

**Rock, gritos y realidad. Una aproximación
a la música de Los *Beatniks*
y *Los Abuelos de la Nada***

Julio Ogas

Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de *Los Beatniks* y *Los Abuelos de la Nada*

La lectura crítica de las circunstancias sociales, internacionales y nacionales en las que se inserta el movimiento del "Rock Nacional" en Argentina, será una de sus características más destacable de su primera época, hasta la década de los ochenta. Dentro de estas denuncias al sistema y las propuestas de una nueva sociedad, el grito de sus canciones se convierte en un signo textual de destacada importancia, siendo la manifestación concreta de esa estética del alarido colectivo, que esta generación va a tomar de los grupos musicales de mayor difusión en el momento y, de forma indirecta, de la generación *beat* norteamericana. Desde esta perspectiva proponemos un análisis semiótico de las diferentes caracterizaciones y modos de expresión del grito, dentro de las primeras grabaciones de los *Beatniks* y *Los Abuelos de la Nada*.

Palabras clave: rock argentino, semiótica musical, crítica social, grito

Rock, cries and reality. An approach to the music of *Los Beatniks* and *Los Abuelos de la Nada*

The critical reading of the national and international social circumstances in which the "National Rock" movement in Argentina is inserted will be one of the most outstanding features of its first period, up to the decade of the eighties.

The cry of its songs translates into a textual message of particular importance among these criticisms of the prevailing system and proposals for a new society. This message will be the specific feature of that aesthetic of the collective cry that this generation will get from the most popular musical groups of that moment and, indirectly, from the North American Beat Generation. From this perspective, we propose a semiotic analysis of the various characteristics and methods of expression of the cry within the first recordings of *Los Beatniks* and *Los Abuelos de la Nada*.

El denominado “Rock Nacional” que surge en la República Argentina a mediados de la década de 1960, además de englobar propuestas musicales de diferentes características (*beat, blues, rock, country*, etc.), contiene rasgos de su compleja relación con el entorno social. Esta difícil inserción social contiene numerosas aristas, las cuales se expresan a través de abundantes recursos poético-musicales en las canciones de la primera época. En este trabajo nos centraremos en el grito, como signo textual de destacada importancia dentro de esa estética del alarido colectivo que se genera a partir del *Aullido* de Allen Ginsberg, de la cual son deudores, en cierta medida, los músicos argentinos de esta generación. Para ello analizaremos las diferentes caracterizaciones y modos de expresión del mismo dentro de las primeras grabaciones de los *Beatniks* y *Los Abuelos de la Nada*, en las canciones *Rebelde y Soldado*, de los primeros, y *Diana Divaga* y *Tema en flu sobre el planeta*, de los segundos. Esto nos permitirá apreciar diferentes maneras de reacción ante el entorno.

Dentro de la propuesta estética de este movimiento, el aullido se presenta como una referencia a la necesidad de reaccionar contra el medio social. El aullido tiende a sintetizar, a la manera de un símbolo, buena parte de esta producción. Desde nuestra perspectiva, entendemos que esta resultante de la semántica global de una canción o un grupo de ellas tiene su base en el grito, cuyo valor semántico fluctúa entre la manifestación como icono de una expresión significativa natural sin presencia verbal y como índice que da sustento expresivo de la palabra. Analizar las diferentes gradaciones con la que se presenta este signo en las canciones mencionadas es el objetivo de este trabajo.

Partiremos de un enfoque global de acuerdo a la propuesta de Philipp Tagg (Tagg 1999) en cuanto al análisis de la música popular. Para la caracterización lingüística general del signo musical estudiado, tomaremos como referencia el trabajo sobre los tópicos musicales de Raymond Monelle (2000), el cual entendemos que, a pesar de la distancia del material musical analizado en el mismo y el nuestro, nos aporta un marco adecuado para este estudio. Desde esta conceptualización del material base, es que adoptaremos como punto de partida para la estructura del análisis la propuesta de Luiz Tatit (2003), referida a la canción en la música popular brasileña, en relación a la aplicación que hace de la misma Peter Dietrich (2003) en su trabajo sobre el disco *Araça Azul* (1972) de Caetano Veloso.

