalado por lo que, sin embargo, hubo después, un post-apocalipsis digital y terciarmundista. Los Redondos acá terminan no hablándole a los pibes que van a robarle el gorro al diablo sino

sufriendo por la Sole que se fue, de lo linda que era (Soledad Rosas, la anarquista argentina suicidada en una celda italiana) y acordándose de Omar Chabán. Y de vuelta el cuerpo en decadencia, en desbande también, perdido en esta nueva modernidad, “donarán sus huevos a la ciencia”.

Sin embargo, nadie quiere volver a ser como antes.

MOMO

El Momo como cápsula del tiempo

Momo sampler fue editado en el año 2000, y contiene toda la densidad social de los meses previos al acontecimiento 2001.²¹ Es un disco oscuro, denso, por muchos momentos indigerible, que captura la transfiguración social de los últimos años de la década del 90. Siniestro en tanto reflejo del estado caótico, difuso, deforme que emerge ante un paisaje de desmoronamiento... Texturas rasposas, voces que oscilan entre gritos de orden y quejidos de dolor y de pena, letras que calzan a la perfección con la música, hecha de violas punzantes y sintetizadores. Mientras escuchamos el disco nos sentimos asfixiados –como si nos estuvieran apretando la garganta–. *Momo Sampler* es definido como “un carnaval de la emulación. Una orgía baja fidelidad”. Un carnaval trunco, que no llegó a transfigurar el orden social, ¿un carnaval de los poderosos? ¿un carnaval de los derrotados? Rey Momo ha sido sampleado, copiado, simulado.

21] *Momo Sampler* es una obra nihilista. Cuesta encontrar –como sí están presentes en otros discos de Los Redondos– líneas claras de fuga, espacios en blanco, o simples huidas. Aquí el encierro es casi material, y, como veremos, las fugas serán rebuscadas, trabajosas, de acuerdo al dolor... Este punto llama la atención: si bien es verdad que el clima social pre-2001 podía ser definido como lúgubre, denso, violento y pesimista, también se expresaban en el espacio público fuerzas sociales creativas y potentes que arrojaban inquietantes preguntas a la sociedad, impulsando nuevos modos de habitar las calles y nuevas formas de protesta social (puntualmente, el amplio y heterogéneo movimiento de desocupados). Es decir, así como pululaban deseos de muerte y represión, también circulaban deseos sociales de vida, de amor y de solidaridad. En ese entre desfilan las murgas del *Momo*, en las zonas intermedias de la ciudad de esos años. Por otro lado, en medio de la densidad hay que destacar que la figura de la “piba con la remera de Greenpeace”; ella sí parece encarnar la creación de lo nuevo, bajo una figura anónima, colectiva, despojada de la carga de una identidad histórica (“Su cuna fueron restos de un Mehari...”).

Carnaval de los mutados (de los que eligieron mutar o fueron obligados a hacerlo), donde los entronizados siguen siendo los subalternos pero no para que reinen en esos días de suspensión del calendario del poder, sino para marcarlos a fuego (“son tres tiros a un peso y la guita es miel...”).

Momo sampler parece un diario íntimo. Las crónicas de una mirada que oscila entre la salida –cada vez más esporádica– a la superficie tensa del espacio público y lo que muestra el televisor. Las calles iluminadas por las cámaras de TV y por las sirenas policiales. Es en ese entorno donde asoman aún con fuerza las biografías de los antihéroes; las putas, los borrachos malos, los chorros, los transas, los pibes y pibas de los barrios, los “renegados”... que despliegan su vida en ese campo de batalla. Biografías puestas en movimiento en murgas oscuras, murgas para intentar rajar de las interpretaciones siniestras, bandas para armar un “carnaval de la emulación”.

En el relato de *Momo* –carnaval negro, distorsionado– hay una trilogía murguera: La murga de los renegados, La murga de la virgencita y –como epílogo– Murga purga. Las murgas como expresión secular del viejo carnaval, como médiums del ancestral rito –actualizado, por tramos, en la vida urbana–. Murgas como clusters de gente, agrupamientos caóticos, sin contornos fijos, de pibes y pibas (la connotación negativa: “éstos son una murga”, dando cuenta de un desorden contrario al permitido por la racionalidad burguesa); cuerpos arrojados al espacio público que si bien mantienen un ritmo y unos límites oscilantes, están en las antípodas de los cuerpos disciplinados de los ejércitos con su orden geométrico y sus mecánicos movimientos corporales al ritmo de las marchas militares. En la murga –como en el pogo–, se revolean brazos, piernas y cabezas de manera caótica y festiva con la intención de fundir los cuerpos individuales en una gran masa colectiva. Pero también, y sobre todo, la murga es una expresión social subalterna, bandas compuestas por cuerpos desprolijos,

barrocos, curtidos, estigmatizados, cuerpos sobre los que descansan las miras del poder...

¿Cuáles son los cuerpos que componen las murgas del *Momo Sampler*? Putas, tumberos, borrachos malos, migrantes, soplones, renegados, desencantados... También, decíamos, solapados, hay otros cuerpos, los de los buenos ciudadanos que se ven permanentemente amenazados por la posibilidad de emergencia de lo abyecto. Las murgas parecen ser los agrupamientos sociales sobre los que se posan las miras de la biopolítica. ¿Habrà que crear nuevas murgas? Las existentes parecen agotadas: “No da más la murga de los renegados...” o “No marchó en mi vieja murga, y en las calles no me muestro mas...” Hay formas, prácticas y modos de entender la política que parecen estar agotados, que parecen no destilar ya más vitalidad: Entre sopores, modorras ciegas y oscuridad de bodega sin luz, va esa murga desencantada...

Murga purga o el peligro son los otros...

Murga purga es probablemente uno de los temas que mejor expresa la atmósfera densa, angustiante y violenta de todo el disco. Como una plegaria (así suena el penetrante eh-eh, eh-eh...), la música a través de veloces riffs de guitarra da cuenta de una urgencia: el pedido de aniquilación, de limpieza, de sacarse de encima eso que molesta la visión. Una plegaria que no está exenta de los tiempos y parámetros de eficacia neoliberales: ¡la purga tiene que empezar ya! Una letra que encarna la violencia de todos esos años (y de todos los años ha), con sus variadas formas: de la violencia estatal carcelaria a la violencia del mercado y su “población sobrante”. Murga purga como ideal, como reflejo y caricatura oscura del deseo de control y aniquilación; del anhelo religioso, ascético, muy porno-nazi-look de fundar una nueva civilización en una tierra ya purgada de las vidas no dignas de ser vividas.

“Un borracho malo, carne que camina, parida por un pedo triste...” El borracho malo que se asemeja a un yonqui –esas vidas desnudas que deambulan por la ciudad de Interzona, la ciudad-laboratorio en donde se ensayan los nuevos dispositivos de control–. Carne que camina, seres que no alcanzan el umbral de lo humano (vida animal sin revestimiento de forma humana), con un origen desubjetivado: parida por un pedo triste. Buche sebo buche, vos bola de mierda... El viejo axioma ricotero de la “pérdida de la forma humana” también ha sido sampleado y puesto en un espejo siniestro. Vidas no representables (bola de mierda, residuos de carne, pelos, huesos y piel) que son puro acto, puro presente, sin potencia ni posibilidad de redención en este mundo (“que se mejoren allí en la eternidad”). Se trata del ideal neoliberal-penal: vidas impotentes de comunidad alguna. Ya no hay más propina no, ¡no! Ni siquiera compasión, ni siquiera la caricia en la frente o las monedas arrojadas al pasar. ¡No quedan ni las migas! (como si se escuchara un grito de ¡Arreglátelas!, y aprendé, si podés, a gambetear las miras).

La violencia de Murga purga hace tándem, prepara el terreno, para la racionalidad policíaca de Sheriff y su pedido de aniquilación, también gritado casi como una plegaria desde una primera persona. Primero el señalamiento (y la des-subjetivación), la acusación y la etiqueta de sobrante (“¡vos bola de mierda!”), luego el pedido de aniquilación así sin más (“no permitas que pise mierda en mi jardín...”). En el primer gesto, la violencia circula cruda, se indistingue quién es el que insulta, cuál es esa primera persona que denigra; en el otro tema, quien habla es un sujeto claro: uno que no “pide” seguridad, sino que da la orden (“empezá ya la puta cosa y sé feroz”). Cada palabra que es nombrada, cada rótulo estigmatizador que suena en Murga purga es la punta del hilo de un murmullo social (que no se cansa de “nombrar” y ver zombies, cachivaches y paqueiros por todos lados...). Ese clima o murmullo oscuro es el subsuelo de *Momo sampler*, el suelo en donde desfilan sus murgas.

“Sos un moscón zumbón, que quedó atrapado en un vaso boca abajo...¡Ja, ja!”

Una imagen conmovedora que expresa la gestión total de la vida. Un mundo sin fugas ni grietas, un encierro total, un moscón atrapado “vivo” –zumbando aún– en una celda transparente y perfecta, tan implacable como La Realidad. Como las esferas de vidrio que contienen a ciudades en miniatura. Una imagen del nihilismo total, de la impotencia que deviene nihilismo o el nihilismo como causa de la impotencia. El moscón atrapado y congelado en el puro acto, una presencia fija e inmutable, una vida clausurada. Cuerpos arrojados al presidio de su destino.

En varios temas del *Momo* están presentes estas metáforas que conjuran el clima de agobio de la vida urbana. “Será el propio buen Dios quien toca así el tambor y ahuyenta a su clientela”, se canta en La murga de la Virgencita, pintando otra imagen de un nihilismo reactivo y amargo, de un final de juego. De nuevo las imágenes de vidas cuya causa y cuyo destino están en otra parte (muy lejos de su cuerpo), en otras manos (las de quien ríe cínico mirando el vaso-celda o las del propio buen Dios piadoso que puede poner fin a los sufrimientos de nuestra virgencita, quedando la muerte como única posibilidad de un afuera).

La pasividad como la imposibilidad para estas vidas de ser mínimamente causas de sí mismas, relatos en los que las causas y los sentidos de los actos están en otra parte (de vuelta las reminiscencias a un ideal religioso... ¡Murga purgatorio!).

Se cierra con la pasividad la secuencia que abre la impotencia y el nihilismo.

“Penas del corazón, que duran siempre menos que las de la prisión. ¡Chivato!”

Murga purga parece transcurrir en el encierro de un penal... o quizás en una sociedad que se ha vuelto toda ella un gran pabellón.

En este mundo no operan determinadas manifestaciones éticas o morales hacia la otredad. La tumba es la selva, un sálvese quien pueda atroz, la espalda siempre contra la pared y un ojo siempre entreabierto. Pero esta situación propia de la lógica carcelaria circula y se expresa en todo el orden social; en las ciudades punitivas aparecen los *sheriffs* (devenidos sex simbols del espectáculo), los tumberos, los buenos ciudadanos y la figura del delator, del buche. La subjetividad del ciudadano-delator emerge en situaciones de atomismo social y de terror o pánico colectivo, en contextos sociales en donde el miedo captura los cuerpos y en donde circula una violencia densa, subterránea, pegajosa, una violencia-ambiente. Parece suspendida toda moral que revista al otro como un par, un semejante, un igual sobre el que mi vida se extiende y potencia.

El chivato, el buche –términos de la jerga tumbera para nombrar al delator– es una figura denostada a nivel moral pero que también deviene una salida posible para el que teme por su vida. Una salida reactiva, solitaria, temerosa. De aquí que las penas del corazón (pueden ser los “dramas morales”, los sentimientos de culpa, los temas de la vida mundana) duren menos que las de la prisión.

Esta “salida posible” consta de encarnar la mirada del Sheriff por un momento; mostrar y asumir las imágenes mentales que portan los que desean las purgas: por unos minutos somos secuestrados por los ciudadanos-sherrifs, devenimos ellos. Vemos a través de sus ojos. Y lo que nos queda de ese *trip* a las mentes fascistas es terror e inquietud. Paisajes oscuros de un fin de los 90 y principios del 2000 en los alrededores de la ciudad (aunque no sólo en los alrededores).

El dolor de los otros...

Pero también en *Momo Sampler* se pueden rastrear otras miradas, más allá de la del ciudadano-aniquilador que se expresa en Sheriff

o en Murga Purga. Otras murgas en donde, se podría decir, lo central es la cuestión de cómo nos aproximamos al dolor de los otros. Como con Murga purga: se trata, siempre, de ver cómo los temas se conectan con la atmósfera en la que el disco suena.

En La Murga de la Virgencita prevalece una mirada hacia el otro sufriente, una mirada de inmensa piedad y amor. Un sufrimiento por las vidas truncadas de esos otros. El tema oscila entre una mirada compasiva (reactiva en tanto victimizante, siempre hecha desde una exterioridad o desde el lugar pasivo de espectadores) y una imagen de realismo descarnado, en donde tres o cuatro escenas logran sintetizar el clima asfixiante de montones de pibas; un tema que logra conmover, que es casi un film, donde la apuesta es comerse todo el dolor. Agujón picante y miel... Una canción-film y no una canción-noticiero; una canción que apuesta a desmediatizar el dolor, a apostar por otra manera de “retratar” esos sub-mundos, sin estereotipos fáciles.

En La murga de los renegados, también hay “sufrientes” (“la murga sin la bendición”), pero ellos portan una pregunta-sentencia capaz de agujerear la indiferencia y la criminalización de una época. Las renegadas son capaces de herirte con su dolor... Cuerpos que tienen capacidad de afectar (el dolor como posibilidad de potencia), cuerpos que interrogan, que molestan (vienen marchando, son una murga y llevan siglos así) y que desbordan filosas con su desencantamiento del mundo. O corremos la vista porque nos frustra la impotencia de no poder conectarnos a esas vidas o somos indiferentes porque esas vidas no nos duelen. Pero de todas formas, entonces, parece que estos cuerpos no son impotentes sino que siguen afectando, siguen chocando con las sensibilidades instituidas.

La imagen de sus dolores no es gratuita: en su insoportabilidad pueden emerger los discursos de criminalización si leemos ese dolor como amenaza (y es que efectivamente lo es). Una amenaza que proviene de las vidas que son un espejo siniestro de mi suerte;

si yo soy un buen ciudadano es a costa de las vidas que no llegan a ese umbral (¡están mis muertos, tan tan lejos de la pantalla en que vos te mirás!). En la insoportabilidad de ese dolor hay mucha potencia que desanudar.

¡No da más! *Momo* es el disco en donde el infierno está en su punto más álgido, más intenso. Es el momento de la noche más oscura (oscuridad de bodega sin luz), una realidad que no da más, con destinos armados por Bingo Tongo. Un *no da más* radical, cuyo próximo paso es el estallido o el desastre.

INTERMEZZO

MÚSICA COMUNISTA

(aunque hablar de música sea como bailar de arquitectura...)

Los Redondos son un rock que antes que rock es música. Y eso genera una cantidad de cuidados minuciosos y permanentes. No “vale todo”, como en las bandas o artistas que quieren hacer pasar por sus canciones y discos un montón de cosas, plasmar la amplitud de sus saberes de distintos géneros, texturas, de todo. Nunca se engolosina, Patricio. No hay rock más adulto que este: sabe que no todo lo bueno por bueno tiene que estar. Tiene que estar lo que tiene que estar, lo que la naturaleza del disco, de la canción, pide, lo que marca como pertinente; en los diez discos de Los Redondos, prácticamente nunca nada tiene presencia sin sentido. Hay un esfuerzo palmario en dejar fuera todo lo que no va.

Tiene que ser lo que tiene que ser; una vez que aparece la naturaleza del concepto del disco o la canción, los tipos se aferran a los parámetros que surgen de ahí (la contingencia se vuelve necesaria...). Esto también se ve en lo que tarda en entrar la voz en la mayoría de los temas (no tanto en *La mosca...*): abre el tema y primero tiene un par de vueltas musicales, hasta que empieza a cantar el Indio. Una clara no ansiedad, un respeto integral por la música; una justeza expresiva. Por eso después los temas y melodías transmiten una naturalidad, una necesidad: es efecto de lo consecuentemente que están pensadas. Esta demora en el ingreso de la voz al tema marca, además, el no sometimiento a la estructura radial del grueso de las canciones redonditas.

Asimismo la voz, cuando entra, se suma al tema, no canta *sobre* el tema. No es Ozzy ni Plant ni Purple (¿incluso Prodan?), donde las voces son protagonistas (o un Gieco, donde la letra es protagonista); la voz del Indio funciona melódicamente, no pisa a los instrumentos; es también ella un instrumento (y por eso tantas veces canta o aúlla sin articular palabras). La politicidad no viaja sólo en el mensaje hablado.

Por supuesto, el respeto por la música está al mismo nivel que el respeto por lo que se dice. En ambos casos se denota una amplia gama de recursos, y sobre todo un criterio muy firme en su uso. Es un arte del anti-capricho, que logra una obra totalmente adrenalínica, mística y euforizante no a pesar sino gracias a su prolijidad y su justeza, si se quiere su “utilidad”; el rock adulto, cosa seria, es fuego en los pibes. (Esto disuelve la ingenuidad de que para producir una obra agitadora hay que estar en permanente y monocorde estado de agite...²²).

22] Este cuidado de lo justo y necesario ha sido explicitado, en su mella, por Solari: “¿Qué partes del trabajo te fastidian más?”, le preguntaron en una entrevista en 1999. “La competencia es con uno mismo. En nuestro caso, dentro de la cultura rock (o como mierda la quieras llamar) siempre estuvimos medio como en un andarivel aparte, haciendo una experiencia diferente; la competencia no es con ninguna otra cosa que con uno mismo. Y eso hace que muchas veces te exijas o estés a disposición del plan de una manera más obsesiva, y no tan festiva y agradable como cuando estás suelto”.

El redondito es un rock (una música) dialógico-matemática; una de sus características principales es el contrapunto permanente entre la viola y la voz. Skay casi nunca toca acordes, toca notas, nunca agita la mano diestra como en un fogón; voz y guitarra arman melodía contra melodía: es barroco. La voz es melodía sobre punteo o riff atrás (acaso habían escuchado mucho The Police, King Crimson). Si se apoyara en acordes

(compuestos de varias notas conjuntas), la voz estaría más libre, se apoyaría en un rango (más notas son las que puede cantar y que quede bien), en cambio melodía sobre melodía da un espectro mucho más restringido de lo que queda bien cantar (tiene que cantar la nota ajusta, y, aparte, el Indio respeta mucho la prosodia, es decir

la acentuación real de la palabras, a diferencia de la jurisprudencia del rock nacional). Skay es un violero de frases: son dos máquinas de frases melódicas ensambladas armónicamente.

Skay no hace solos de guitarra: hace solos de música. Son solos de pocas notas, no se trata de impactar con virtuosismo; transmite otra cosa, un determinado sentido del pulso, un gusto para el timbre, una precisión sensible en decir con la guitarra lo que hay que decir. Son solos de pocas notas (por eso, quizá, tan tararea- bles, cantables, agitables), bien de blues, como Gilmour, que te ba- jan a tierra (nunca se zarpa estirando las cuerdas ni ametrallando notas...). Nunca demasiada distorsión. Pappo, por ejemplo, como rockero amigo del blues, se va mucho más a la mierda en sus solos. Mi perro dinamita por ejemplo muestra la adscripción al rock bien blusero, muy Chuck Berry; también Nueva Roma empieza muy blusera, o el solo de Salando las heridas; los ejemplos de filiación blusera son muchos (y en parte muestran la relación de PR con Estados Unidos, tanto más evidente luego en Solari solista). La mú- sica de Los Redondos forma muchas veces acordes disminuidos (el comienzo de Masacre en el puticlub; o Nueva Roma). Tiene mu- cha armonía casi rusa, casi gitana, casi tanguera, es decir folclóri- ca (pero puntualmente blusera): música que expresa sufrimiento, música sin ligereza, música que puede ser hecha sólo por tipos que ya experimentaron verdadero dolor de corazón (el dolor de esta tierra que es una herida).

Un elemento ya no blusero sino propiamente rockero de Los Redondos es el apego básico del bajo y el bombo, siempre cerqui- ta. Ahora bien, también la bata se limita, no pasa por encima al resto, no se va a la bata trash del rock, participa de la sobriedad redonda; con más distorsión, algunos temas podrían pasar por Guns and Roses; con más bombo, por heavy metal; con más bajo, por

puro hard rock. (Esto, obviamente, experimenta distintos matices en cada disco; por ejemplo en el *Lobo* hay más bombos fuertes y distorsiones; y Los Redondos coquetean con el heavy, el hard, el reage, el pop new-wave tipo Joy Division, por supuesto el blues; incluso el rock industrial...)

Para poner un ejemplo, es más fácil hacer *La máquina de hacer pájaros*, con todo lo buena que es esa banda, que hacer lo que hicieron Los Redondos. Porque acá prepondera mucho más el filtro, el filtro de lo que no se explica: tiene que ser lo que tiene que ser. Son discos con genialidad de productores. Es equivalente a la diferencia entre Bach y Mozart. Música que habla de la vida o música que habla de música.

Los Redondos son veinticinco años de íntima amistad entre una viola y una voz. La viola siempre puntea notas, sabe que menos es más, nunca un sacudón que manotea las seis cuerdas. Para esta música, necesariamente tiene que haber un tipo que toque la guitarra y otro distinto que cante. Las pocas veces que Skay tira un acorde, el manotazo que peina las seis cuerdas, suele ser al final de la canción (ejemplo en *Perdiendo el tiempo*, que termina con un acorde que Skay tira una sola vez; o, lo mismo, en *El arte del buen comer*). Es como: manotazo y nos vamos. Es un gesto de soltar. Un gesto con el brazo muy parecido, por cierto, al aliento de agite de la hinchada.

Sin embargo, es la presencia del saxo lo que acaso más claramente consolida esta perspectiva de la música redondita. Hay mucho, mucho saxo en el rock redondo (¿también en este punto se acerca a Floyd?). Tiene muchos solos, el saxo, por supuesto, pero también se usa casi constantemente entrando en contrapunto con la voz y la guitarra. Es decir, formando parte de la base musical de los temas, metiendo su propio fraseo a la avalancha polifónica. Lo notable es

que el saxo es el instrumento melódico por excelencia, hecho para tocar notas, para solear; pero en los Redondos constituye melódicamente la base que lleva corriendo el tema.

Sólo una concepción comunista de la música puede manejar tanto el sentido del instrumento individual como componente orgánico del conjunto, siempre el compuesto común es más importante que la gracia individual de las partes.

LÍRICA EMANCIPATORIA

Que es difícil de entender, que escribe poesía hermética, que esconde sus mensajes. Su polisemia fascinante es criticada y festejada como un oráculo. Ciertamente si tomamos una letra no encontramos un relato que dibuje una forma clara (salvo muchas excepciones...). El Indio –escriba de Patricio– nos aleja del realismo. No es aprehensible, en el sentido del aferramiento o la incorporación de unas palabras y su sentido establecido; no son imágenes para las que ya teníamos molde de recepción, no representan realidades preexistentes.

Pero tampoco se trata de descubrir lo que “verdaderamente quiere decir”. No es un código para entenderlo. Lo que “quiere decir” lo dice. Sin embargo, parece claro que algo no dicho está diciendo; está claro en la música, y en cómo canta el Indio: todo afectado.

Con los referentes enturbiados, Solari hace nítida la preponderancia de la enunciación por sobre el “contenido”; de la intensidad del acto mismo de decir.

Para esa libido de la enunciación (esa potencia de decir), no requiere muchas palabras inhabituales. Palabras habituales usadas en una combinación no convencional; palabras rellenas de mundo pero vacías de sentido literal, o sea, palabras de sentido indeterminado. Pensemos en *Oktubre*, sus palabras: *regreso, igual, internacional; nada, gloria, música, pastillas, atrapado, libertad, drácula, tacones, TV, führer, tic-tac*, o en *La mosca*: *dolores, oro, cochino, reyes, camellos, amor*; etcétera. Términos comunes en un relato que logra

cargarse de algo tangiblemente extraordinario. Se sitúa en lo más común para habitarlo rajando.

Gracias a escindir las palabras de sus amarres de significado habituales, el Indio opera como un poeta-atractor. Un tipo atento. Un caminante de territorios disímiles de los que siempre se trae algo. Su poesía consume estereotipos y escupe alarmas. Se da por capas, desde el lunfardo y los proverbios populares al cripticismo simbolista; los sentidos no se excluyen sino construyen una imagen compleja, capaz de viajar a través de códigos y espacios distintos, llevando a todos y cada uno noticias de otros mundos existentes y posibles. La poesía está en cualquier parte, pero hay que alterar la percepción, agarrar por la espalda al vínculo convencional entre las palabras y las cosas. La poesía está en cualquier parte pero no es evidente ni obvia. Hay que tener autonomía de mirada. Y la sensibilidad atenta. La poesía, como la libertad, no son lugares remotos, son una manera nueva de estar donde ya se estaba.

Los proverbios Indios son pequeños universos abiertos, de rara hospitalidad, que toman en consideración al huésped no como alguien que debe ser atendido sino como alguien que debe poder crear. Porque el mensaje, si nos emperramos en buscar un mensaje, puede ser: “entendé vos”, donde “entender” es una actividad inventiva.

Las letras son un objeto que queda ahí, disponible; el Indio no tiene la llave. Imaginemos al Indio en un recital: espectador de docenas y docenas de banderas que son apropiaciones de frases de las que él es autor; nada más que el autor. Los dueños son, todos, cualquiera. Los interlocutores de la poesía patricia son, todos, cualquiera.

El Indio Solari –Patricio por su boca– habla para cualquiera. No es meramente que puede entenderlo cualquiera, sino que, más aun, sólo cualquiera puede entenderlo. Todo abordaje docto, o poseedor de un código descifradorio, queda fuera de su vibra. Son letras no tanto comprensibles como apropiables.

Cualquiera puede apropiárselas; por eso se ven tantas, infinitas lecturas. Pero no son lecturas cualquiera. El hecho de que pueda interpretarse, a priori, de cualquier modo, no implica que cualquiera es lo mismo. Cualquiera puede interpretar a su modo, pero no una interpretación cualquiera; una lectura amarrada a su singularidad: lecturas-vidas.

Ni código a descifrar, entonces, ni noticiero representativo de la realidad. Intensidad enunciativa, imágenes indeterminadas, para apropiarse y dar sentido. De esta manera, la lírica de Solari es en sí misma emancipatoria. No porque tenga contenido libertario. No: programas o líneas de libertad reproducen, empero, la lógica de la sumisión, porque ponen al escucha en posición de adherir. Las letras de Patricio son emancipatorias porque proponen un régimen semiótico decisional; es decir, conectarse con ellas es el umbral de una zona de decisión propia. Y el sentido que les damos es una certeza íntima, cuya alegría se comparte con muchos, sin necesidad de traducción unívoca; lo que se comparte es precisamente la intensidad de la experiencia de leer inventando. Se comparte la diferencia; todas las vidas compartiendo escrituras, sus sagradas escrituras, sin traducción oficial.

Las letras de Los Redondos no te piden que les creas, y por eso, también, los cuerpos que cantan su vida con ellas son cuerpos con la politicidad latente a flor de piel. Piden más bien que las crees. Al ahorrar la energía descifratoria, liberan fuerza decisional, fabuladora, para refuncionalizarlas como recurso de la historia propia.

PROBLEMAS

TODO UN PALO

Por Colectivo Juguetes Perdidos

EL FIN DE LA HISTORIA Y EL COMIENZO DE LAS INVASIONES BÁRBARAS

Un baión para el ojo idiota es el disco que inaugura la saga de masividad de Los Redondos, reiterando aquella ley roquera de los terceros discos consagratorios. Patricio Rey comienza a expandirse a los barrios. Como sucederá en discos venideros (Nuestro amo juega al esclavo, Juguetes Perdidos), el último track de *Un baión*, Todo un palo, tendrá destino de canción-manifiesto. Epílogos que devienen himnos para cantar y bailar. Si *Oktubre* comenzaba con los fuegos de la revolución y finalizaba con el micro-mandato de proteger el estado de ánimo, aquí el cambio de época se pensará de manera más profunda aún.

Pero Todo un palo no sólo es una constatación del cambio de pantalla (agotamiento de los relatos históricos más o menos unívocos y lineales) y una afirmación de lo que está sucediendo (sin queja nostálgica ni idealismo esperanzador). Hay algo más, un gesto más radical aún: hay que olvidar el futuro, pensar sin futuro. El futuro ya no está allá adelante, al final del arco iris, sino que es cosa del pasado (llegó hace rato). Hay que pensar sin futuro; que no es lo mismo tampoco a vivir en el celebratorio, liviano y no culpógeno presente absoluto posmoderno (un aquí y ahora siempre igual a sí mismo, pura repetición). El pensamiento sobre el futuro está agotado. “El futuro es nuestro” en el guevarismo de los 60; “No hay futuro” en el nihilismo punk de los 70; “El futuro llegó hace rato” para

los 80. Los Redondos se meten en la conversación sobre el futuro, pero para patear la mesa, sacarse de encima su peso.

En las ocasiones en que Los Redondos han tocado Todo un palo en vivo²³, en la frase “hace rato” el Indio hace un gesto con la mano como sacándose de encima algo (un lastre pesado). Puede haber resignación (el gusto agrio de la derrota; probablemente batallas en

23] Algunos de los recitales en los que Todo un palo sonó en vivo serán mencionados. A pesar de lo que provoca, no fue un tema muy tocado. Durante el recital en Racing, en 1998, mientras suena, vuela una bengala al escenario que el Indio esquivo con gracia de bailarina. Luego amaga una corrida cuando ve un amague de incendio. Con humo de matafuegos por todo el escenario, el Indio le hace el gesto a Skay para parar el recital: “Tratemos de no hacer cagadas acá, en serio, es medio peligroso, se prende fuego, tenemos que interrumpir la canción... no jodan eh, dale”. (<http://www.youtube.com/watch?v=DB-wIHb-zCg>) En Mar del Plata en 1999, en un recital con una previa incidentada, el Indio introduce el tema diciendo: “No vamos a abundar en detalles pero... sería hora ya de que aquellos que tienen que pensar en qué está pasando no tengan la facilidad de echarle la culpa a una banda de rock o a un equipo de fútbol de la violencia que hay... cuidense cuando salgan por favor, ustedes son vidas-jóvenes, cuidense por favor...”. Y finaliza el tema con un emotivo, “cómo los queremos, carajo, cómo los queremos”.

24] Como contrapartida, es sintomático que en el recital como solista, en el 2010, a tono con las retóricas reparatorias de la actualidad, el Indio dijera después de cantar el tema “To beef or not To beef” que “*hay un buen futuro acá*”... Frase que fue muy festejada por el público.

las cuales el Indio no participó pero en las que sí vio alistarse a compañeros y amigos), pero sobre todo, hay aceptación del nuevo escenario poshistórico, y voluntad de no enredarse más en debates reactivos.

Yo voy en trenes, no tengo adónde ir. Habitualmente se interpreta esta frase como una contestación al tema No voy en trenes de Charly García (ícono oficial de los 80 y de las décadas que vendrán). Si uno quiebra y canta “No voy en tren, voy en avión, no necesito a nadie alrededor” decantándose por la forma de vida individual, el Indio replica con una frase sobre la desorientación y el nomadismo, “voy en trenes, no tengo adónde ir”. Enunciado que, como veremos, será recibido como maná por el “nuevo público”: la frase conecta a nivel sensible con las generaciones del 90 y del 2001/02. Junto al “adonde me lleva la vida” de La Renga, son verdaderas citas sobre la precariedad y la deriva –sí, en banda– de al menos dos generaciones.²⁴

Si la del ochenta es la década del under, también es la de cierto emprolijamiento estético de las revoltosas décadas anteriores.

Y en ese orden, también abundan las deserciones individuales de algunos héroes setentistas (que se vuelven enanos). Dice el Indio: “Yo voy en trenes’ no tiene por qué ser una respuesta a ‘No voy en tren’. Las interpretaciones corren por cuenta de cada uno. De todos modos, creo que roqueros como García o Spinetta son queridos, más que por sus últimos resultados artísticos, por su actitud durante la dictadura, por su significación. Que algunos de ellos se hayan olvidado de esto y hayan entrado en la comodidad del artista cortesano, del artista posmoderno que se limita a hablar de su soledad, es problema suyo. Son ellos quienes se pierden a la gente”. La comodidad del artista cortesano y posmoderno, denomina el Indio a García, a quién no llama por el nombre de pila (una costumbre del Indio, probablemente perdida en las declaraciones actuales, para no mostrarse participante de la devoción pública a los íconos de la cultura popular-oficial, y para sustraerse del ethos universal del cotilleo). Establece una distancia. Ellos –los que se pierden a la gente– y nosotros. El diálogo entre los temas parece claro. “No hay nadie que mi piel resista”, una frase dura que parece sobrevolar la declaración del Indio. En recitales como el de Obras (1988) se puede ver a Charly García²⁵ también haciendo un gesto con la mano como sacándose de encima algo de la piel: a la gente, a las demás personas. Canta “no necesito a nadie alrededor” y con las dos manos dibuja una circunferencia: necesita estar alejado de los otros. Charly se quita de encima al otro, lo expulsa, no soporta su presencia, es una cuestión sensible; una dermis que se anestesia, se vuelve indiferente, un cuerpo para el yo que rechaza el sufrimiento del otro; una subjetividad preparada para los noventa. Si Charly, solista, ícono del mainstream roquero, artista “cortesano y posmoderno” se acepta sólo y compone desde su monolingüismo, Patricio Rey con Todo un palo piensa desde otro lugar. Si las certezas son motivo suficiente para desconfiar, la verdad de García es sospechosa.

25] <http://www.youtube.com/watch?v=5ydkntDzTho> (“No voy en tren” video).

En un momento clave de *Todo un palo* se produce el descentramiento; veámoslo un poco con tus ojos. Hay una apertura a la presencia del otro, que todavía es difuso y de contornos indefinibles, pero para los cuales hay una disponibilidad al diálogo. Frente al monolingüismo de García, en *Todo un palo* está la convocatoria a la ajenidad y al acontecimiento dialógico. Si *No voy en tren* es un tema de la derrota (y de la asunción de un plano aéreo, divinizado, sin contacto con lo corpóreo y lo mundano, un nuevo ideal ascético), *Todo un palo* es un manifiesto para la resistencia. Que no tendrá un destino aéreo, sino que pegará abajo, con los pies en la tierra (en el *under*, pero más aún en los barrios). Patricio Rey declara su voluntad de pensar a partir del sufrimiento de los otros, de pensar desde el cuerpo que siente a los otros (“tu belleza empieza a abrirse paso ¡nene!”). Y, como veremos, nunca perderá esa ética: ya sufristes cosas mejores que estas, se dirá en otro tema para los pibes.

Pero el *yo voy en trenes, no tengo adónde ir* soporta también otra interpretación. El tren es uno de los símbolos del desarrollo de las fuerzas productivas de la modernidad, y por ende, de la fe en el progreso material de la sociedad industrial. Sin embargo, luego de esa coma, toda la arquitectura discursiva de los industrialistas utópicos modernos puede desmoronarse: no hay adónde ir. La razón moderna ha extraviado el sentido.

Las verdades históricas modernas –como el marxismo– que habían sido sentidos existenciales y utopías colectivas de transformación social, devienen discursos. Bajan de estatus; de certeza histórica a mero discurso o relato. Uno más. La historia, como la filosofía, no tiene un origen determinado ni un fin predeterminado. Si no hay Historia, hay eternidad (que es ausencia de fines). Y acá la frase hace audible un lejano eco althusseriano, “yo comienzo por nada”; “no hay comienzo porque nunca ha existido nada antes que cualquier cosa”; luego “no hay comienzo obligado de la filosofía”; “la filosofía no comienza por un comienzo que sea su origen”, al

contrario, “toma el tren en marcha” y, a pulso, “sube al tren” que por toda la eternidad fluye, como el agua de Heráclito, delante de ella. Así pues, no hay fin ni del mundo, ni de la historia, ni de la filosofía, ni de la moral, ni del arte, ni de la política.