Aullidos y gritos

Tanto grito como aullido se encuentran dentro del mismo campo semántico, junto con expresiones como alarido, queja, lamento, vociferación, exclamación.

chillido o bramido, entre otros. A pesar de estas coincidencias, en nuestra aproximación preferimos reservar aullido para definir la actitud con la cual la primera generación del *rock* en Argentina se presenta ante la sociedad de su época. Actitud que se manifiesta en las características poético-musicales de las canciones y que genera un modo de expresión artística sobre el cual se asienta este movimiento juvenil. En este sentido, es importante recordar que grupos como los *Beatniks*, *Los gatos*, *Los abuelos de la nada* o *Manal*, son fruto de una necesidad de expresión juvenil local, pero también son, en buena medida, expresión de una forma de recepción de las corrientes musicales internacionales. Las características de esta recepción son las que le dan un sello distintivo respecto al contexto musical del *rock* en castellano de la época. Ya que, dado los años en que este movimiento se conforma, en ella se conjugan aspectos musicales y poéticos de la música de mayor difusión entre la juventud del momento, como puede ser el caso de *The Beatles* o los *Rolling Stones*, junto con cierto acercamiento a la poesía crítica de músicos como Bob Dylan. Recordemos que este último, además de dar un cariz particular al *folk* y quedar ligado rápidamente a la escena del *rock*, no podía ocultar la ascendencia que la generación *beatnik*, especialmente Allen Ginsberg, tenía sobre sus letras.

De allí que el tono serio o no frívolo de las letras, que luego será criticada en los ochenta, sea una marca trascendente para el reconocimiento de la existencia de un primer *rock* argentino. Carlos Polimeni, por ejemplo, en su trabajo *Bailando sobre los escombros* (2001: 60-61), resalta este aspecto al recordar muchas letras de la música de consumo masivo a nivel internacional en aquellos años, como son los casos de *Little Richard*, *The Beatles* o *Rolling Stones*. Pero sin salir de Argentina, basta poner frente a frente *En la rambla* (1965) y *La balsa* (1967) que Litto Nebbia grabara con sendas formaciones (*Los gatos salvajes* y *Los gatos*) para, a pesar de los lazos de continuidad que Nebbia en diferentes entrevistas quiere establecer, detectar la divergencia en la mirada y la ubicación respecto al entorno. Ambas tienen como temática predominante la soledad, pero mientras en la dulcificada transformación de la letra del tema *Under the Boardwalk* que llevaron al éxito los *Rolling Stones*, la soledad es la consecuencia de la pérdida amorosa, en la del primer gran éxito del "Rock Nacional" es la búsqueda de un espacio propio, casi una necesidad existencial. En este último caso el abandono va unido a conceptos que hacen a la construcción de una identidad grupal, tal es el caso de la experiencia de naufragar (vencer el tiempo, pasar horas y horas sin dormir), ligada al consumo de sustancias alucinógenas (véase Pintos 1993: 109 / Polimeni 2001: 68-70).

Bajo la Rambla
(Resnick-Young-Nebbia)

Cuando el sol no está
Y la tarde cae al fin
Quiero olvidar los momentos
Que en la rambla pasé

Tu me besabas
Y me decías
Siempre te amaré
Siempre serás mi amor

Me encuentro solo
sin un amor
Me encuentro solo
en la rambla estoy
Me encuentro solo
todos tienen su amor
Me encuentro solo
ya no sé qué hacer
Me encuentro solo, solo
[...]

La balsa
(Nebbia – Ramses)

Estoy muy solo y triste acá en este mundo
abandonado,
tengo una idea: es la de irme al lugar que yo más
quiera.

Me falta algo para ir pues caminando yo no
puedo,
construiré una balsa y me iré a naufragar.
Tengo que conseguir mucha madera,
tengo que conseguir de donde pueda.
Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la
locura,
con mi balsa yo me iré a naufragar

Estos nuevos códigos generacionales que se hacen presentes en el *rock* argentino, constituyen la base de una manifestación innovadora para la sociedad nacional de ese momento. Así, la expresión musical contendrá, al igual que el poema de Allen Ginsberg, tanto la rebelión contra circunstancias concretas del momento histórico-social, como una rebeldía casi metafísica contra los lineamientos éticos de un modelo de sociedad basado en valores caducos, con cánones y costumbres que son la expresión de la vida sin trascendencia de todos los tiempos. Esa protesta, en definitiva, que rechaza los cimientos mismos de la sociedad que los vio nacer, se manifiesta en el aullido individual del músico-poeta o del grupo responsable de la creación colectiva, pero es, a su vez, la representación de un sentir común a todo el contexto artístico-cultural de este movimiento musical argentino.

En los párrafos anteriores hemos intentado acotar sintéticamente lo que Philipp Tagg designa como campo socio cultural de estudio (Tagg 1999: 80). A ello debemos sumarle lo que este autor denomina como campos de asociación extra musical. Estos los podemos dividir siguiendo el planteamiento antes expuesto, entre aquellos que son producto de la reacción ante la realidad más concreta y los que expresan un concepto de vida alternativa. Entre los primeros destacamos para nuestro estudio, la actitud antibélica, la denuncia de la represión que sufren estos jóvenes por parte de la autoridad y la crítica a la superficialidad de la vida

convencional. En el segundo grupo encontramos cierta influencia del pensamiento oriental, la vida en la naturaleza, la evasión, el desenfado o desenfreno (asociados generalmente al uso de sustancias alucinógenas) y la defensa de un amor libre.

Si al aullido lo caracterizamos como el símbolo que emerge ante la sociedad a partir del conjunto del accionar de este movimiento, al grito recurrimos aquí para definir el signo poético musical presente en las canciones estudiadas. Un signo que, como parte de las canciones, constituye un elemento estilístico que expresa lo que Gilles Deleuze define como "la operación por la cual el cuerpo todo entero escapa por la boca" (Pabón 1993: 79). Esta expresión ubicada en el contexto del movimiento del primer *rock* argentino, se enmarca dentro de una caracterización que manifiesta dolor, furia y escándalo, a través de los textos en los cuales participa. De forma que esa marca inscrita en el hecho musical es el medio de significación natural que establece la más honda relación entre la espiritualización o estado incorpóreo del sentir individual que lo genera, con la manifestación colectiva de la que es testimonio artístico.

Por ello no es inadecuado considerar a este signo como un tópico musical, de acuerdo a la concepción de Raymond Monelle (2000). Para este autor los tópicos musicales son esencialmente un símbolo que es icónico o índice según las convenciones o las reglas. Sin embargo sostiene que una característica general que los especifica es la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical: "la indexicalidad de su contenido" (Monelle 2000: 17). Entre estos tópicos Monelle distingue dos tipos, el tópico icono-indexical y el tópico índice-indexical.¹ En nuestro acercamiento al grito como signo musical, entendemos apropiado ubicarlo dentro de la primera categoría, la del tópico icono-indexical, dado que en éste, el signo musical remite a su objeto por medio de un mecanismo icónico y al mismo tiempo, el objeto remite a otro significado por medio de un proceso indexical. El ejemplo utilizado por Monelle en este caso, es uno que toma de Vladimir Karbusicky sobre un fragmento del primer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler, donde se produce la imitación musical del sonido de un pájaro cu-cú, la cual es, en sí misma, un icono del canto del ave y, a su vez, el pájaro funciona como anuncio indexical de "la llegada de la primavera" (Monelle 2000: 15). En nuestro caso, el grito es un icono de la expresión humana de sacar por la boca su aliento más profundo y a su vez es una expresión indexical que caracteriza, en la canción, su vínculo con ese aullido de la nueva generación ante su entorno social. De manera que el grito en la canción del primer *rock* argentino es una manifestación de rebeldía, horror y disgusto que constituye, como en tantas otras expresiones artísticas de diferentes épocas, un puente entre el individuo y la colectividad. Dado que es una manifestación individual, al mismo tiempo que representa un sentir común de ese grupo de "náufragos".

¹ Utilizamos la denominación que hace Rubén López Cano (2001) para estas categorías propuestas por Raymond Monelle.

Realizaremos el análisis de las canciones mencionadas desde la propuesta de trabajo realizada por Luiz Tatit (2003) y la aplicación que de la misma realiza Peter Dietrich (2003) para el estudio de la música de Caetano Veloso. El acercamiento que propone Tatit para el análisis de la canción popular, parte de interpretar la misma como originada en el habla, a pesar de la diferencia entre la voz que habla y la que canta. Así en un primer nivel hablaríamos de la voz de la voz, la "voz que canta" dentro de la "voz que habla", para posteriormente apreciar que la voz que habla interesa por lo que es dicho y la voz que canta, por la manera de decir (Tatit 1994:15). En nuestro trabajo el grito jugará un papel destacado en esa manera de decir y de allí la especial atención que nos proponemos darle.