El fin de la Historia que decreta la posmodernidad es una falacia. No puede haber un final ni una clausura de lo que no tiene un origen obligado. Hay que repartir y dar de nuevo; si el clima de derrota de la época propondrá el final del juego, hay que responder corriendo del medio los términos de origen y final, pateando el tablero de ese juego. “Subimos a un tren en marcha, no sabemos de dónde viene ni a donde va”. Se cierra el juego histórico, pero se abre la eternidad. Todo un palo expresa el clima teórico, anímico y también político de los ochenta tardíos. Los ochenta son una mierda. Se inauguran en el calendario con un golpe duro al rocanrol: el asesinato frente al Dakota de John Lennon. Y con su muerte, el final de la utopía y el ingreso de la posmodernidad en el rock. A nivel global se empiezan a resquebrajar los grandes relatos junto a las grietas que comienza a mostrar el campo socialista. Pleno reflujo de masas, es el auge de la oleada conservadora y “contrarrevolucionaria”, Reagan, Thatcher, la mano invisible y el puño de hierro del mercado, el pop siniestro como banda de sonido desproblematizadora del mundo. En Argentina, los buenos volvieron y ruedan cine de terror. El alfonsinismo, encargado de la transición democrática y de erradicar de una vez por todas el autoritarismo endémico de nuestra sociedad, establece como enunciado más poderoso de su régimen político el “Nunca más”, que marcará profundamente los tiempos de la posdictadura y de la democracia de las próximas décadas, proclamando el final del terror de la dictadura militar y de toda violencia política. El “Nunca más” enuncia también los límites y el posibilismo de la democracia deseada. A ese “hasta acá se puede, no más”, Los Redondos parecen contestarle con un “¿que podría ser peor? eso no me arregla...”, en un gesto de puro rechazo al conformismo de época.

Con “La casa está en orden” el alfonsinismo expulsa a casi toda una generación –la inmediatamente posdictatorial– a sus casas. Segunda expulsión de la plaza en menos de quince años, nuevamente el Padre que se ortiva (por supuesto, el radicalismo, de buenos modales invita a retirarse de manera formal y discreta). El líder del palacio expulsa a la gente de la plaza histórica y los manda a su casa a abrazar a sus hijos. Allí se quedarán esperando los noventa, para ponerle el cuerpo y el cerebro al menemismo. La casa está en orden, las calles están vacías y el descreimiento empieza a ganar terreno. En relación a esta mutación, es interesante cómo el Indio cambia el interlocutor a lo largo del tema; comienza hablándoles a sus pares generacionales (“el futuro llegó como vos no lo esperabas”) y termina dialogando con otros. No es el mismo vos el que ve la derrota y la constata (“todo un palo, ¡ya lo ves!”) que al que se invita a mirar el nuevo presente (veámoslo un poco con tus ojos). Patricio Rey se deja afectar y se muestra dispuesto a recibir los nuevos códigos que emanan del presente (a veces clandestinos, marginales, subterráneos). Capaz de percibir esas lógicas sociales que aún boyan en el aire. Aquello que ya es parte del presente pero todavía no es centro, eso que está en los bordes pero aún no se desplazó... Son los “nuevos bárbaros”, los más pibes que empiezan a asomar la cabeza sobre la línea de flote del alfonsinismo en retirada. Ocupando esquinas, plazas, calles, bares, van a rechazar el búnker hogareño. Las fronteras del under (porteñas y clasemedieras) empiezan a diluirse, las bandas secuestran a Patricio Rey y comienzan a abrirse paso. Los pibes saben que el derecho a la fiesta se conquista (no se pide y, a veces, tampoco se paga). La mirada sutil y aguda del Indio percibe lo que ya es; lo que, aunque minoritario y marginal, ya existe. Un nuevo palo, un nuevo nosotros. Algo que para la mirada historizante es invisible, pero que –sin perder la clandestinidad de origen– empezará a tomar barrios, cueros, noches. Un cambio: de los sujetos históricos a las

viditas ilegibles para la Historia con mayúscula (“me voy a ver que escribe en mi pared la tribu de mi calle”).²⁶

INVITADOS AL BANQUETE

Todo un palo fue apropiado por los pibes que se sumaron –y resignificaron– el ritual ricotero. Otro tema nuestro. El nuevo público, que ya es hinchada, tiene como unas de sus mayores virtudes la lealtad y la alta fidelidad. Llegaron para quedarse. En los

recitales de principios de los 90 se perciben los signos del cambio de época. En Balcarce, en 1991²⁷ (mientras suena Todo un palo un pibe se trepa al escenario y lo bajan), cuando entona “el futuro ya llegó”, el Indio hace el gesto de sacarse algo de encima; con “veámoslo un poco con tus ojos”, señala con ambas manos al público. Reconocimiento y bienvenida para el nuevo nosotros. En el video de Lanús (1992),²⁸ el canto atronador de los pibes casi tapa al audio del tema; “el futuro ya llegó” y el Indio señala al público; “eso no me arregla a mí”, y las manos se abren marcando un nosotros. Esto no nos arregla a todos nosotros. “Yo voy en trenes...”, y el coro de la hinchada, como un instrumento más, se suma al saxo. El agite es conmovedor; Todo un palo se consolida como himno generacional. Para hablar del protagonismo del nuevo público y la emergencia del nosotros noventista, hay dos imágenes potentes. En un recital en Obras, a fines de 1990, la hinchada comienza a cantar deseando feliz año y feliz navidad a Los Redondos;²⁹

el Indio se acerca al micrófono, y empieza a hablar por encima del cántico, “bueno, una vez más hemos pasado un año de puta madre. Ahora nos vamos por un tiempito, paramos”... pero es imposible seguir hablando; levanta las manos hacia el público,

26] Claro que se da también un encuentro entre esos nuevos pibes y otros, un poco más grandes, desencantados con el menú que esos años ofrecía; tipos y tipas (vendrían a ser algo así como los “hermanos mayores” de esos que son el “nuevo público”) que o bien deambulaban por el circuito under de Los Redondos, o bien no eran del palo pero se ven atraídos por la movida que se arma cuando estas nuevas bandas se suman al viaje de Patricio Rey.

27] <http://www.youtube.com/watch?v=imT4tDFO0cQ> (Balcarce, 1991).

28] <http://www.youtube.com/watch?v=l90woLUSloA> (Lanús, 1992).

29] <http://www.youtube.com/watch?v=tUAiyO-ZcX8> (Redondos, “feliz año nuevo y feliz navidad”, Obras 1990).

da un paso atrás. El cántico es atronador, casi deviene una fuerza física que lo empuja. Es la fuerza de los pibes. Skay ríe y acompaña con una mano el canto, el Indio se corre a un costado; el protagonismo es de los pibes y desde el escenario se lo acepta sin chistar. También Obras, 1990: Los Redondos tocan el Blues de la libertad; en el campo, un pibe en cuero, con una remera en la mano se sube a los hombros de otro,³⁰ y queda parado en forma desafiante, “peligrosamente” igualado al Indio, a una misma altura. El flaco la agita, canta el tema, y el Indio nunca lo mira como para hacerlo bajar; acepta el desafío.

Es interesante la resignificación –llamémosla así por ahora– que hace el nuevo público: Todo un palo deshabitada de los cuerpos-pibes que la hicieron himno, probablemente sería un tema pesimista. No tanto por lo que dice la letra –o sí–, sino por la subjetividad de los escuchas ochentosos y por el espíritu de época. Un inevitable tema para el cancionero de la derrota. La vitalidad se la inyecta el “nuevo público”. El *palo* de Todo un palo puede ser, o bien sinónimo de garrón, de golpe que desarma y atomiza, o bien, como es para los pibes, sinónimo de nosotros, de banda.

Quizás este es el gesto fundador del aguante como saber generacional. Ese palazo –el Indio se golpea la cabeza con la mano y simula desorientación– puede conducir al quietismo y la parálisis o devenir un grito movilizador (Dale, dale, dale...), un enunciado común, un lugar desde el cual nombrarse e inscribirse como muchos. Por eso el tema es tomado como propio; el palo somos nosotros. Y Los Redondos también pertenecen a él.

En la escucha del ricotero hay un olvido necesario, el de la S. Todo un palo, ya lo *ve*. Un nuevo nosotros, con nuevas percepciones (los nuevos modos de mirar el mundo que tienen los que rechazan la vieja cultura frita). Como interpelación de los 80 o principios de los

30] <http://www.youtube.com/watch?v=1UypmMH9T5c> (Obras 1990). A partir del minuto 10:09.

90, el palo es una pertenencia, ¿De qué palo sos, loco? Y es interesante la ambigüedad

que encierra el término; es una imagen de laxitud, difusa, de bordes maleables, pero a la vez enuncia que cierra filas de manera clara; “o sos del palo o no”. Es un saber difuso, dado por la intuición o el tacto.

EL RICOTERO COMO PRIMER ESCUCHA (UNA HIPÓTESIS)

¿Quién le puede discutir a un ricotero “noventista” que Todo un palo o Vamos las bandas no están escritas para ellos? Es imaginable que los pibes se erijan rechazando toda la interpretación anterior de Todo un palo, especialmente la de la primera parte. Una hipótesis a desplegar: el ricotero es un primer escucha. No resignifica las letras, porque rechaza esa lucha en el plano semántico que trata de nombrar la cosa, que ya viene etiquetada, de otra forma. El que resignifica acepta la significación previa, aunque sea para problematizarla. El ricotero desoye significados previos (no cree en lo que oye). Directamente (sí, sin mediador, sin “conocimientos previos”) *significa* lo que escucha. De aquí el fundamentalismo ricotero. Si el ricotero actúa como primer escucha es porque no tiene una relación mediada con su música. No acepta expertos periodistas, historiadores, filósofos, sociólogos, ni hermenéuticas de ningún tipo. Él es el único que interpreta –y hasta ahí– y lo hace procesando las afecciones que le provoca la música y la poesía ricotera. El cuerpo –agitado y agitador– ricotero asimila la música como una droga, un rocanrol bajo este pulso. Lee o hace legible, lo que en su cuerpo resuena. Y punto. Una relación adicta con la música y la lírica ricotera. Lo dogmático de su subjetividad es producto de esa escucha corporal, subcutánea. El cuerpo del ricotero es el gran soberano. Él dicta el pulso, no hay lugar para teoricismos demasiado abstractos. Por eso el ricotero discute fervorosamente interpretaciones con cualquier experto que se le plante. La asimilación farmacocéntrica de la lírica redonda no es resultado de cabezas quemadas por los berretines de la droga; la cosa es más profunda. La música redonda

es una música para adictos, una música que es una droga. El ricotero sigue a ese cuerpo-adicto, a ese cuerpo (a)narcotizado por la música, y habla. Cuando sostiene que los temas de Los Redondos hablan de la droga, no está representando nada, está haciendo lugar en el habla a lo que el cuerpo manda. ¿Cómo no sentirme así? Una intensidad, una fuerza, una pasión, un estado de embriaguez ante la música ricotera que no puede ser traducida en la verbalización más que como música que habla de la droga. Pero más bien, es música como droga. Alto drogadicto el Indio. Claro, el Indio es un dealer afectivo. Encargado de distribuir (o redistribuir) intensidades. Por eso Los Redondos no se escuchan, se agitan. Son música para el agite. Cuando se escuchan Los Redondos se hace trabajar a los músculos, se acelera el ritmo vital...

EL HUMOR DE LOS SOBREVIVIENTES. REDONDOS Y POSDICTADURA

HOMBRE ELÉCTRICO

Soy un perdido eléctrico,
el universo eléctrico,
un multitudinario
perdido y sin identidad.

Cuido mi tubo túnel
con DDT galáctico
y aunque parezca un crimen
el monstruo no me sigue más.

Yo soy... yo soy...
Yo soy nadie.

Y así prosigue el juego
boda de los aliados,
abuelitos perversos
timbeándose la eternidad.

Soy un perdido eléctrico,
el universo eléctrico,
un multitudinario
perdido y sin identidad.
Yo soy... yo soy...
Yo soy nadie.

Se suele decir que recién con la reapertura democrática la magnitud del horror salió a la superficie. Que hasta entonces se sabía que había muertes, torturas y detenciones pero no su plan sistemático. Este discurso, propio de la auto-victimización de la sociedad argentina, aún si probablemente cierto para determinado conjunto o sector es difícilmente defendible como dato universal. Las casi infinitas ramificaciones del poder, sus alianzas, sus contactos, sus torpezas y obscenidades, así como la información de primera mano proveniente de víctimas sobrevivientes y organizaciones deberían bastar para marcar que, en cierta medida, sí había un saber de lo que ocurría.

Los Redondos formaban parte de una de las poblaciones predilectas de la mano represiva: jóvenes, simpatizantes o cercanos a militantes, rockeros independientes, etc. Algo habían hecho, algo sabían, algo veían.

Seguramente, por ejemplo, conocían sobrevivientes. Tipos sometidos a torturas, destruidos físicamente, aplastados psíquicamente, personas que se habían encontrado con el límite de lo humano (pero cuidado, porque ningún animal somete sistemáticamente a tortura a otro ser vivo de la forma en que un humano lo hace con otro humano) y habían sido obligados a cruzar la frontera. Hombres que, definidos como soportes de una información valiosa para continuar el exterminio, eran, entre otras cosas, sometidos a sesiones de dolor y picana.

Hombres eléctricos.

Hombres arrasados, hombres disminuidos a sus mínimas expresiones.

Como el universo eléctrico, que es el plano del universo en el cual, según J. T. Fraser, no hay tiempo, el de las partículas que no pueden ser pensadas en el esquema de la duración. Millones de partículas caóticas, perdidas.

Un universo de hombres eléctricos, apenas no-muertos, corporizaciones terribles de aquello que durante años fue nombrado como “sociedad atomizada”, entendiendo al átomo no en el modo prometedor, incluso festivo, de lo que permite la existencia sino bajo la forma negativa, improductiva, incomponible de la multitud como amontonamiento: de la atomización.

Electrificando cuerpos la dictadura procuraba regresarnos a un estadio atómico del universo. Hombres eléctricos en universos eléctricos.

Es 1982. No lo olvidemos. La dictadura no terminó, el proceso continúa. La línea del horizonte sigue teniendo la forma de la desesperación, esa figura que, de acuerdo a Ernst Bloch, no quiere decir la ausencia de esperanza sino su radical modo negativo: la esperanza, o la espera, de la nada.

El estribillo es esclarecedor/estremecedor:

Yo soy... Yo soy...

Yo soy nadie.

Tres afirmaciones que atentan contra el sentido común, contra la forma habitual de manifestar la nada. Lo usual es decir “No soy nadie” o incluso, gramaticalmente incorrecta, porque su sentido literal es exactamente el opuesto del uso social, “No soy nada”. Pero el Indio, afirma, como un anti-Pedro, tres veces. Se es nadie. Se afirma que se existe bajo la forma de lo que no existe. Un ausente presente, “perdido y sin identidad”. Ése es el hombre eléctrico.

Pero el hombre es multitudinario. Debe declinarse siempre en plural. Y esa es la función de lo universal en la letra. Esto nos parece importante: la electrificación es generalizada. Algo que muchas veces será limitado, en el discurso de la sociedad posdictadura, a la condición de víctima se vuelve en Los Redondos rasgo de las condiciones sociales generales. El Indio se ensaña con ese punto

y por eso se sale del esquema redentor del alfonsinismo: es la sociedad toda la que está “contaminada”, a la que le falla el “sistema nervioso”. No hay mera victimización, no hay cáncer extirpado y, entonces, vuelta la vida sana. Hay irreversibilidades que obligan a asumir responsabilidades.

Y luego: sí, está hablando también del faso. O, de la cocaína. O más generalmente, de una recurrencia a soluciones farmacológicas. Esa es la otra vía, más evidente, para comprender al DDT –galáctico–

31] Tan transversal que bien podría decirse que la cocaína deja de ser una intención oculta, una segunda intención en el texto, para ser su superficie, su capa evidente, bajo la cual habitan otras proliferaciones.

para un universo –eléctrico–.³¹

El DDT es un insecticida que fue prohibido en 1972. Luego de experimentos y pruebas se comprobó que afectaba el sistema nervioso –periférico y central– y el hígado. Lo

(terriblemente) interesante era que producía el daño al acumularse en las cadenas tróficas. Es decir, al pasar por la cadena alimentaria contaminando todos sus eslabones. Todas las formas de vida desde la planta al hombre, quedaban signadas por el paso del DDT. Desde el ser vivo con menores posibilidades de movimiento al mayor depredador el veneno se ha destilado.

Todos sus eslabones.

De la vida.

El hombre eléctrico se cuida, cuida su culo y su boca (su “tubo-túnel”), con veneno. El cual sirve para alejarlo del monstruo que seguramente vio y que aún lo ataca, lo violenta, lo muerde. Es preciso ver el acto en su dialéctica histórica y en el campo de relaciones que está tramado, para comprender su valor. La moralina sobre las drogas, la condena social de su uso, es enfrentada, en este caso, a las condiciones o la historia de aquél que las usa. Ese tercer ojo que es la sociedad argentina en el discurso de la teoría de los dos demonios, esa mirada autoexculpante y reprobatoria, en este caso, del uso del DDT, que así parece un crimen, es forzada a vérselas con las causas de ese uso: la magnitud del crimen estatal y sus terribles

efectos subjetivos (el monstruo perseguidor). Destino patético: aquel que ha sobrevivido sólo puede ir matándose de a poco para no seguir muriendo por y en el recuerdo de la insoportable realidad vivida. Para vivir, parece decir, debe aniquilarse. Debe ser nadie.³²

Pero la cosa sigue. El juego, palabra recurrente en el indio para aludir a la política, prosigue. Y hay algo lamborghiniiano en la colocación de las políticas de la dictadura en el plano de unas políticas del deseo. Desde algún tipo de allá, el hombre eléctrico, vacío, sin identidad, mira, no a unos líderes inescrupulosos, al brazo armado de la burguesía extranjerizante o las caras visibles de lo peor del conservadurismo y el autoritarismo argentino. El hombre eléctrico “ve” unos abuelitos perversos. Unos viejos de mierda, gozando, gozosos con la destrucción de otros. Y si el usuario de DDT debe ser puesto en situación para comprender que lo suyo parece pero no es un crimen, colocando a la ancianidad bajo el signo de acciones queda claro que, en sí misma, no encierra ningún valor positivo. Y por otro, al suspender la retórica de los “grandes hombres” (en este caso, genocidas) y colocar a tipos como Videla, Viola, Galtieri, Massera, Bignone en un campo general de ancianos, señala las solidaridades sociales (la “complicidad civil”) y efectúa una crítica, si se quiere, cultural.