Observamos por lo tanto, que aunque la teoría de Tatit conciba el origen de la canción en el habla, también reconoce que la letra de una canción asume otras características y posibilidades interpretativas, a partir de su inserción dentro del texto musical y su diálogo con los otros elementos musicales. De forma que la canción utiliza dos sistemas de significación: el discurso lingüístico y el discurso melódico, donde la organización jerarquizada del sistema musical aporta la estabilidad y la fijación de la entonación de la palabra, algo que en el habla no sucede, ya que luego de comprendido el contenido la entonación es desechada y olvidada. Así, a partir de la apreciación del aporte de los ataques rítmicos producidos por las consonantes, la entonación de las vocales y el valor denotativo que estos adhieren al habla. Tatit distingue tres procesos de significación: la tematización, la pasionalización y la figurativización.

El primero de ellos, la tematización, se centra en las duraciones y las reiteraciones, principalmente el surgimiento de motivos rítmico-melódicos reiterados como consecuencia de la rápida repetición del pulso en una marcha más acelerada. El segundo, la pasionalización, se relaciona con una ampliación de frecuencias y duración, más específicamente observada en la desaceleración producida por la prolongación de las vocales, la ampliación de la tesitura y la aparición de saltos melódicos destacados. Por último, la figurativización, está ligada al habla como sustrato del gesto oral de la voz que canta, aquí se ponen en evidencia todos los recursos utilizados para presentificar la relación yo/tú (enunciador/enunciario) en un aquí/ahora. En este último caso, en que la canción se aproxima al habla, destacan los tonemas como principal factor en el desenlace de la frase melódica y concreción del punto neurálgico de su significación. Estos sólo tienen tres posibilidades físicas de realización, descensión, ascensión o suspensión, de los cuales el autor relaciona al primero con la afirmación y al segundo con la incertidumbre o las tensiones emotivas. Evidentemente estos procesos pueden darse simultáneamente en un cierto equilibrio o con predominancia de alguno de ellos (Tatit 2003: 8-10; Dietrich 2003: 20-25).

Entendemos que también es necesario prestar atención a la armonía, como un elemento que participa con un valor destacado en los procesos de significación, ya sea en la confirmación de las distensiones o tensiones del material melódico, como en la desestabilización de los mismos. De manera que también este factor, junto

a otros como la instrumentación, la voz del cantante y/o los efectos de grabación, entre otros, sean reconocidos como partícipes en la construcción del sentido que contienen las canciones.

Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada

Los *Beatniks* se formó en 1966 en Villa Gesell y en junio de ese mismo año realizó la grabación de un disco simple, con las canciones *Rebelde* y *No finjas más*, presentándolo en Buenos Aires durante ese invierno. La banda estaba constituida en el momento de la grabación por Mauricio (*Moris*) Birabent (guitarra y voz), *Pajarito Zaguri* (guitarra y voz), Antonio Pérez Estévez (bajo), Alberto Fernández Martín (batería) y posiblemente Jorge Navarro, quien fuera el intérprete de los teclados. La presentación de esta primera grabación se hizo en *La cueva*, precedida por la lectura de un manifiesto por parte de Pipo Lemoud. También se realizaron otras presentaciones con una ejecución sobre una camioneta en Corrientes y Florida y en el Teatro del Altillo (Pintos 1993: 69 y 89). Actitudes como la de tocar en la camioneta, bañarse en una fuente pública, con la consabida visita a la comisaría, numerosos *graffitis*, entre otras, dieron una cierta repercusión publicitaria a las actuaciones de promoción de esta grabación, ocupándose de estos raros jóvenes de Buenos Aires publicaciones como *Primera plana* o *Así*.

La base de esta agrupación, *Moris* y *Pajarito Zaguri*, venía de realizar proyectos musicales desde la década anterior. Los *Beatniks* constituye otro de esos proyectos, de modo que el grupo empezó sus actuaciones en Villa Gesell con su formación original, para continuar actuando, con la formación de su grabación, durante buena parte de 1966 en la ciudad de Buenos Aires. En diciembre de ese mismo año, podemos constatar que, en un espectáculo organizado por Miguel Grinberg, *Moris* actuó como solista marcando así el fin de la agrupación (Pintos 1993: 91). También desde el verano 1965/66, y posiblemente con anterioridad, sonaron, en versiones del grupo o solísticas, algunas de las canciones que luego formarán parte del primer LP solista de *Moris* (1970), como *De nada sirve* o *Ayer nomás*, constituyendo esta última también el lado dos del primer gran éxito de venta del rock argentino (más de 200.000 placas vendidas), el simple grabado por *Los Gatos* en 1967 con *La Balsa* en su lado uno. Si bien Los *Beatniks* publicaron sólo el simple mencionado más arriba, *Sony Music Entertainment Argentina S.A.* a partir de sus archivos ha publicado en 1996 la grabación de *Soldado*, realizada por el grupo en el mismo año de su única edición.²

² Todas las grabaciones de los temas de Los *Beatniks* y *Los Abuelos de la nada* a las que haremos referencia en este trabajo están publicadas en Alfredo Rosso [Ed.]: *30 años de rock nacional*, Buenos Aires, Sony Music, 1996. Vol I. CD 1.

La propuesta poético-musical de esta formación denota una fuerte influencia en lo musical de *Los Beatles*. En la poesía, destaca la presencia de los problemas generacionales que superan las fronteras del país y están fuertemente influenciados por el ambiente norteamericano. Guerra nuclear o quizás Vietnam, hacer el amor y no la guerra, eran parte de esa música que desde el Sur ponía su peculiar sello al rock, a partir del idioma, la particular voz de su cantante y ciertos rasgos en sus arreglos.

En el mismo ambiente donde desarrollan su actividad *Los Beatniks*, se gesta la formación de *Los Abuelos de la Nada*. Su mentor y principal figura es Miguel Peralta (*Miguel Abuelo*), quien en 1967, estando junto a Pipo Lernoud en una entrevista con el productor Ben Molar, ante una pregunta de éste, ideó el nombre del grupo a partir de un pasaje de *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal (Pintos 1993:182). A partir de allí conforma el grupo que grabó el primer simple con las canciones *Diana Divaga* y *Tema en flu sobre el planeta*. Este material sirvió casi exclusivamente para darle difusión al grupo a través de los medios radiofónicos. En la grabación participaron *Miguel Abuelo* (voz), Héctor Lorenzo (batería), Alberto Lara (bajo), Micky Lara (guitarra), Eduardo Fanacoa (teclados) y Caudío Gabis (guitarra) y posiblemente Ernesto Zimmerman haya sido el violonchelista que colaboró. Además de este simple el grupo grabó en 1968 *Pipo, la serpiente*, aunque su edición se realizó en 1981. A la formación original reunida para las sesiones de grabación, se sumó, en reemplazo de Claudio Gabis, Ernesto Napolitano (*Pappo*), y es con esta constitución que *Los abuelos...* participaron en algunos de los festivales generados en Buenos Aires por esta nueva música, como el *Primer Recital de Rock Progresivo Argentino*, el *Beat Baires* o el *Festival Pinap*. A raíz de desavenencias entre *Miguel Abuelo* y *Pappo*, el primero dejó el grupo comenzando su carrera solista y realizó algunas grabaciones en Argentina para luego trasladarse a Europa. *Los abuelos...* bajo la dirección de Pappo se disolvió en 1971 y volvió a conformarse posteriormente a partir del regreso de su fundador a la Argentina en 1981, actuando hasta dos años antes de su fallecimiento acaecido en 1988.

Lucio Carnicer y Claudio F. Díaz en su trabajo "El Abuelo, ¿Hijo de quién era? El lugar de Miguel Abuelo en la fundación del rock argentino" (2002), destacan las peculiaridades de la propuesta de esa primera formación a cuya música nos acercaremos en nuestro trabajo. Una de ellas sería esa necesidad de huir de los encasillamientos que *Miguel Abuelo* denotaba en estos años. La discusión con Napolitano viene a raíz de la insistencia de éste en adherir la música del grupo a una línea relacionada con el *blues*: "Que me venís con el *blues*, [...] tengo una coctelera en la cabeza que no me banco, [...] y vos me querés meter la cabeza dentro del cajón del *blues*", decía Miguel Abuelo (Pintos 1993: 211). A esto se suma su procedencia del folclore, con una fuerte incidencia del proveniente del noroeste argentino:

"Yo también mamaba de algunas cosas folklóricas argentinas.[...] En Latinoamérica cantamos un poco a la tirolesa, con gritos, falsetes,

dobles falsetes, sobreagudos. El grito vidalero y bagualero, el *sapucay*, esas armonías altas. [...] Yo no puedo explicar de dónde saco un grito. Pero lo que tengo muy seguro es que no viene de la escuela americana, ni de la inglesa, ni de la árabe y flamenca..." (Carnicer/Díaz 2002).