32] Otra interpretación posible sería ver al DDT como la pastillita de cianuro que llevaban los guerrilleros argentinos en los setenta, para cuidar el tubo (no hablar), cuidar el túnel (la guardia de los compañeros); aunque el suicidio parezca un crimen, el monstruo no me muerde más...

YA NADIE VA A ESCUCHAR TU REMERA (1986)

Esto es efímero
 Ahora efímero
 Como corre el tiempo!
 Tic... Tac efímero
 Luces efímeras
 (Pero te creo...)

Es casi hipnótico
 (El tic no alcanza a tac)
 Ni me moja el paladar
 El ritmo efímero!
 El grito efímero!
 (Pero te creo...)

Un último secuestro no!
 El de tu estado de ánimo, no!
 Tu aliento vas a proteger
 En este día y cada día.

Al reloj lo del reloj!
 Y alrededor del reloj tu estado de ánimo!

Ya nadie va a escuchar tu remera es una suerte de dispositivo de memoria, un balance de un poeta que fue parte de esa generación y, simultáneamente, el pronóstico sobre una tendencia. Combina, significativamente, una melodía más bien alegre con una letra profundamente triste, generando un contraste que recuerda esos momentos maníacos en que el sin sentido conecta con la desesperación ya no produciendo aletargamiento y repliegue, sino un exceso casi festivo. Una fiesta desesperada (el contrapunto entre letra y música también se da en Hombre eléctrico, un reagge, acaso el único reagge de Los Redondos).

El tiempo ha estallado por la vía de la aceleración contemporánea pero también porque el proceso militar instala una ruptura de raíz, que imposibilita seguir habitando las situaciones con los parámetros temporales anteriores. Es también la teleología inherente del pensamiento revolucionario moderno lo que estalla (el tic no alcanza al tac...). Así, sin esa finalidad que organiza el tiempo, que permite vivirlo como duración (que tiende a su vez a la quietud), todo es efímero, todo pasa, a una velocidad hipnótica,

somnifera, que no alcanza a dejar marcas, que “ni me moja el paladar”.

Pero al mismo tiempo, esa velocidad, cuyo único parámetro es el cronológico –el reloj y ya no algún tipo de experiencia que ordene en inmanencia lo temporal– lleva a una nueva posición, efímera seguramente, porque toda duración está perimida. Dicha posición precaria, o mejor transitoria, es consecuencia de la disolución de lo teleológico como garantía de persistencia de vínculos. Si aquella duración dirigida, suscitaba una confianza que daba consistencia a las relaciones con otros seres humanos, proveyendo a dichas relaciones de un fondo de seguridad –la cohesión desde el Ideal–, disuelto el fondo, ¿qué ocurre con dichas relaciones? Por un lado, suceden con la evidencia de lo transitorio, el ser-para-la-muerte se presenta en toda su potencia. Sólo algo se sustrae, ¿efímeramente?, a dicha sucesión, pudiendo establecer una continuidad entre luz efímera y luz efímera: “pero te creo”, afirma el Indio. Como si la confianza fuera el único operador de desaceleración de la velocidad contemporánea; o bien, en cambio, una especie de consuelo, de asunción terapéutica de la credulidad, en sentido despectivo. Y además, ¿creer qué? O, ¿en qué? Nada dice de eso la letra, y no parece que la falta objeto de creencia sea una carencia, parece más bien que es la disponibilidad misma, la disposición a creer, el acto de creer lo que sostiene y no el objeto. De allí, también, que sea difícil definirse entre la confianza y la credulidad. Y traspolando, no sin violencia, tal vez no sea alocado pensar que entre ambas actitudes circuló una parte de la generación de los 80.

Si las primeras dos estrofas son pensamientos que refieren al yo, las otras dos refieren a un tercero. Si el Indio asume la velocidad, y el te creo como evidencias y estrategias que lo incumben, ya no las refiere ni las adjudica a otros. En cambio, y haciendo un uso sintomático del “tu” y no del ustedes, individualizando –porque de eso

se trató también el terrorismo de estado, y en eso basó, también, su tremenda eficacia— signa los efectos a posteriori de la Dictadura: el último secuestro es, ya no de los cuerpos, sino de los ánimos. Esa desaparición, esa captura y permanencia del ánimo bajo los efectos de la lógica del secuestro son, sin dudas, elementos fundamentales del rasgo de la generación posdictadura (a la que ahora podríamos llamar, también, “la generación del ánimo secuestrado”). ¿Y qué significa, o mejor, qué efectos tiene ese último secuestro? La subordinación a lo puramente vital, a proteger el aliento, a garantizarse la respiración “en este día y cada día”. Día por día, lejos ya del imaginario revolucionario moderno, como dijimos, teleológico, y su visión peyorativa de la cotidianeidad. Pero el aliento es también la materia prima de la verbalización: sobrevivir se confundirá con cuidar las palabras. Y el silencio aparece entonces como uno de los efectos del “último secuestro”. Mutismo y (o, es igual a) conservación. De allí que el tiempo quede ligado, anclado, a lo cronológico como parámetro, y que el reloj (nunca más preciso, biológico) se convierta en modo de vivir.

1986: apenas un año antes terminaban los juicios a las Juntas militares; todavía no existían las leyes de Punto Final y Obediencia debida; se hablaba de lo sucedido enfocando exclusivamente en los dispositivos represivos y en las figuras de víctimas y sobrevivientes. Patricio Rey, desde el interior mismo de esa generación y de sus experiencias, desprotegiendo su aliento, trazaba el mapa subjetivo de la vida posdictadura.

VENCEDORES VENCIDOS (1988): PODRÍA PENSARSE

Y ahora tiro yo porque me toca
 En este tiempo de plumaje blanco
 Un mudo con tu voz
 Y un ciego como yo
 Vencedores vencidos.

Te has fugado. Me hago humo. Den la alarma.
Ensayo general para la farsa actual
Teatro antidisturbios.

Se rompe loca mi anatomía
con el humor de los sobrevivientes,
de un mudo con tu voz,
de un ciego como yo
Vencedores vencidos.

Leyendo diarios en un baño turco
empañando Ray Ban, mascando un hueso
Tu perro, un perro cruel
con la costumbre de
no contentarse con los restos.

Ovejero que descansa en manto negro.
Ensayo general para la farsa actual.
Teatro antidisturbios.

En este rollo de monos de polvo
hemos perdido el rastro unos minutos.
un par de monos más (unos terrícolas).
Vencedores vencidos.

Buena suerte! y más que suerte!
(sin alarma).
Me voy corriendo a ver
qué escribe en mi pared
la tribu de mi calle.

169

Buena suerte! y más que suerte!
(sin alarma).
Me voy corriendo a ver
qué escribe en mi pared
la tribu de tu calle. La banda de mi calle.

I

Nos guiaremos por un principio. Un principio de Peirce. Todo lo que sucede es infinitamente improbable.

El tempo del tema: acelerado, apresurado, célere. ¿Por qué esa velocidad para ese pensamiento sobre esa historia?

En el discurso que da en calidad de cara visible de las acciones que llevaron al derrocamiento de Juan D. Perón en el 55, Lonardi anuncia, pero también advierte, que “no hay vencedores ni vencidos”. Preocupado por la agitación social y la fractura en dos del país, el sintagma alude a un espíritu pretendidamente reconciliatorio, cicatrizante. En efecto, Lonardi produjo una serie de acercamientos a sectores del peronismo recién desalojado del poder estatal que despertaron la desconfianza y luego el desacuerdo que, pocos meses más tarde, acabarán por erigir a Aramburu en el nuevo personaje principal de la autodenominada Revolución Libertadora, suplantando un catolicismo integrador por un liberalismo oligárquico.

Así todo “ni vencedores ni vencidos” se integró al refranero político argentino como la fórmula acuñada para el decir de un militar y un sector social que era posible, más aún deseable, un “peronismo sin Perón”.

El Indio Solari retoma irónica y elípticamente aquella frase de Lonardi para desmentirla doblemente en una situación histórica muy distinta. La voz filosa de un Indio modelo 88 desafía y anuncia que no sólo ha habido vencedores y, por lo tanto, vencidos, sino que unos y otros son, trágicamente, los mismos. Un espacio para que, freudicamente, los que fracasan cuando triunfan sean vencidos cuando vencen.

¿Quiénes son estos sujetos agridulces, ambivalentes? Sujetos haciendo equilibrio sobre una línea de frontera: no pueden terminar de disfrutar el triunfo, no pueden acabar de digerir y tramitar la derrota. Esos sujetos constituyen un personaje colectivo histórico:

la sociedad argentina de la posdictadura en el momento del juicio a las Juntas. En un permanente entrar y salir de ese sujeto, el Indio (o mejor, la primera persona de la letra) traza un panorama que tiene mucho de análisis político.

Lejos de la metáfora, vigente a comienzos de los años ochenta, de un conjunto social homogéneo, pacífico, inocente, atrapado entre dos fuegos, enemigos demoníacos; lejos, pues, del aire impoluto, renovado, del entorno higiénico, del “plumaje blanco”, sin barro, sin sangre, aparece la imagen de una sociedad callada, no muda (de allí la paradoja del mudo con tu voz) o bien acallada (de allí que es posible pensar al mudo apropiándose de la voz de otro para, así, silenciarla, enmudecerla) o ciega por no querer ver. Ésa es la sociedad que emergió en 1983: atemorizada y, no pocas veces, cómplice. Erigida sobre unas ruinas con las que, desde entonces, no ha dejado de trastabillar. Ruinas que, de un modo u otro, ayudó a crear. Vencedores vencidos comienza con el turno del ciego de jugar porque le toca. *Le toca* pero, quizá, no *lo* toca. Es el momento de tirar porque la regla de un juego que no ha creado así lo dispone, cayéndole encima como puro imperativo. Eso también define a un vencedor vencido: habrá de ganar un juego del que no ha puesto la regla. Su victoria puede ser leída como la construcción de la sociedad argentina como víctima absoluta de la dictadura. Vale, pues, llamar la atención, “dar la alarma”, ante la fuga y la disolución, la sustracción de cualquier responsabilidad, la limpieza de unas plumas, la eliminación de cualquier mancha, la inmacularización.

Los juicios a las Juntas son vistos aquí desde un sesgo polémico: no como el acto de justicia del Estado, como el equivalente sudamericano de Nüremberg sino como el “*ensayo general para la farsa actual*”. Podría pensarse en una suerte de rara contramano: la sanción del Punto final y el sabor –precisamente– agridulce que dejaron los juicios a las Juntas hacen que el Estado comience a ser

visto (y de allí hasta 2003 la secuencia se mantendrá inalterada) ya no como un posible dador de justicia sino como un evidente disuasor de las tendencias a tramitar jurídicamente la justicia. En ese sentido, podría atribuirse la condición de farsa a ese despliegue estatal. El Indio honrando su lado anarco. No es imposible. Pero puede leerse también en otra clave, como elementos integrando otro escenario, quizá el revés del anterior, las bambalinas. Desde allí, el teatro antidisturbios se ve distinto. Se diría que es el punto de vista del ciego y el mudo, del cual el poeta, esto es importante, no se excluye. Es el refugio de aquel que juzga pero no se juzga, de aquel que evita el conflicto consigo mismo, el necesario conflicto consigo mismo, en la operación de ponerse en juez. Es aquel que evita el disturbio consigo mismo, que evita lo turbio que, también, lo compone y, así, se redime. El juicio a las Juntas es, desde aquí, el montaje de una escena que disuade el conflicto que la sociedad argentina posdictadura habría de tener consigo misma, y que sacudiría los cimientos de su fundación.

Esa *fuga* tiene un efecto notable: dispersa, disuelve, *hace humo* el lazo social. Las relaciones adquieren una especie de artificialidad (las palabras ensayo, farsa, teatro pueden estar dando cuenta también de esto) que las vuelve vanas.

Pero existe una afección que define al poeta. La tercera estrofa tiene una sensibilidad excluyente. Es la estrofa sensible de la canción. El cuerpo vuelve como estallido. ¿De dónde regresa? De la experiencia de encuentro con los sobrevivientes a las torturas. Ese cuerpo planificadamente atacado sin descanso y hasta límites espantosos es el espejo en el que el propio cuerpo se fragmenta hasta la locura, hasta la desagregación del conjunto. Una desubjetivación por tortura proyecta una desubjetivación por hipersensibilización. Pero no acaba allí. Porque esa anatomía se rompe también con el humor de *un mudo con tu voz, de un ciego como yo*. Se conectan así los dos planos que hemos marcado: la convivencia de supervivientes y

una escucha para sus testimonios produce una humoridad social alocada, de partes que se separan, aturdidas. La ausencia de crítica de las propias prácticas, la autoexclusión de la sociedad argentina de la tensión política que deriva en el genocidio, se conjuga con la tortura y el relato de la tortura, en un fresco retrato colectivo de los vencedores vencidos.

II

El juicio a las Juntas fue, en lo esencial, una forma de comprender la historia. Antigua forma cuyo molde marcó la manera de pensar y escribir sobre el pasado durante varios siglos. La historia cuyo última manifestación sería el positivismo: la historia de los “grandes hombres”, de las figuras que supieron ocupar los cargos más altos. La de “grandes hombres” es, más que una historia estatal o diplomática, una historia desde –y, por lo tanto, de– la autoridad.

El temor a que esa forma de pensar fuera puesta en cuestión a la hora de desplegar la potencia judicial tomó cuerpo en la estrategia que, abruptamente, erradicó del campo visible los soportes de aquella autoridad. Las infinitas mediaciones y redes de funcionarios y burócratas y aplicadores de las que alguna vez hablara La Boitie para intentar comprender el fundamento del poder real fueron, en la Argentina del juicio, objeto de intentos de invisibilización. Las leyes de Obediencia debida y Punto final hablan de esto y fueron diques al derramamiento de una comprensión del pasado (reciente) que iba mucho más allá de unas caras ciertas visibles, letal escena que convocaba en negativo a los próceres, personajes familiares para la historiografía. El juicio a grandes hombres obturaba una redistribución de complicidades y microfascismos sin las cuales la marea destructiva cuidadosamente montada hubiera sido, si no imposible, diferente.

Y entre aquello que era obturado podría indicarse la figura del agente materializador del dispositivo represivo. Es por eso, quizá,

que, tranquilamente, *leyendo diarios en un baño turco, empañando Ray Ban* (lentes no exclusivos pero sí ligados a la representación sixties/seventies del policía), hemos de encontrarnos con ese personaje nefasto, literalmente infame.

De él el Indio elige predicar un pronombre posesivo que abre algunos sentidos. Dice “tú”. ¿De quién es ese *perro cruel*? Si es el mismo tú del que viene hablando hasta ahora, el propietario del perro es la propia sociedad argentina posdictadura. Ese perro *masca huesos*, llega al hueso, insaciable, nada quiere saber con ser el destinatario de meros despojos sino que hará notar su presencia en el centro mismo del festín y no en sus postrimerías o confines. Ese perro es, también, una condición de posibilidad de la dictadura y sus estrategias de destrucción. La metonimia que nos lleva a pensar en la policía, o en lo policial, es casi obscena: si hay perro que define, al menos durante un cierto momento, a la institución represiva, es el *ovejero alemán*, cuyo apodo *manto negro* compite en frecuencia de uso con el que sin eufemismos sentencia “perro policía”.

La musicalidad y circularidad de la expresión “*ovejero que descansa en manto negro*” es maravillosa. Y tiene al menos dos interpretaciones, fuertemente entrelazadas. La primera es que el perro, el policía descansa sobre sí mismo, que lejos está del arrepentimiento o pregunta alguna por lo hecho. Su identidad no tiene fisuras ni alteridad. Le llegan informaciones, la estrofa lo sorprende *leyendo diarios* pero no parece afectarlo seriamente, no transpira, es tan sólo el leve vapor soporífero de un plácido baño turco lo que empaña sus anteojos. Se siente seguro. Y la alegoría de dicha seguridad funciona como conector de la primera interpretación con la segunda. Dijimos que el ovejero descansa en manto negro. ¿Qué tal si ese manto no es él mismo, sino la invisibilidad en la que se encuentra replegado? ¿Qué tal si es el telón del teatro antidisturbios el que también oculta su figura, sustrayéndola a las luces del escenario y acercándola, inquietantemente, a los lugares desde los cuales ciego

y mudo ven sin ser vistos? Su perro. ¿Qué tal si encontramos a ese perro, allí atrás, allí al costado, donde no pasa la luz, descansando? Suena peligroso, pero en este punto Vencedores Vencidos señalaría lo que aparece como un panóptico que lanza a su centro ciertas figuras –los juicios, los grandes hombres, los torturados, los jueces– para mantener en la opacidad de las penumbras no sólo a los *mudos con tu voz, a los ciegos como yo*, es decir a los *vencedores vencidos*, sino a los perros insaciables, mascando en sus refugios, casi invisibles, vencidos vencedores.

III

En VV hay dos alarmas. Una, metafóricamente carcelaria, se da, o pide ser dada, como vimos, ante el tándem fuga-hacerse humo. Las cosas se escapan. La otra, en cambio, es una alarma que no debe ser dada, se pide que no suene. Un pacto de no delación, un gesto de complicidad para esa tribu que escribe: ¿Qué escribe? No lo sabemos. Pero sabemos que para el narrador es importante, tanto como para *ir corriendo a ver*; para él la tribu es una especie de sujeto de la enunciación que merece atención, un sujeto que no escapa, un sujeto que actúa (y un sujeto que contrapesa a aquellos “grandes hombres”, los abuelitos perversos).

Su territorio es el barrio o, en todo caso, un espacio material, una localidad. El sitio para una escritura, que bien podría pensarse como aquello que adviene luego del mutismo y la ceguera, o, incluso, desde el mutismo y la ceguera. La escritura queda ligada a la situación.

Sin embargo, no hemos hablado del comienzo de esta estrofa. *Buena suerte y más que suerte!* expresa un deseo y parece expresar también una despedida. El poeta se aleja (raja!) del teatro no sin antes esperar que la fortuna acompañe, acaso, el éxito de esos juicios, a pesar de todo. Pero dar la espalda a algo implica para nosotros, seres con rostro y mirada, enfrentar otra cosa. El escenario

se desvanece y, en su lugar, emerge la pesada materialidad de una pared. *Su* pared. El que percibe ya no es espectador o jugador por condiciones externas, es un vecino, un agente territorializado, es también, el signo de un desplazamiento, de un deseo que corre para ver.