Esto se ve reflejado en una propuesta que tiene una importante presencia del emergente lenguaje poético del *rock* argentino, elementos musicales provenientes del *beats* y lo psicodélico, junto a pasajes que sugieren un contexto académico y giros melódicos poco habituales para el *rock*.

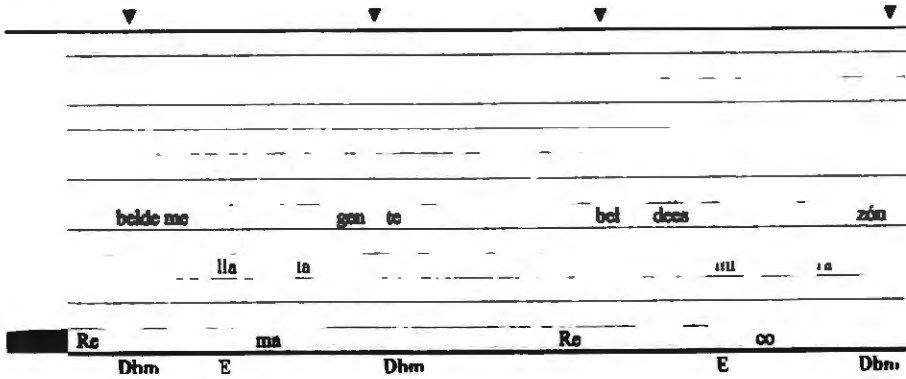
Un análisis musical

Para la representación analítica de las canciones tomamos los esquemas utilizados en el modelo de análisis propuesto por Tatit. Los mismos consisten en ubicar las letras en líneas horizontales superpuestas (filas de una tabla), las cuales representan un semitono cada una. Los gráficos de una misma canción, en sus diferentes partes contienen siempre igual cantidad de filas, con lo cual está siempre presente el ámbito melódico global de la canción, dado por las líneas horizontales extremas. En nuestro caso, para ayudar a su lectura en el aspecto melódico, hemos agregado el nombre del sonido más grave del ámbito global en una casilla más oscura a la izquierda, coincidiendo con la fila que lo representa, y realizamos un sombreado a la manera del teclado del piano (blanco = teclas blancas / sombreado = teclas negras). También entendemos necesario agregar los acordes en una fila inferior a la melodía, para indicar su aparición durante el transcurso de ésta. Otro elemento que hemos incorporado son los símbolos ▼ en la parte superior que deben leerse como marcas de regularidad dentro del discurso musical, a la manera de primer tiempo de sucesivos compases de igual medida (4/4).

Rebelde, de Pajarito Zaguri y Mauricio Birabent (dur. aprox.: 1' 45"), suele ser considerada como la primera grabación del movimiento de "Rock Nacional". Un rock que quizás se puede distinguir de los anteriores procesos por el idioma y, especialmente, por la actitud, pero que es deudor directo de las primeras aproximaciones al rock de los músicos argentinos y uruguayos que desarrollaron su actividad en el país, tal como se observa en sus características musicales. Así, podemos afirmar que musicalmente la primera canción grabada por Los *Beatniks* no representa una gran novedad. Desde la perspectiva de nuestro estudio, rescatamos esa actitud relacionada con el "aullido", antes mencionada, que se concentra expresivamente, como un adelanto del contenido de la poesía, en el grito con el que se abre la intervención de la voz. Este grito surge sobre el acorde de Ab7, dominante del Re b que se plantea como tónica principal de la obra, luego de una introducción rítmico armónica que repite tres veces la secuencia Dbm y E.

Posteriormente la primera estrofa se realiza sobre una frase musical que cubre la extensión de los dos primeros versos y se repite en los dos siguientes. En el gráfico 1 observamos los dos primeros versos de la canción.

Gráfico 1



Los versos que a continuación se desarrollan sobre esta melodía son: "soy libre y quieren hacerme / esclavo de una tradición". Esta estrofa se repite a la manera de estribillo entre las dos restantes. La primera repetición es textual, mientras en la última se produce una significativa modificación en la melodía (gráficos 2 y 3).