90'S: A CIELO ABIERTO. TRINCHERA DE ÉPOCA

ETIQUETA NEGRA

Acaso el desfondamiento del Estado fue un acomodamiento doble: por arriba, a través del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional primero y del menemato después; por debajo, mediante mutaciones sociales y culturales complejas, que atravesaron lo estatal sin nacer de él. Como fuere, los modos de dominación y de represión variaron. El poder instituyente del Estado pasó a ser gestor; la soberanía devino en influencia; la dureza estatal cedió hegemonía a la fluidez mercantil, capitalismo de *recombinación* de fragmentos valorizadores (tierras, informaciones, tiempos de trabajo, “oportunidades”, etc.), paradigma en el que el Estado debe aprender a nadar para seguir existiendo.³³

En este panorama, el rock ya no era reprimido por su participación en la gesta de una cultura que aspiraba a reemplazar a la cultura dominante (o a “contaminarla”, como aspiraban los primeros Redonditos). Más bien, pasó de ser censurado y condenado a perseguido y controlado por su capacidad de crear valor. Perseguido y controlado por una maquinaria capaz de masticar cualquier gesto de ruptura y devolverlo como transgresión débil, incluso como axioma para su propia valorización (la estetización

33] Desfondamiento del Estado no significa desaparición de todo lo nombrado bajo el término Estado, sino un cambio fundamental en su naturaleza. *Pensar sin Estado*, de Ignacio Lewkowicz, es un texto donde se profundiza el análisis de esta mutación; consignemos aquí que “desfondamiento” designa el ocaso de su capacidad de donación subjetiva, de provisión de imágenes para la autorepresentación de las prácticas sociales (y sus interrelaciones), y de estructuración integral de lo social. En lo que concierne al fin de su monumental presencia en la vida económica, el “desfondamiento” fue una labor muy activa para el propio Estado.

mercantil de la est-ética rock, por ejemplo). Una maquinaria capitalista para la que todo es traducible, salvo –y a veces ni siquiera– que se resista y arme sus propias imágenes de producción, circulación y consumo donde *todos* los momentos estén elaborados desde un cuidado autónomo por lo que está en juego en esa creación. El otro-
ra llamado sistema aprendió de McLuchan y el situacionismo, y pareciera ya no haber “contenidos” que puedan ser subversivos.

El combate ha cambiado de armas, o peor, de reglas: el orden ya no persigue eminentemente a lo que lo amenaza, para destruirlo, sino a lo que muestra una capacidad de valorización autónoma, capacidad de constituirse como polo deseable.

En paralelo, las presencias que no encajan, que no sirven al capital, ya no son sometidas, ni disciplinadas; son excluidas. Condenar a la ignorancia, a ser ignorados (no ignorantes), es una clave represiva de la época; la condena a sobrar en el mundo pero mirarlo por pantalla.

Ese cambio en la naturaleza de la dominación no sólo fue correlato de un cambio en los modos de producción inmanentes de la vida (la Ley del Valor actualizándose a la evolución de los modos de producción de valor sin ley), sino que, a su vez, forzó un reacomodamiento en las operaciones de la resistencia y la creación de alternativas. La dominación pasó del encierro institucional a la intemperie mercantil; y la resistencia, del under y el ocultamiento, al margen y el aguante.

De esa manera, los saberes de autonomía en que se forjaron los Redondos se encontraron, en los 90, en un mundo distinto. Con otros problemas, otros riesgos, otras fuerzas de las que escapar, otros valores que cuidar, otras necesidades a resolver.

La resistencia ricoterá pasó de ser bajo tierra a mostrarse a cielo abierto.

Resistencia, es decir subjetivación autogestionada en conflicto con los dispositivos de fagocitación o expulsión. Resistencia, fiesta rícora en los noventa, basada en un doble movimiento: vía invisibilidad, raje, huida, y vía visibilizaciones repentinas, que producen choques y son como escupitajos en la jeta de la verdad sensible sobre la que se monta el imperio de la Nueva Roma.

La invisibilización es una manera de crear, en el raje, *zonas donde vivir* protegidas de una réplica mercantil-mediática que las oferte como opción identitaria. Anteojos oscuros, esquinas mugrientas y una existencia paradójica en los medios de comunicación, donde Los Redondos sólo mostraban el enunciado de que muy poco, casi nada, sería mostrado. La invisibilización es la estrategia que permite la existencia creciente de una sensibilidad disidente, organizada a su manera, en plena dominación del “pensamiento único”. Masividad clandestina: punto de encuentro entre las estrategias del raje y las nuevas –neoliberales– condiciones sociales.

Pero, también, esa temporalidad autónoma se expresa como verdad combativa, que muestra lo negado por la sociedad-espectáculo. Desplazamiento que queda registrado en paredes, tatuajes, remeras, banderas, canciones, irrumpiendo y plantando saberes, nuevas lógicas, criterios vitales, éticos y estéticos que no se congelan en el régimen de la representación; es decir, que se esfuerzan en una capacidad de lectura y enunciación propia, autónoma, viva. Los Redondos nunca se presentaron como representantes de su público: nunca se homogeneizaron, nunca hablaron por el público, y, sobre todo, nunca cantaron canciones que buscaran representar llanamente las vidas.

Patricio no relata la época ni la denuncia. Provee signos, marcas, figuras compartidas que son como señas –funcionan como mapa– de esas zonas autónomas, de esas ciudades invisibles, sostenidas por una red de cuerpos en sus presencias inmanentes.

Este régimen expresivo, de producción de códigos comunes y de un lugar de enunciación, de un lugar de rabia y malestar, de sacralidad propia y alegría, es clave como contrapunto de una época existista e impiadosa, que proponía la aceptación de que una porción de las vidas quedara velada –“incluida como excluida”, como decía el Colectivo Situaciones–.

Es una invisibilización que oculta su juego y cuando aparece, superpone una realidad vital diferente sobre el plafón permanente de la obiedad. Eso explica por qué los Redondos culminan los ochentas en Obras, en lo más parecido a una irrupción en el gran teatro, pero, luego, en los noventa, cuando les toca dar un salto a estadios abiertos, lo dan hacia Huracán, mirando al sur, a tierras fuera del radio de las cámaras del modelo. Los Redondos llegaron a River en el 93. Sólo que lo esquivaron. El doble Huracán excedió en cantidad de público la capacidad de un River, estadio que era, y es, la cumbre consagratoria, la conquista cúlmine de visibilidad. Pero Patricio esquivó el escenario triunfal del Mundial 78, el coliseo de la consagración nacional. Decidió rodar al sur, decidió bifurcarse, una vez más rajar el plano esquematizado de la industria del rock. Patricio decidió alterar los valores, despreciar el premio mayor. En vez del estadio oficial del éxito, fue a la quema; y ese ir al sur fue, luego, el comienzo de su ir al interior del país. Y después las caravanas, los recitales-movilización, los recorridos por los distintos pueblos y ciudades, siempre por zonas que no son pantallas, que no son ya suelo de la TV. Habitar como Dionisio territorios invisibles, un arrebató de agregación multitudinal que festeja su música, sus palabras, sus imágenes, sus códigos tribales en la era de la desolación.

La “resistencia organizada”, entonces, articula una estrategia de invisibilización, donde “cuidar tu animal”, con una política dise-
minada de arrebatos de presentación donde hacerlo rugir.

En sintonía con la apuesta por *perder la forma humana*, la animalidad es una figura que atraviesa la lírica e historia ricoterá. El lobo suelto que le recuerda al cordero atado su sabrosa ternura. Pero también ese perro que ni da la patita ni hace el muertito, el perro que dice no y que desobedece y es lo mejor que hace (¡fiero como un tártaro!), es una imagen de la desobediencia instintiva contra los mandatos y las sintonías de época.

Los 90: una época difícil –la más difícil, como todas, según decía Borges–, donde “no se puede creer en lo que se oye”. Una época donde el mal y el bien no se distribuyen claramente: “con tanto humo, el bello fiero fuego no se ve”. La huida en aquellos años, como dijimos, no es tanto de la censura sino de la cooptación (del mercado, de la vida boba, de la inexistencia). Y la búsqueda no es tanto de “conquista” como de instauración de zonas habitables en medio de la nada reinante, un vacío lleno de indiferenciación que invitaba a un grado ínfimo de existencia.

Los 90: proliferación de signos (mediáticos, mercantiles), obscenidades, cualquierismos, exigencias de mostrar y decir, siempre en un mismo único plano o matriz espectacular, modulado por la ley del valor y la equivalencia general, la temporalidad de la imagen y el instante, y sobre todo, bajo la negación de la existencia de los que no ingresan en esa gran pantalla. La no-censura es indiferencia, aplanamiento de sentido, la exclusión vuelta sentido común. El “desierto” consistía precisamente en una plétora de diferencias débiles, participantes todas del mismo régimen de presencia, de sociabilidad, de efectos. Shopping, Disco, Zen. Todo igual, todo lo mismo. Yo me bajo acá.

Patricio Rey fue una de las trincheras a la verdad de la época. Acaso su pasado, su historia, les daba un peso, una gravedad, que les *impedía* ser arrastrados por la época. Una ligazón que tiraba para otro lado y producía *otra calidad de interés*. Los Redondos le daban a los noventa una estética dispuesta a ser refuncionalizada, sin dejar

de aportar su carga de libertad elaborada, la tradición de haber conquistado no la libertad, pero sí un diagrama y unas figuras propias para pensar en la libertad. Un micromundo de intenso tráfico de influencias con el gran mundo. Una verdad a partir de la cual ciertas mentiras den vergüenza.

Los Redondos hacen arte: artistas antena. Su autonomía respecto a cómo los afecta el mundo (sin afectación mundana no hay autonomía, sino solipsismo) es consustancial con la elaboración de su régimen expresivo.

Las figuras que crean son alimento de sensibilidades que mantienen diferencias irresueltas con la época. Esas sensibilidades toman una decisión, que es la subjetivación ricotera; y la decisión de tomar esas figuras –un viaje–, devorarlas, es del orden de la pulsión política: hacerse redondo.

Patricio Rey, máquina estética ética, lee pasiones y provee perspectivas desregladas que arman algo en común. Imágenes y puntos de vista que enlazan manada (de otro modo, acaso, dispersa), dibujos y gritos de la fuerza del nosotros, existencia en dolor, consistencia en rabia.

La lectura de esas pasiones es una sensibilidad productiva que induce el encuentro entre sujetos separados en la vida normal. Desde el inicio, los recitales de Patricio reunieron a una fauna muy diversa, lo que fue siempre orgullo de la banda y de sus seguidores. El monarca trastocó el régimen de compañías, y la repartija de material cultural que le tocaba a cada “actor social”; los desangelados apropiándose de dibujos hechos por quien sería vicedecano de Bellas

Artes en la UNLP³⁴ ... Esa puesta en reunión de puntos sociales distantes en la organización asignada de roles, competencias y atribuciones en la ciudad, fue siempre uno de los más flagrantes diferenciales ricoterios. La

34] Además de homenajear a Goya en *Bang! Bang!*, Rocambole versiona a “Autoconstrucción con semillas de maní”, de Dalí, en el esclavo desen-cadenándose de *Oktubre*, y a Berni y su “Manifestación” en la tapa de ese mismo disco.

disolución de fronteras, la mezcla que desoye el lugar que a cada uno le ha tocado: constituirse como un terreno transversal donde nos encontramos todos los que nos bajamos acá.

Ese poder organizador de una sensibilidad estética es uno de los nutrientes básicos de la politicidad del arte. No es un armazón representacional; es una conjunción de presencias que, en tanto encuentran su potencia en torno a esa sensibilidad desreglada, transversal, tienen como condición rajar de las identidades, en pos del gesto primario del reconocimiento tribal. Un nosotros que tiene un Dios muy especial, el primer Dios gracias al cual uno no cree en lo que oye. Arte redondo, politicidad a salvo de la representación y la identidad; uno de los focos de agite social más vitales de la década.

Así todo, de vuelta: ¿Por qué PR no patina con la época?

Época que ofrecía supresión por la vía de la indiferencia o captura y reversión por la vía del éxito. Así es Nueva Roma: “te cura o te mata”.

La mosca y la sopa, que llevaba en tapa una pintura hecha por Rocambole, comienza luego, en la edición en CD, a circular con una imagen de portada que era parte originalmente del librito interno: una foto de la banda sobre el escenario de Obras. El desplazamiento muestra cuál era la inercia con la que lidiaban los tipos: un código epocal donde el éxito implicaba convertirse en estrella superior y modelo inalcanzable. La foto, sin embargo, hay que decirlo, estaba tomada de lejos, y en perspectiva, los redonditos son pequeñas figuras en el escenario, y lo que más se ve es el mar de gente que hace la fiesta.

Tal vez valga pensar en las derivas noventeras de los artistas populares de Argentina: Charly y sus impulsos de resistencia organizados precariamente en el sometimiento de su cuerpo a un intenso inconformismo toxicológico, cosa que lo llevó a Olivos con Menem, acaso en una muestra más de su condición de mártir que

entrega su cuerpo a la época para mostrarla en carne (igualmente puede leerse que en el 2000, año en picada para Argentina, se haya tirado del balcón); Luca ni llegó, dijo “vayan yendo que yo termino este vaso y voy”; los artistas tipo Heredia, Parodi, Baglietto, incluso Mercedes Sosa y Gieco quedaron en un friso permanente de la repetición (Gieco terminó los noventa abrazando a De la Rúa).

Entonces, hipótesis: así como Los Redondos no se quebraron con la Dictadura porque nunca compitieron con el Estado, tampoco se quedaron vacíos en los noventa porque nunca creyeron en la esperanza de los ochenta. No llegaron a los noventa bañados en desilusión. Siempre un reservorio, un nosotros autoconstituido y permeable, unos parámetros estratégicos asentados en habitar su tiempo y, a la vez, fugar de lo que la época tenía para ofrecer.

Hay muchos que dicen, sin embargo, que los Redondos sí fueron arrastrados por la ola de corrupción noventera. Pero no se refieren al absolutismo mercantil, sino a la mentada transformación del público, el presunto fin de la apreciación intelectual de Los Redondos ante el ascenso de la hegemonía del aguante; lo que la debilidad intelectual llama futbolización del rock.

Aguante Los Redondos loco. Aguante. Larga vida. El fuego ya creció, vivir es aguantar. Aguanten, no dejen de existir. Sabiduría básica negada en otros tiempos: todo puede dejar de existir. Bienvenida a lo reversible (bienvenida a lo efímero, donde te creo). Nosotros podemos dejar de existir, y alentamos entonces, y festejamos.

El aliento es lo que se le da a un muriente, y es también lo que se dona en la celebración triunfante. En ambos casos, el aliento es lo fundamental a proteger, el nudo último de nuestro latir. Es las dos cosas a la vez: el soplo íntimo por la supervivencia, el grito máximo de la salvación. Aliento a los elementos constitutivos de la composición en que existimos; los elementos en los que consistimos: Patricio, nuestro elemento.

En el reino patricio, el aguante no es –como se lo acusa en general– una forma histriónica del conformismo. El aguante real es un movimiento doble, un doble movimiento de repliegue y creación, huida y fundación, trinchera y territorio liberado. Donde aun cuando te están cagando a tiros, las bandas saben armar su fiesta.

Y no tiene que sorprender que el aguante tomara a los Redondos como territorio máximo. La lógica del aguante encuentra una afinidad intuitiva con el autonomismo propio de la experiencia de Patricio Rey.

Es intuitiva porque los que se entienden se entienden antes de hablar; se entienden y por eso pueden hablar.

Ese ensamblaje –saberes marginales en los setenta, autogestión ampliada en los ochenta, los nervios del futuro tensionando un presente hostil–, fue uno de los focos de agite social más vitales de la década, la década del fin de la historia, es decir, de la eternidad, el tiempo de un espejo puesto delante del tiempo, mostrando para siempre lo mismo –Patricio raja ese espejo–.

La máquina ricotera sostenía y multiplicaba una subjetividad contingente para un modo de dominación que, precisamente, domina des-subjetivando. En los años 90, Los Redonditos resultan un carnaval expresivo para esa hora dominada más bien por la sequedad expresiva (el despojo como estética rectora en cine, en literatura) o por el atolladero y empalagamiento comunicativo (del entretenimiento). PR elabora, en ese paisaje, un lenguaje sofisticado para nombrar las circunstancias. Circunstancias de catástrofe: y desde esa premisa se sanciona a todas las estéticas sofisticadas pero des-problematizadas, a la lucidez *cool* de los que vieron la onda, a la vida boba sin problemas. Patricio Rey, trinchera estética, sostuvo una expresión sofisticada sobre la base de la catástrofe, donde los cuerpos sobreviven entre escombros, cuerpos que son ellos mismos escombros del derrumbe social, pero persisten, están, siguen siendo, gritan, viajan, saltan, cantan: nada puede ser tan grave si

podemos encontrarnos y estamos, hoy, acá. Nuestro negocio no es más que estar vivos. Y ahí se hace carne, nuevamente, una secuencia vital, una conversión –pasional, operada por la pasión– de la tristeza en alegría: el dolor como condición axiomática, luego la rabia, que se grita y se mastica y luego la alegría festejante que se desata como efecto de esa fuerza de afirmación que niega lo que la viene destruyendo. Del aliento al aliento.

EL ÁNGEL DE LOS INOCENTES

Por Colectivo Juguetes Perdidos

“Yo sólo creería en un dios que supiese bailar”

Federico

“Anoche soñé con un desconocido, con mi hombre.

Sólo con él podía ser solitaria”

Las alas del deseo

Un ángel para tu soledad es el último tema que Los Redondos tocan en vivo, en un excepcional bis que quedó flotando como una ofrenda en el aire de Córdoba el 4 de agosto de 2001. Grabada en 1993 para *Lobo Suelto-Cordero Atado*, y tocada como apertura de uno de

los recitales en Huracán en 1994,³⁵ Un ángel... es la canción que expresa la consolidación del “nuevo público”. En las frecuentes interpretaciones en vivo, el tema funcionó como excusa para el diálogo entre Patricio Rey y el *nosotros* de ese nuevo público, de los pibes. Y también para hablar de la coyuntura de esas citas casi secretas, nocturnas, viajeras y misteriosas (vas a andar esta ruta hoy cuando anochezca³⁶). En el mencionado recital de Huracán, dice el Indio al finalizar el tema: “Gracias por venir hoy, aun la prensa, aun la televisión, aun

35] Los Huracanes son en 1993 y 1994, para presentar el disco *Lobo Suelto / Cordero Atado*. Recitales que consolidan masivamente al “nuevo público”. <http://www.youtube.com/watch?v=PSNiFzblG-A>. Por diversas razones imposibles de desplegar aquí, se puede sostener que 1994 es también el año del nacimiento del llamado rock barrial.

36] La imagen de la ruta –y del camino– es fundante del espíritu desterritorializador de la cultura rock. La huida, el éxodo de los modos de vida socialmente ofertados, impulsan el viaje “a un desierto cualquiera”.

la violencia...”. En uno de 1995,³⁷ la dedicatoria es explícita: “Vamos a dedicarle esta canción a ustedes, a ustedes”.

Un Ángel para tu soledad es un tema para esa relación de amantes, para eso que circulaba a través de Patricio Rey. “Ya sufriste cosas mejores que éstas” empieza, y el Indio señala a la banda y todo alrededor al tocar el tema en vivo. De alguna manera la canción comienza invocando un movimiento: de la soledad de la vida al recital (en vivo y en directo, o invocado cuando se la escucha grabada), y luego a desandar la ruta para volver a la rutina. Pasados y futuros de un momento que se comparte que es la fiesta.

Al igual que con Todo un palo, Los Redondos piensan el sufrimiento de los nuevos otros. Pero esta vez como punto de partida, como comienzo del viaje. Es notable que el vínculo entre la banda y esos nuevos otros esté dado por el reconocimiento de una potencia y un dolor... y también de un misterio. Los nuevos protagonistas, los pibes, nunca pierden, para Los Redondos, esa gran cuota de misterio, a contramano de lo que siempre se piensa o se “comenta”: de que el misterio son las letras o el artista, o de que es un misterio qué entiendo el público masivo en esas letras. Seguro que esas cosas son misteriosas; pero Los Redondos le agregaron siempre reciprocidad

37] En L'etoile, San Carlos, 1995.

38] El misterio recíproco es una clave para la reapropiación del ricotero de la poesía del Indio en paredes, tatuajes, banderas y remeras, toda una liturgia que muestra la destreza del ricotero de narrar su propia vida. Los temas de Los Redondos tienen esa capacidad de ser usados para nombrar dolores y alegrías sin perder el misterio, es decir, sin volverse explicadores, mediadores o representaciones de las vidas.

a ese acertijo.³⁸

El tema arranca, decíamos, con la afirmación desde el dolor y el sufrimiento. Frente a los códigos de privatización de la alegría y el sufrimiento que instala la época menemista, el rechazo es audible; aquí vamos a desoír esos mandatos sociales, y es posible fundar desde el dolor el nosotros y el lugar desde donde descreer de esos preceptos.

En la experiencia con Los Redondos se desprivatiza —y se desindividualiza— el sufrimiento y la soledad. La soledad es de todos. Estamos solos de a muchos, y tras ese gesto intempestivo, se abre

la necesidad del ritual: creemos un Ángel para esa soledad, una celebración para que nuestra desesperación no sea en vano.

Un Ángel para tu soledad es una propuesta de Patricio Rey para bautizar lo que ya es una realidad; la fiesta pagana ricotera tiene componentes propios de una religiosidad: la energía, la intensidad, la congregación de fuerzas, la peregrinación ruter y nocturna, los cánticos-plegarias, los símbolos, los cuerpos en estado de éxtasis, el culto a nuestros muertos, lo sagrado. Una religión especial que incluso se permite tener su propio infierno (mundano y encantador).³⁹ De toda esa materialidad deseante, nace (y se escucha)

Un Ángel para tu soledad: la ilusión como moneda –únicamente válida– para el tráfico festivo, y para la ruptura del calendario cotidiano (preso de tu ilusión, vas a bailar...). Un Ángel que es de nuestra factoría; el encantamiento es válido en tanto creación colectiva de los ricoteros embriagados. Las otras ilusiones, las trascendentes, son los cuentos que nos cuentan al ir a dormir. Esta noche, mientras duerma la sociedad, se andará esta ruta, el camino de los que eligen desertar y bajarse del simulacro generalizado.

39] También podemos pensar que el Indio imagina –y ofrece a los pibes– un Ángel protector. Un Ángel caparazón para los chicos de barrios “desangelados”, como los llamaba el cantante. Como sea, la mirada sutil del Indio percibe una potencia imperceptible a la mirada común; en términos religiosos, un aura... Y el Indio reemplaza entonces las miras sobre los cuerpos-pibes (las vidas-jóvenes) por el “aura” del ángel protector, en un pasaje que funda la relación con el nuevo público sobre la base de rechazar el fantasma de la peligrosidad social. Movida que se da en un nuevo escenario de criminalización que es bien descrito en el tema “Fusilados por la cruz roja”, un escenario en donde la excepción circula por la calle, en donde se suspende la ley y el poder circula de diferentes modos, cambiando de formas –puede fusilarte desde la Cruz Roja hasta un Robocop mutante, un sheriff de las nuevas estrategias de seguridad–.

INOCENTES Y DESCONFIADOS

Un Ángel para tu soledad, es un relato de –y para– los inocentes. ¿Qué es un inocente? ¿Qué hace a un inocente? El inocente es quien no calcula, quien no es mezquino. Es frágil, pero no débil. Se manda y corre riesgos, se expone, pero desde la potencia de

enfrentar ese peligro. Inocencia como disposición al peligro, al riesgo, a la puesta en juego. Tiene como premisa no regatear; da todo lo que tiene para dar, y más (siempre hay un plus). ¿Será que sólo desde una cierta inocencia es posible esa entrega? Inocencia es mandarse, experimentar sin calcular, arremolinar. Pero con una salvedad; la suerte tiene que estar de su lado. Quizá la “suerte del principiante” es el nombre que le da el Indio al saber de la pre-

40] Varios “inocentes” desfilan en los temas de Los Redondos... “Márita”, como una *instantánea* de la precariedad, una vida allí, otra pollilla en busca de la luz, es uno de ellos (quizás el más “puro”). Figuras que mezclan dolor, fuerza (están “curtidos”) con “liviandad”, y que se complementan con los otros personajes de las canciones que también despliegan su vida en el mismo campo de juego: los reventados, los chafishos, los tipos denigrados en las letras. (Estos segundos personajes terminan muchas veces como “absueltos”, teñidos de una cierta inocencia también, finalmente moscones zumbones atrapados en un gran vaso bocabajo...).

cariedad;⁴⁰ como un instinto, o un virtuosismo azaroso puesto a jugar en esta época. El cálculo de la suerte y del azar es tal vez el único cálculo que se permite el inocente. No es cuestión de saltar al abismo así sin más (eso sería no ser prudente) sino que hay que medir la acrobacia; poner en relación los saberes con el mundo del que surgen y en el que deben ser puestos en juego. Una medición y un cálculo diferente al instrumental, pero cálculo al fin.

Por otro lado, se sabe que toda experimentación implica riesgos, y a veces al inocente

se le va la mano y termina mal. Un margen de error un tanto vago, o difícil de prever. “Alguna vez, quizás”, dice la canción, marcando una dificultad o imprecisión en señalar los pifies. Por un lado, eso puede responder a la decisión del Indio de no bajar línea, pero también al planteo de una mirada de tono consejero que asume (y respeta) una distancia generacional (de experiencias, de visiones del mundo). El *quizás* del Indio puede ser leído como un “para mí”, “desde mi registro de intensidades” (después de todo, vos sabrás...).⁴¹

Hay un trabajo activo en el ser inocente, no se trata de una condición que venga dada. La inocencia es una conquista. Y hay que hacer el esfuerzo de no creer en lo que se oye. Una forma de nihilismo

activo, nihilismo instintivo, que ve que es necesario estar al margen del circo de lo dado para poder proteger o generar otro tipo de posibles (desconfiar de lo que hace daño, y a partir de esa desconfianza, empezar a tener territorios comunes). Si el inocente porta la inocencia como virtud es porque no cree (ladren lo que ladren los demás), y por lo tanto, no participa enteramente ni es cómplice ciego del orden instituido (el inocente piensa que creer es obedecer, por eso desoye y funda, en ese gesto, su soberanía).

A la inocencia (como al respeto) hay que ganársela, pero también tiene un matiz involuntario (“no podés elegir...”). Nada viene dado, ni siquiera el nosotros, pero tampoco alcanza únicamente con decisiones personales. Como en el pogo (ese remolino en donde se gira junto a otros), una marea nos arrastra y eso siempre es más potente y eficaz que nuestro cálculo racional. El cuerpo como el gran soberano; el cuerpo colectivo, cuerpo fragmentado (huesos, carnes) abierto a la posibilidad de experimentar de a muchos.

El inocente entonces como figura de una subjetividad nunca cerrada sobre sí misma. Como una pre-identidad o un ser siempre en proceso y mutación (sólo sobrevive lo que no tiene identidad). Inocencia como capacidad de sorprenderse y encantar/encantarse con el mundo.

En la condición de inocentes late una potencia no-histórica, o mejor, a-histórica. En cierta forma, el inocente está despojado –¿salvado?– del peso de la historia, y le es más fácil gambetear la culpa. Quizás sea esto lo que atraiga a un grupo de viejos experimentadores que encuentran en ellos la resonancia de aquel grito

41] Los riesgos, el cuidado y las jugadas de más tienen una enorme presencia en la historia de los recitales ricoteros, y son varias las referencias del Indio al respecto. En Racing (1998), luego de que desde el campo arrojen una bengala al escenario, el Indio dice “No hagan cagadas acá che” (es interesante, en ese “reto”, el *acá...*). Menciones a la violencia, llamados al cuidado (no al orden), a “no pudrirla” (que no es lo mismo que un llamado a pacificarse) que, por otro lado, no partían sólo desde el escenario: siempre fue clave, en los recitales, el “qué boludos que son / no parecen Redondos / la puta madre que los parió”, cantado por todos, a quienes rompían los códigos de convivencia o de comportamiento en ese “acá” que fundaba el recital. La cosa se vuelve más complicada a medida que pasa el tiempo: en River (2000) encontramos la peor escena, donde la violencia ya parece incontenible.

de origen: “hay vida antes de la muerte” y, sobre todo, la postura sobre el fin del futuro como anhelo de redención.⁴² El inocente

42] Hay una frase de la canción que devela un pacto secreto “intergeneracional”: “por mis penas bailar, y por tu soledad”. El Indio, como viejo tanguero, se confiesa: sus canciones son penas cantadas, penas que se bailan, penas para mover el cuerpo (y por ende, penas que bailadas se purgan y se exteriorizan, dejando de ser astillas de la mala conciencia). La referencia al tango no es menor: la frase dialoga con la definición de Discépolo “el tango es un pensamiento triste que se baila” –reformulada en ocasiones por el Indio al hablar del rock como pensamiento crítico que se baila–. Pero los pensamientos tristes o penas, aquí se bailarían de a muchos. Y las penas de unos, hechas canción, se encontrarán con la soledad de los otros que se vuelven baile, pogo, agite masivo. El Indio –como lo hace en la interpretación en vivo del tema, con ese giro sobre su eje característico– y el público bailan traficando emoción.

vive su vida por fuera de los nubarrones históricos, es intempestivo en sus gestos.

Desde la condición de estar libre de culpa, los inocentes tiran sus primeras piedras; pueden afirmarse, ir al frente, ser activos y existir más desde sí mismos que desde un mandato previo. Insistimos: todo esto como posibilidad, ya que la inocencia nunca es lo dado: hay que conquistarla. El espíritu liviano del inocente es lo que le permite el atrevimiento. Sabe, y esto le sirve cuando sufre, que en ciertas cosas, el diablo es neutral.

Hay un doble gesto entonces: teniendo como condición de posibilidad esta desresponsabilidad, el inocente decide contraer deudas que no piensa pagar. Engaña y estafa. Pide créditos y promete obediencia y

devolución, pero luego se evade. Le dice al diablo que le cree, que lo adora, pero una vez más lo engaña y le roba el gorro, para intentar fundar su propia historia.

NOSOTROS SABÍAMOS (UNA HIPÓTESIS SOBRE EL SABER DE LOS INOCENTES)

No hay ignorante que no sepa una infinidad de cosas.

El inocente *sabe* y no lo ignora (o si lo hace, Patricio Rey animará un desvelo para lograr el encuentro con sus potencias...). Porta un saber que no es acumulable ni explicable sino es por medio de un cuerpo que se expone a los peligros. Un saber que puede ser arrebatado y rapiñado, pero nunca consumido ni mendigado. Un saber que –únicamente– puede ser verificado por la experiencia del que

toma los riesgos. Aquí no hay transmisión posible, está imposibilitada por el misterio que anula linealidades y transparencias en la comunicación.

El inocente sabe porque está atento al acontecer callejero y nocturno. Sabe y en ese saber (de la precariedad, de la pura suerte, de cómo moverse en ella) funda nuevos códigos no tan fáciles de traducir a la comprensión pública (que sólo ve violencia y barbarie). Entre otras cosas, sabe que a Walter lo asesino la policía.

Ya lo sabía antes de pericias o sentencias judiciales o voces expertas en criminología. Las condiciones de su saber, el origen de su saber está en sus vivencias; en las calles, en las nocturnidades, en su experiencia de fiesta ricotera que antagoniza con el poder estatal-policial. Ese saber –el de la causa de la muerte del ricotero– funda –de fundir– perdurablemente el nosotros del nuevo público. Por eso, por esa víctima que no es de todos (es más, casi nadie la querrá tomar en sus brazos. Queda desamparada públicamente, únicamente es recogida por el público ricotero), por ese bautismo de sangre, se funda el saber. Y ese saber es inexpugnable. Sobre el desdén social por la muerte ricotera, se consolida y reafirma ritualmente el nosotros de las vidas marginales. Marginales no necesariamente, o únicamente, con respecto a los bienes económicos, sino también por corrimiento por elección, deserción de los modos de vida imperantes –un bajarse acá activo y creador–.

Sobre lo que la sociedad desoye e ignora, el ricotero sabe y canta: a Bulacio lo mató la policía. El ricotero toma la palabra en forma colectiva para anunciar lo que sabe. Un Yo sabía, que es un nosotros (y una insistencia del nosotros: “yo sabía, yo sabía...”).

Dice León Rozitchner: “No sabe el que quiere saber sino el que se atrevió a sentir el sufrimiento ajeno como propio. Porque por mucho que ‘sepan’ serán siempre ignorantes: ignorarán en su cuerpo el sentir del otro sobre el cual el verdadero saber se desarrolla en su verdad”. Si el sufrimiento del otro es el fundamento de todo saber,

la muerte del ricotero es el fundamento sensible del saber ricotero. El saber de su vida aniquilada sentida como propia (un real “Walter somos todos los que estamos acá”, Walter invade la fiesta ricotera) y como alimento para el impulso de guerrear contra la policía. Los inocentes –y de ahí su poder– responden al mandato social que pesa sobre sus cabezas jóvenes (ese “vos pibe no sabés nada de la vida, te falta experiencia”). *Ignorante*, pero profundo conocedor del nuevo orden social menemista en gestación, y por extensión conocedor de los secretos fundantes de todo orden (y sobre todo de sus mecanismos represivos), conocedor de los términos del antagonismo.

PD. Uno de los probables síntomas de la crisis de nuestro común roquero sucede en el posCromañón. El “campo” roquero quedó intervenido por la indiferencia. Para el ricoterismo, los pibes de Cromañón ya no fueron sus muertos queridos (ni tampoco los muertos de buena parte del rock nacional). Queda en evidencia una grieta que probablemente ya existía antes de la tragedia, y se instala una ajenidad que hizo posible continuar la fiesta “sin hacerse cargo”. El uso de las bengalas en los recitales del Indio solista, más que como “desafío a las lógicas securitarias” (que en un punto, sin duda, es), puede leerse también como pura indiferencia hacia el sufrimiento de los otros, indiferencia de comunes que no pestañean (indiferencia a los deudos de los pibes, a los sobrevivientes, a todos los del palo que, por ende, ya no es tal...). En las fiestas ricoterías posteriores a la separación de Los Redondos, nunca se cantó por los pibes de Cromañón, se los dejó desamparados. Se les negó una memoria roquera (acorde a sus vidas y al epílogo de éstas) y se entregó el recuerdo de sus cuerpos, el mantenimiento público de su recuerdo y el ritual exorcizador del dolor, al familiarismo, a la justicia, a las instituciones religiosas y –esporádicamente– a los medios de comunicación. Los pibes y pibas roqueros (ricoteristas)

somos todos) le entregaron los cuerpos sin vida a las familias para que el recital pueda continuar (les negaron el ingreso al paraíso de los inocentes). La cultura ricotera –fundadora del rock barrial– sujetó a los pibes de Cromañón mientras vivían y los expulsó en su muerte. Por eso, por no animarse a cargar con sus muertos (a enterrarlos y a recordarlos), los espectros de los pibes de Cromañón recorren sin descanso y sin calma cada recital que se denomina roquero, y cada frase de Un ángel para tu soledad... Es que se les debe algo. Si el ricotero –y “todo” el rock de los barrios– no es responsable de lo sucedido en el boliche de Cromañón, sí lo es de la indiferencia posterior.

El 30 de diciembre de 2004 puede ser la fecha del fin del ricoterismo (y del rock barrial). Un final marcado por la incapacidad de pensar y crear un escenario roquero posCromañón a partir de lo sucedido en aquel recital interrumpido. Esta es quizás la pérdida de la inocencia (como buena caída del paraíso) del ricotero; el fin de los inocentes.

ESTALLIDO REDONDO. 2001 Y EL CAUCE RICOTERO

CUESTIONES DE ANACRONISMO⁴³

“A las tres de la tarde del 20 de diciembre de 2001 una extraña guerra civil tenía lugar en Corrientes y 9 de julio. En un país definitivamente sin destino y que vivía el verano más caluroso que se recuerde, bandas policiales arremetían a muerte contra oleadas de jóvenes que atacaban sin remeras ni objetivos. El Tío llegó al obelisco guiado por su olfato de animal militante. Pero al toque se supo en el medio de una pelea que no comprendía. No alcanzaba a distinguir ni las reglas ni la lógica del combate. Le impresionó que los chicos prácticamente se inmolaran con cada piedra que arrojaban. Corrían hasta posicionarse a escasísimos metros de la yuta que disparaba con balas de plomo, casi a quemarropa. Y luego no retrocedían lo suficiente ni se procuraban refugio. O lo hacían sólo para tomar un nuevo impulso y hacerse de algún pedazo de aduquín, hasta que la nueva señal de avance resurgía como un grito guerrero en sus gargantas colmadas de adrenalina. Pero no podría decirse que el Tío dudó. El problema era que su cuerpo no encajaba. Entonces sintió que debía aportarle racionalidad al enfrentamiento, transmitiendo algunos criterios que hicieran más eficaces y ordenados los ciegos embates de sus circunstanciales aliados callejeros. Se dirigió entonces hacia dos muchachos, para pedirles que no se expusieran tanto. No había terminado de aconsejar a los pibes, cuando otro chico se le acercó por la espalda y le lanzó con desparpajo: ‘mi

⁴³] Texto publicado en el blog “Lobo Suelto” (anarquiacorona.blogspot.com), el 06-06-10.

viejo, tené cuidado que la cosa está pesada'. De golpe comprendió todo. Los parámetros que lo guiaban y que respondían a los enfrentamientos en que había participado durante los años setenta, formaban parte de una memoria que no se correspondía con las sensaciones que ahora experimentaba. Estaba literalmente fuera de lugar y sus movimientos resultaban un tanto torpes. Se apartó para mirar con más distancia aún y sólo entonces creyó percibir que la multitud distinguía espontáneamente dos funciones: de un lado los pibes que iban al frente y más atrás un grupo de edades heterogéneas ocupados en hacer el aguante, acercando piedras y ánimos, noticias o agua. Una extraña alegría lo estremeció. En ese cómico instante sintió que dejaba de ser un 'sobreviviente'. Todo volvía a comenzar... pero de otro modo”.

EXPERIENCIAS E ISOMORFISMOS

Una de las cosas que muestra esa secuencia es un encontronazo (luego convertido en encuentro) entre dos nociones de lo que es la experiencia. Más puntualmente, la escena muestra que la experiencia no debe entenderse necesariamente como un cúmulo de vivencias, de recuerdos, de hechos pasados que forjan un temple. No, la experiencia es también el roce –actual– con las cosas. Suele creerse que tiene experiencia el que en realidad la tuvo; experiencia tiene – en cada ahora y acá– el que tiene la cabeza más llena del murmullo de las cosas, del murmullo más actual, y por lo tanto más murmullo, menos codificado, de las cosas. Un susurro muy especial.

La escena callejera del 19 y 20 de diciembre diría que el murmullo inmediato de las cosas en 2001 no se dejaba leer con el código aprendido por la experiencia de las tres –por decir lo menos– décadas anteriores. Después, sí, 2001 traza su historia, traza retroactivamente sus momentos ancestrales (los hechos históricos también fundan sus antecesores), sus fuentes, como fueron por ejemplo los estallidos piqueteros de los pueblos ex petroleros, las puebladas

urbanas como el Santiagazo, los piquetes suburbanos de trabajadores desocupados, los escarches de HIJOS, y, como caldero de exigencias, de desconfianzas, de estéticas, de gustos y cuidados mutuos, los Redondos: Los Redondos como tipo de sensibilidad autónoma y clave de ocupación del espacio público (clave autogestiva y ácrata) que eclosiona en 2001.

No decimos que Patricio Rey haya sido una causa de 2001; decimos que fue uno de sus primordiales cauces: afluente de una ola que venía a inundar lo social con su sentido y su fuerza. Espacio de gesta, de politización de lo proto-político.

Es evidente que las escenas callejeras de diciembre de 2001 eran más parecidas a una escena de un recital de los Redondos que a una manifestación política; el aguante callejero contra la cana, los saqueos, la desobediencia a la autoridad, el desprecio por las instancias de representación...⁴⁴

44] Es ilustrativa, en este sentido, la crónica del recital de Los Redondos en River publicada en el diario *La Nación* el domingo 16 de abril del año 2000, www.lanacion.com.ar/13250-violencia-heridos-y-terror-en-nunez.

AGUANTE, DESCONFIANZA, INOCENCIA

Los lanzados tienen una marca de inocencia, de los que no cargan culpas o mandatos, prohibiciones o temores demasiado latentes. Los lanzados en las calles en aquel diciembre no tenían en la retina a un Alfonsín diciendo la casa está en orden, por ejemplo. Lejos de –o con una relación muy distinta con– las imágenes de la última dictadura, del miedo-origen de la “democracia castrada” (muchos eran de generaciones post-colimba). Lejos, también, de las imágenes normales de organización política. Es una inocencia política la que va a agitar al frente. A romper todo, porque la inocencia no es la ingenuidad de apostar a que con ser mansos y sumisos, el mundo nos va a regalar supervivencia. El inocente no es ingenuo, no se come cualquiera; es inocente para moverse, y desconfiado para cuidarse.

Ingenua sería esa politicidad si no tuviera experiencia; es inocente respecto de cosas que no forman parte de su experiencia.

La inocencia es una experiencia liviana pero aguda (liviana pero no leve), que ha aprendido a no creer en lo que oye, a no cargar fardos ajenos, a prepotear lo imposible. Liberar zonas de lo posible gracias a no someterse al Terror –estatal– ni tampoco a la tradición insurreccional que exigía elaborar alternativas integrales, aspirar al poder, mostrar imágenes de transformación, plataforma programática, jefes y comando establecido, etcétera, etcétera.

El arrebato multitudinal se trata más bien de un cambio en la distribución del peso de los que pisan el plato: acá estamos nosotros. Si según Zaratustra el alma libre tiene que pasar por un momento de camello, donde carga pesadamente verdades impropias, otro momento de león, donde ruge y zarpa a toda verdad impuesta, para alcanzar finalmente su supremo ser niño, donde juega con toda seriedad y ejerce la santa afirmación, podemos, entonces, trasvolar, y entender desde ese esquema la secuencia aguante-desconfianza-inocencia.

Ese tridente es el camino de una politización. Resistencia, negación, creación.

Negación y afirmación no se oponen: hay afirmaciones que se abren paso a fuerza de negación.

La inocencia de los cuerpos que deciden no tolerar más las condiciones de vida común se apoya en su desconfianza. Como si rezara: “Todo es falso, salvo nuestra convicción de que el mundo que se nos pide que aceptemos es falso” (Greil Marcus). Es un escepticismo, pero productivo. Un escepticismo que se vuelve productivo –fértil, afirmativo– cuando vislumbra la imagen del grito posible del nosotros. Cuando de algún modo se vuelve escéptico respecto de lo que no se puede.

Durante los noventa vimos abundante escepticismo pasivo, descreimiento “a-político”; huelga decirlo. Pero ciertos modos de vivir

los 90, ciertos yeites –descreimiento, “liviandad”, entrega al nosotros callejero– fueron encauzados en un encuentro entre elementos y lógicas distintas. Desde un MTD hasta una barra futbolera habituada a enfrentar a la cana, desde la desesperación por la falta de guita (es importante la ausencia monetaria como vector de inconsistencia del lazo social mercantil) hasta las incontables e inaprehensibles charlas de inconformismo y de sostén precario de un ánimo disidente (ese flujo anímico-conversacional es más importante), pasando por la birra a un peso para las alianzas esquineras, la desocupación y la vagancia...

Cuerpos calientes entonces, cuya inocencia desfondó los mecanismos inhibitorios y represivos propios de la democracia atemorizada. Una fuerza “nihilista”, que se activó en contra de un “terror”: Estado de Sitio... ¿Estado de sitio? ¿Estado? “¡Hijo no salgas que hay Estado de Sitio! –¿El qué?”.

ESTADO DE SITIO, ESTADO DE ÁNIMO

2001, dos mil uno, tu estado de ánimo. El 19 y 20 de diciembre de aquel año es un arrebató de negación, esto no, esto no, esto así no; negación fecunda, negación viril, negación con fuerza de ganas, negadores adoquines de la afirmación.

Esa negatividad es primariamente política, porque asume la existencia de otras personas, a diferencia del nihilista pasivo, que da por estéril al mundo, ni siquiera lo niega (de vuelta Greil Marcus). Esa negatividad es instintiva, o mejor dicho arraiga en el instinto. Es un rescate del estado de ánimo, un arrebató contra el secuestro del ánimo multitudinal.

¿Que cambió, entonces, tras el 19 y 20? Cambió el ánimo. Ejemplarmente, el ánimo plantado ante el encuentro con las fuerzas represivas del Estado. Ese cambio en la anímica social, ese corte con el horror fundante de nuestra democracia, constituyó el fin de la posdictadura. Y fue el fin de la vía represiva de gobierno de

lo social: que Duhalde tuviera que llamar a elecciones tras el horrendo asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fue algo inédito; el poder de matar había sido un atributo incluido en la instancia gubernamental desde ¿cuándo?

Ese fin se consagró, por así decir, en la Plaza de Mayo y sus alrededores (en la Batalla por la Plaza y sus Madres); pero si ocupó el centro porteño (que es el nodo central del abanico nacional) fue como crecida de la inundación de ese nuevo ánimo en la ciudad argentina general. Así como los Redondos eran un reducto prepotente, con algo de sociedad secreta, que se hizo atractivo para sectores desilusionados de la primavera alfonsinista (en el 87), también ante el fracaso neoliberal del gobierno aliancista, amplios sectores encontraron atractivo salir a la calle y no creer en nadie más que en los que están, acoplándose a la lógica de los pibes que no vienen con el terror pegado en la espalda y toman al declarado Estado de Sitio como un chiste de mal gusto que los hace enojar. (Sin embargo, este corte con la posdictadura represiva no se reduce al encare igualitario a la cana: también incluye la represión de la montada a las Madres. Que la policía pueda golpear así a las Madres, que eran la excepción de la democracia, también es un corrimiento de límite claro, un quiebre de los posibles de la época).

POLÍTICA Y POLITICIDAD

Situar lo político no es sencillo: puede que la esfera destinada formalmente a tramitar la cosa pública no sea la que funda efectos políticos democratizantes. Incluso podríamos plantear que las esferas consagradas formalmente a la tramitación de la política son propias de un orden político, y que cuando hay un cimbronazo en el orden político, proviene de esferas que no están destinadas por ese orden a efectos políticos.

Las armas de insumisión, el hambre organizado de libertad, vienen de otro lado.

¿Cómo saber de qué zona de las relaciones sociales puede nacer un trastocamiento de sus reglas? Pregunta política primordial (acaso la pregunta motora de la investigación en la que Marx descubre la plusvalía y concluye que esa zona era la fábrica).

Los cambios nacen alterando la distribución de las instancias con potencia de cambio; la aparición de una nueva posición obliga a revisar la cartografía completa. Si no, se trata de una “renovación”. Pero entonces no hay un lugar de las relaciones sociales que pueda consagrarse como gatillo del cambio. De otro modo: lo político, la politicidad, se lleva puesto el coto propio de la política entendida como patrimonio adjudicado a un sistema de lugares. Lo político se desmarca de la apropiación –policial, privatista– ejercida por la instancia política (esa instancia consagrada es la que puede dar lugar a tal cosa como una “clase política”, contra la que se alzó la revuelta en 2001).

Esta inconsagrabilidad de una instancia como propia de lo político, atenta contra la autoridad. La potencia alteradora va encontrando sus efectos, no tanto programándolos. Sin programa, esa potencia es politicidad sin embargo porque instala algo inamovible, que no tiene vuelta atrás, instala una verdad tras la cual las mentiras dan vergüenza. El arrebato multitudinal elude también, entonces, el puro espontaneísmo de algo que pasa y fue un puro pasar. El espontaneísmo no viaja hasta las últimas consecuencias con lo que acontece.

“Si una canción cambia la forma de ver el mundo, entonces cambia el mundo”, ha dicho Solari. Porque las relaciones de poder vienen inscriptas en la evidencia misma de los datos sensibles (Rancière), entonces si cambiamos algo del ordenamiento de lo sensible, el poder se ve trastocado. La Política, como institución que opera los ajustes de las relaciones de poder, es esa policía sensible que sostiene la obviada. La “realidad”. La obviada de que para algunos pan y para otros mierda, para algunos arte y para otros circo,

para algunos mandar y para otros hacer (incluso adentro de la orga militante..).

El ánimo multitudinal puede alterar este sistema de valores, de asignación de competencias y facultades. Tomando como herramienta, como vector de verdad, a cualquier cosa que alimente a esa transversalidad de vidas que se activan socavando la realidad de la dominación (ese minucioso dispositivo), desmintiendo la obviedad de los destinos predeterminados y de las potencias calculables. Como por ejemplo los Redondos, espacio que clavó en Argentina una disputa por el protagonismo social, una disidencia subjetiva: quiénes son los sujetos que pueden pisar fuerte.

El denominado “retorno de la política”, entonces, merecería ser situado en su relación con las instancias de creación de posibles políticos. “La política” vuelve gracias a que fueron fundados nuevos posibles políticos –fundados desde fuera de la esfera de la política que luego quiere atribuirse todos los laureles–.

EL FIN

Los Redondos, entonces, son un sitio de preservación de lo político durante la posdictadura. Sobre todo si pensamos los noventa como período de posdictadura plena. El alfonsinismo osciló en torno a ilusiones, esperanzas, intentos fallidos y titubeos, y la década menemista fue la totalización “legal” del proyecto de la dictadura (podríamos decir “su acabada”).

Esa trinchera porta saberes, un patrimonio experiencial e imaginario del nosotros. Operaciones discursivas, logísticas, estéticas, de combate, de interpretación: los modos del nosotros ricotero, que, obviamente, no se aíslan en Patricio Rey, son “modos” con familiares (otras bandas de rock, pero también algunos aspectos de las hinchadas futbolísticas, pero también con buena parte de la sociabilidad-pibe en general). Modos atrevidos, desbocados, de resistencia.

Ahora bien: cuando los modos de resistencia informales, los saberes marginales, pasan a ocupar el centro del suelo que da forma a lo político, estamos en un cambio de era política. Los Redondos agitaron partículas disidentes desde el 76 hasta el 2001; cuando su marginalidad queda en el centro, ya no puede existir: se diluye en una fuerza suelta y disponible, por un lado, y en el nuevo sentido común por otro.

Cuando “la política” se ve trastocada por irrupción de lo político, se transforma la paleta de colores de lo público, cambia el rango de potencialidad política de los cuerpos cualesquiera. Cambian las referencias de legitimidad obligadas; los lugares comunes de época; la distribución de acentos en las teclas de la subjetividad (ese gran piano); por supuesto, la historia. La percepción común de lo posible. Las exigencias a lo que se llame democracia. La economía anímica de la multitud.

Los Redondos fueron cauce y entrenamiento de la sensibilidad política en gesta en los setenta, en los ochenta, en los noventa. Espacio de contención para broncas generales, espacio de aliento a más altas exigencias para la organización de la vida; rotundo parámetro de alegría y de verdad.

QUE (NO) SE VUELVAN A JUNTAR

A mediados de 2002 la banda resolvió disolverse. El público sumó, a la práctica de producción simbólica ya prolífica durante los años de existencia del grupo, toda una ingeniería del recuerdo y el tributo. Patricio Rey es un espíritu fuerte, y en los shows del Indio y de Sky solistas, recibe caudalosos alientos. “Sólo te pido que se vuelvan a juntar” es el ruego a los dos individuos. Pero Sky y el Indio no se juntan, y en eso también se diferencian del grueso de bandas con pasado glorioso; respetan la historia y no se vuelven a juntar. Alguien tiene que no juntarse. Para que los Redondos sigan siendo los Redondos, por favor no se vuelvan a juntar. La existencia

de Patricio no depende de que cinco tipos se suban juntos a un escenario.

Pero en esta tendencia “retornista”, los ricoteros de la diáspora no están solos, claro. Comparable a las políticas de memoria y derechos humanos, Los Redondos (los redondos) fueron incorporados no sólo como banda de sonido e iconografía del gobierno kirchnerista, sino también como funcionales cortinas musicales de holdings mediáticos opositores; Patricio como marioneta puesta a musicalizar y hasta enunciar –con sus letras significadas de forma oclusiva y determinista– el lenguaje del nuevo orden de gobierno: pero esto ya concierne al próximo capítulo.



PARTE III
APROPIACIONES

APROPIACIONES

La pregunta por la herencia de los Redondos puede ser una falsa pregunta. Toda la imaginería de las herencias, de las continuaciones, es peligrosa: suele ser la retórica disimulada de una subjetividad tributaria, deudista. No hay deuda con los hermanos del pasado. ¿Dónde hay, así las cosas, efectos de Los Redondos? Aquella afirmación de autosuficiencia, desesperadamente jubilosa, se contagia atravesando la cultura mediante vasos comunicantes complejos.

El contagio opera por apropiación, por resignificación, por digestión. Los efectos no son lineales; cada ingesta y digestión abre bifurcaciones. Por lo tanto, entre las distintas apropiaciones no hay “superaciones”; no se niegan entre sí: Patricio está siempre disponible para rajarse a nuevos lares.

En tanto los efectos de la banda son fértiles, no se remiten a su terreno de origen. No reafirman lo que la banda ya era; por eso muta el circo de Patricio. Y por eso hay tantos apasionados redonditos que generan cosas alimentadas con ricota pero sin identidad ricotera. Hay que buscar los efectos de Patricio Rey no sólo en el rock sino en la música en general,⁴⁵ no sólo en la música

45] Ejemplo nítido es el tango en Buenos Aires en los comienzos del siglo 21. Desde fines de los noventa crece el tango entre las generaciones jóvenes, después de muchos, muchos años de obsolescencia (Goyenche puente entre épocas); el tema es por supuesto hondo y sustancioso, pero el punto aquí es que el tango joven, las nuevas camadas de orquestas típicas, fueron un potente terreno de agite autogestivo, uno de los circuitos culturales que mejor resistió los embates macristas contra los lugares autónomos de celebración y compartición de artes (los centros culturales), y que muchas orquestas son ricoteras, tocan en versión tango temas de los Redondos; la orquesta que armó uno de los escenarios más importantes de la ciudad se llama *Ciudad Baigón*, como el gran tema del Indio solista. No está demás recordar que el tango y el rock son los géneros musicales urbanos más importantes en los últimos veinte años de historia argentina.

sino en el arte en general; no sólo en el arte sino en el amplio mapa actitudinal de la vida común. La música no conecta sólo con la música; la obra de Patricio Rey y sus redonditos nutre sensibilidades extra musicales; música con efectos urbanos, música con efectos lingüísticos, música con efectos sociales, música con efectos políticos, música con efectos gubernamentales.

ESTATIZACIÓN

En los últimos años, la mítica de Patricio Rey ha sido puesta a funcionar en un relato de sentido determinista. Tan brioso es el mito Patricio que ha resultado objeto del armado de la nueva legitimidad gubernamental, o más aún, de las nuevas coordenadas de orden de época. Despojado de misterio, se convoca a Patricio Rey como conjunto de letras, estética y consignas predicativas, ya hechas, cerradas.

Los Redondos suenan en las emisiones de fútbol de la señal estatal; en el programa periodístico oficialista por excelencia (es un decir), 678; y sus frases suenan en los carteles callejeros que invitan a los actos de la juventud kirchnerista (nadie tiene más ganas de poder y gobierno como un joven oficialista) y en muchas de sus publicaciones y panfletos. Pero también Los Redondos suenan como cortina musical de noticieros y programas de variedades de la cadena de noticias ultra opositora TN. Ambos “usos” o invocaciones a Los Redondos comparten lo esencial: se convoca a PR a participar de una misma idea de “festejo”, a un mismo ánimo oficial o plafón que se vuelve lugar común de la época. Consenso del que no debe alejarse demasiado ningún proyecto de gobierno ni ningún gesto “comunicativo” (oficialista u opositor). Desde esa frecuencia compartida es que se activa la máquina de invocación, que a los ojos desprevenidos resulta como si fuera una consagración de Patricio Rey (sus frases se ven en la pantalla grande, altos funcionarios lo invocan, personajes del mundo del espectáculo lo reconocen...). La

semántica que ha marcado a fuego a tantísimos, llega a posiciones de gobierno, se funde con la “época”; cuando, decíamos, justamente, que a Los Redondos no les corresponden ninguna época, no tienen ningún contexto (esta época los secuestra...). El “por fin”, por fin la semántica que me ha identificado en mi vida llega a posiciones de gobierno, es algo sólo posible en una subjetividad vieja, hinchada de antigüedad (de hecho, las reversiones que el kirchnerismo logra sobre combates viejos, son o han sido los mayores afluentes del capital de legitimidad necesario para tejer tramas con rufianes modernos).

Pero entre la fiesta ricotera y la fiesta del consenso actual (consenso subyacente a la airosa dicotomía mediático-política), hay una variación de naturaleza fundamental: no es lo mismo una fiesta que se funda en el hecho de que estamos acá nosotros, que una fiesta cuyo modo de implicación básico es la adhesión –en la adhesión, la fuente que provee la sustancia situacional, es pre-situacional, superior, no depende de nosotros–.

¿Qué significa el uso del tema Juguetes Perdidos como telón de cierre de un discurso presidencial? Y no cualquier discurso, sino uno que corona un espectacular acto por la vuelta al país de la Fragata Libertad⁴⁶ (retenida durante un tiempo en África por acción de los fondos buitres), un acto con la cúpula militar, con trompetas, insignias de guerra y redoblantes acompañando el discurso patriótico de soberanía y con críticas al capitalismo especulativo. El registro marcial de la canción fue puesto a sonar junto a las FF.AA., en un acto que combinaba festividad militante con tono imperativo y exposición de tropas. La composición de las imágenes de transmisión del acto (muy cuidadas, al igual que la luz, escenografía, marco, etc.) y los acordes de Juguetes Perdidos (que coincidían con los fuegos artificiales iluminando el cielo del puerto de Mar

46] (<http://www.youtube.com/watch?v=OdSKAKESW-Q>, desde el 2:26:00 apróx.).

del Plata) coronan el movimiento de apelación a la intensidad que el tema hace o hizo

pasar en el vínculo entre jóvenes y política. Pero ya no se trata de una apelación o invocación desde las agrupaciones militantes como La Cámpora o el propio FPV (Juguetes Perdidos ya había sido usado por ejemplo en un acto partidario en el estadio de Vélez que cerraba Cristina Kirchner, y en donde el tema sona *después* de la marcha peronista, dando la cohesión última), ni se trata de una mención a las letras desde las publicaciones programáticas de las organizaciones; sino que se usa el tema en un acto estatal con presencia formal de la plana mayor del ejército y del Estado. Que de la fuerza ricoterista es “transferible”? Que pasa con lo que Juguetes Perdidos despliega, “dice”, “retrata” cuando se la escucha desde el palco oficial? Quien o dónde se dispone de esa energía? Se trata de una invocación de la energía ricoterista en tanto energía “instituyente”, es decir, en tanto fuerza que puede dotar al Estado de otra energía para encarar asuntos “complicados” (“subordinar a las fuerzas armadas en una lucha contra los fondos buitres”)? Un “uso” o apelación en ese sentido va más allá de la utilización como condimento o color para la militancia, por ejemplo... Pero de qué fuerzas hablamos, de qué Redondos o “ricoterismo” hablamos en estas circunstancias?

Semanas antes de ese acto, circuló por los medios de comunicación un mensajito de texto que Carlos Solari le envía a Cristina (vía el bramoso Aníbal F.), que viene al caso transcribir: “Toda mi vida acepté, a reganadienes, que la valentía era un recurso temporario de los jóvenes. Acercale a la Sra. Presidenta, si no implica molestarla, mi respeto por la templanza y su firme determinación juvenil”. No es casual el uso de la canción posterior al mensajito de texto: es como si el señor Solari le hubiera transferido a Cristina Fernández (“si no implica molestarla”) la determinación juvenil y la valentía que en Juguetes Perdidos el Indio Solari ve en los jóvenes a los que les dice, en un rico diálogo, que “el asunto” sólo puede estar en sus manos... Operando entre “grandes hombres”, como generales que

mueven fichas en un tablero, don Carlos transfiere a CFK lo que, en rigor, ya había declarado que no estaba en sus manos.

Ahora bien, ¿podemos decir llanamente que hay una apropiación estatal de la liturgia ricoterista? Sin dudas hay una disputa por los tramos; pero si la energía cruda de Patricio no puede hallarse objetivada en corpus alguno, entonces no podemos simplificar esta oficialización del ricoterismo en meros términos de apropiación. El Estado (ese dispositivo que incluye al Estado) conecta con esa energía y la refuncionaliza en su juego; conecta con ese flujo para elab-

47] Los porqués de esa voluntad coronante son materia de especulación muy compleja: acaso el aumento del consumo, que cambia los anhelos, reorganiza los modos de vida, consolidando una escena en donde todo es o puede ser equivalente con todo y por ende todo es negociable –sabemos que la política no zafa de este axioma–; acaso el inmenso dolor por los ciento noventa y cuatro pibes muertos en un recital estimuló un deseo de padres, o nos sumió en la impotencia de no haber podido tejer una consistencia propia sin padres de ningún tipo, o nos sacó las fuerzas para oponerse al reto y comando “adulto”; tal vez por el desarme de Los Redondos; tal vez por el destino finito de los arrebatos... Como sea, no esperábamos este ingreso de Patricio Rey al Palacio de Estado, porque el Palacio no forma parte de los deseos y preocupaciones ricoteristas, o porque simplemente estábamos haciendo otras cosas; ¿Cómo íbamos a estar a la defensiva de algo ajeno a nuestros mapas? (En cambio sí es mucho más lógico que los llamados setentistas –tan distantes a los setentas de Patricio– aspiren al Palacio, porque las ganas de gobernar forman parte de su tradición. Las frases de Patricio puestas a enunciar las prácticas gubernamentales, en cambio, desafinan).

borar la consistencia de un discurso, unas prácticas, una retórica, una legitimidad. A la par que “uso” y “manipulación”, hay cierta flexibilidad por parte del aparato estatal de convocar y recurrir a otras lógicas. No recurrir a Los Redondos como un paquete total: conecta con los Redondos como fuente de mística juvenilista. (La función del ricoterismo en el aparato de legitimidad gubernamental kirchnerista puede ser análoga en relación a los jóvenes de hoy, a la función de la retórica setentista del gobierno en relación a quienes fueron jóvenes hace treinta o cuarenta años).

Por lo demás, la conexión refuncionalizante del Estado con ese flujo no es completamente unidireccional: se encuentra con una flexibilidad del ricoterismo (de una parte), que ofrece una voluntad coronante. Una suerte de disposición al desarme, sin la cual no podría explicarse la oficialización a la que asistimos.⁴⁷ El uso que subordina la corona a otra corona es evidente, pero no es tan fácil

sentenciar si la corona ricotera es apropiada, secuestrada, entregada, si estaba disponible, si es usada como puro anzuelo... Simultaneidad de operaciones, complejidad habilitada, nuevamente, por la potencia del mito.

Las “consagraciones” matan, anestesian, cierran el juego. Y no porque alguien se “quede afuera” del escenario consagradorio, o porque se lo viva como un despojo, sino porque en su puesta en retórica, las frases evocadas pasan a tener consecuencias que se les desprenden *necesariamente*: sentidos orientados, significados pre-experienciales. Las canciones pasan a referir a cosas obvias, y cierran su sentido en el lazo con esos referentes; pasan a ser las frases de eso, y dejan de estar disponibles para indeterminados “estos”.

Al situar los fragmentos de la obra redonda en enunciados que cierran su sentido, como mínimo se les despoja el misterio, es decir su potencia de generar nuevos posibles. Un mito sin misterio, un mito que trae aparejada su conclusión, que tiene algo unívoco que decir y comunicar, es un mito poco interesante; y las verdades que dejan de ser interesantes se convierten en mentira. Que podría ser peor, eso no me arregla...

PATRICIO Y NOSOTROS. LOS REDONDOS HAN MUERTO; LARGA VIDA AL REY

Es habitual el error de juzgar las experiencias por la deriva ulterior de sus fragmentos. Así, episodios de los ex líderes de Los Redondos en sus comportamientos solistas suelen ser presentados como el ocaso de “la ricota”.

Los ejemplos de tales episodios sobran. Skay como número central de la inauguración de un teatro-estudio-radio de tecnología de punta fundado por un empresario-fonador-modelo de la industria boutique del rock, quien ha recuperado un viejo teatro sucio, convirtiéndolo en el templo del rock homologado post-Chabán (con aires casi tokiotas).

El Indio, por su parte, ha abundado bastante más en patinazos lejanos a la difusa pero potente ética ricoterá (inhallable en doctrina pero evidente en su consistencia histórica). Vamos a repasar algunos: exigir a su público simpatía hacia Calamaro (quien gozaría del impensable mismo buen trato en el set de Tinelli y en el escenario de Solari), sus mensajitos de faldeo cortesano a la Presidenta a través del ex intendente de Quilmes Aníbal Fernández; la desagradable escena radial con disquisiciones sobre whiskys escoceses con Mario Pergolini (no es casual que Solari y Beilinson compartan en sus desdichas la presencia de Pergolini, perfecto exponente del auge actual de reivindicaciones ochentistas –como el rock nacional– organizadas con saberes de empresa exitosa aprendidos en pleno cinismo noventero y presentadas bajo signo neo-desarrollista); o el triste comunicado dirigido a “algunos colegas quejosos”,

donde explica los principios de su poética: explica didácticamente que la cosa no pasa por "entender", y lo hace más ligado a la declaración pública del "colega" que a los cientos de miles y miles y miles de cuerpos animados que durante décadas nunca necesitaron ninguna explicación. Hay más, pero huelgan.

Es claro: el Indio ahora habla con el éter. Y, despojado de un espacio de intimidad pensante, dice y hace cualquier cosa. Perdidos los criterios de tino y pudor dados por el espacio de percepción y expresión colectiva es, casi, un famoso más, Carlos Solari. Como todos: en tanto individuos, somos presas de la estupidez.

La estupidez en que incurre Carlos Solari no hace sino reconfirmar la grandeza de Patricio Rey.

En realidad no hace falta este repaso de actitudes tristes; basta la escena primigenia de patinazo, la ruptura de la santísima trinidad ricotera con disputas públicas por la propiedad (del registro audiovisual) de la fiesta ricotera (si la fiesta la hacemos todos, por cierto, ¿por qué es sólo de la banda la filmación? En fin). Ahí nomás, Semilla Bucciarelli vio que "si a los dos los agarra Patricio Rey, los caga a patadas en el orto".

Genio, simple.

Porque dijo: hay una instancia, perfectamente imaginable, de la perspectiva de Patricio Rey sobre las cosas. Doble afirmación: los protagonistas de un proceso no portan las llaves (las claves) de dicho proceso; la perspectiva PR de las cosas está disponible de manera contingente. Virtualmente disponible, si organizamos su enunciación; puede hacerse en una situación cualquiera, y la definición de lo que es "perspectiva PR", en tanto contingente, es por supuesto un campo indeterminado y en lucha.

Asumir una herencia, por supuesto, no equivale a establecer una identidad; no se trata de replicar el "modelo" de los Redondos. No

son un modelo, son un ejemplo: ejemplo de la indeterminación de lo posible, ejemplo de los umbrales de libertad.

Afortunadamente otros hicieron ya el trabajo de explicar que los finales de los procesos, sus ocasos (e incluso las calamidades resultantes del uso de sus componentes sin su sentido de composición), no sirven como objeción ante todo lo generado en su recorrido. Por otra parte, si hay algo de la historia que avanza, su modo básico son las discontinuidades, los tropezones, los caminos con pésimos finales pero salvajes memorias legadas; las influencias discontinuas, no literales, raras, transmisiones vía dispersión y religue (que “al final todo termina igual” es un pensamiento eminentemente invernal, como decía Zaratustra; la esterilidad pensando).

Nos situamos entonces en un emplazamiento extraño: ni nos mueve un fanatismo de lo acontecido, ni estamos tampoco en una continuidad (no hay algo que “sigue siendo”, deriva actual de las piezas de ese pasado), pero, donde estamos, Patricio Rey guarda una vitalidad. Ni Los Redondos, ni el Indio ni Skay, sino algo que pasó ahí. Algo que pasó ahí, en un juego de intensidades extraño, ajeno a la obviedad, incodificado, que, por incodificado, da lugar a la pregunta. Y la pregunta aparece, por otra parte, causada por cierta incomodidad con el presente. Presente que, estatización mediante, se reviste con esas banderas, presente que se identifica con esas banderas –traduciéndolas, ahora sí, a código–, nos quita los trapos. Por eso mismo hacemos el ejercicio de investigar –metódicamente– lo que vemos en esa experiencia. Lo que vemos en Patricio Rey: porque ver es una actividad siempre actual. Lo que sirve para pensar la vida, está vivo.

Lidiamos con, luchamos contra, dos tipos de nostalgia. Las imágenes de los largos primeros años de los Redonditos como banda, nostalgia de una experiencia-de-intimidad-experimental-perceptivo-expresiva. Y el presente, el presente político-espectacular,

nostalgia de un pasado –nuestro– donde la gran batería icónica ricotera era el kit de nuestras intensidades de bandas, y no este telón de palacio mediático.

Pero hay otra vía de conectarse con esa intensidad de bandas que escapa a la nostalgia retrógrada, a la melancolía que no para de recordar, recordar, recordar: una especie de nostalgia indicativa, una nostalgia que da la alarma, que señala un deseo de otra cosa, de algo más.

Ojos ineludibles.

Las viejas, casi vetustas imágenes del viaje que compartieron el Indio, la Negra, Skay y otros individuos, dan una nostalgia de intensidades que nuestra época de años tiernos no nos ofreció... Pero, hemos dicho, a diferencia de otras imágenes de “gran viaje”, Patricio tuvo una larga duración y persistencia siempre ligándose con algo en principio ajeno a sí, siempre mutando en torno a su apertura. Esa apuesta al devenir y al encuentro indica que no era un modelo congelado, y que de lo que se trata es de tomarse en serio y a fondo el propio viaje. Es cierto, vemos inevitablemente su pequeña escena de intimidad primigenia bajo el halo de la trascendencia que adquirió su canto. Pero no menos cierto es que esa trascendencia tan especial alcanzada sólo fue posible gracias a ese modo trascendental de habitar el propio viaje. La condición es la clave trascendental: ningún argumento que concluya que la vida se juega en otra parte puede ser tomado por bueno por nosotros; toda intensidad se funda acá (siempre que habitemos este enunciado).

Hoy nos dicen que la deriva actual de los miembros de la banda (deriva no es devenir) marca la muerte de esa memoria (cúmulo de intensidades, enunciados, deseos, mapa y potencia de mapear). Si no tiene agentes activos hoy, la historia es cosa del pasado. ¿A dónde están, hoy, los vectores que se ponen al hombro esa memoria de la que hablamos?

Se sabe que el pasado es escrito con términos del presente. Toda historia es contemporánea. Si el pasado es producto del presente, entonces discutir la historia –esta historia de Patricio Rey– es disputar el presente. Hay un combate que sobrevuela la pelea por el sentido de unos trapos; combate que raja de la atmósfera pegajosa que impregna lo que hay y va por un premio mayor.

Fidelidad a Patricio es fidelidad al cambio; esta realeza nuestra, como toda realeza, sobrevive a condición de poder prescindir de cualquier ocupante que la protagonice. El gran principado del nosotros tiene en Patricio un territorio de lujo mientras no explicita domicilio e identidad del Rey, mientras no lo ancle en un significado funcional. El misterio del Rey Patricio, su umbral de indeterminación, es el reservorio (real-virtual) de energía rajante de los cuerpos que tejen su nosotros con el guiño de complicidad redondo, y que renuevan, así, una y otra vez, la casa de Patricio; esta casa nuestra siempre otra, donde es el encuentro, exento de aspiraciones de ascenso alguno, el que funda su propio reino.