Gráfico 2

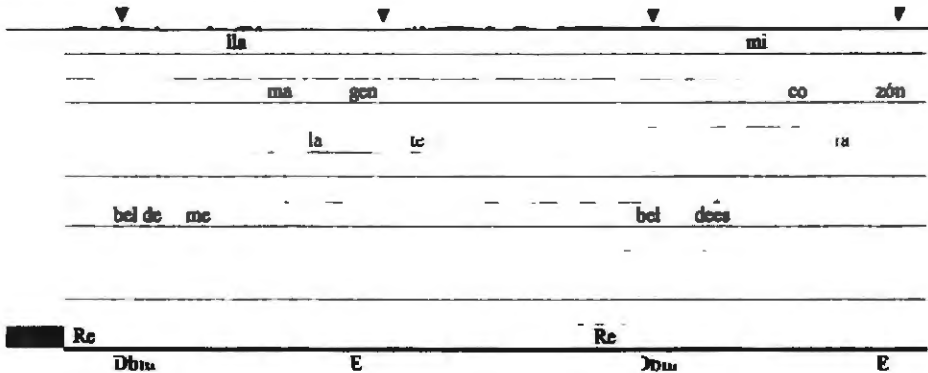
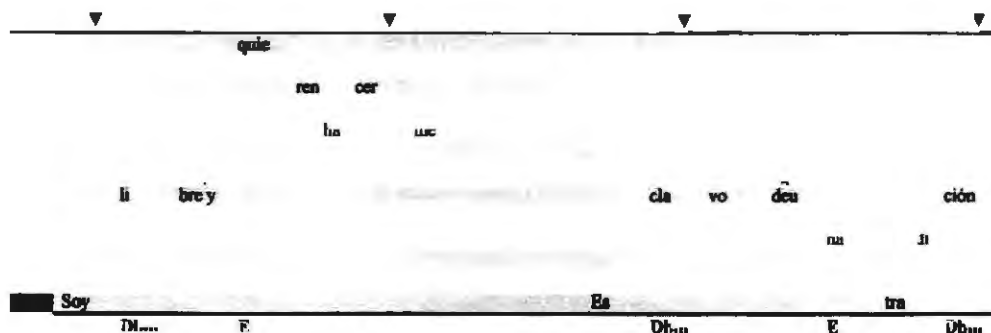


Gráfico 3



Contrastando las modificaciones que se producen en la musicalización de este material poético, podemos apreciar diferentes momentos del proceso de significación del mismo. En la primera y segunda presentación de este estribillo (gráfico 1), predomina la tematización, con la reiteración de un material melódico por cuatro veces cada vez, una por cada verso, con sólo una nota de diferencia (supresión de un Re b) en la segunda y cuarta repeticiones. Los tonemas finales ascendentes que incluyen la nota más aguda de la cuarta tonal que establece el ámbito inicial, conectan con la figurativización expresada en el grito inicial, de manera que acerca a la denuncia de la opresión que sufre ese corazón rebelde. Si bien Tatit indica en sus trabajos que los tonemas ascendentes indican suspensión, aquí observamos que el llegar a la tónica, sobre el acorde propio de su función, le da a este final un carácter conclusivo. Ahora bien, en esa combinación de gesto melódico ascendente y de resolución tonal, se coordinan la tensión necesaria del ascenso para convocar la participación del enunciatario y la certeza de la denuncia del enunciador.

En la última aparición de este fragmento poético (gráficos 2 y 3), la pasionalización aportada por el ascenso de la tesitura y la conclusión a la mediante, en los versos uno y tres, se contraponen a la similar pasionalización del segundo verso pero con un final ascendente y suspensivo, y la reiteración de la tematización del verso cuarto. La combinación de estos elementos potencia la figurativización, al dejar, por el cambio de tesituras, mucho más al descubierto la prolongación del gesto del grito presente en la cuarta tonal. Este gesto, en los versos uno y tres, en una especie de diálogo, opone su manifestación de rebeldía a los factores negativos de la sociedad: lo que la "gente" quiere "hacerme". En el caso del segundo verso se produce nuevamente esa oposición dialogada, pero el tonema final, ascendente y a un sonido no perteneciente a la tónica, prolonga el impulso de la cuarta inicial. Por último el cuarto verso, "esclavo de una tradición", con su tematización y recuerdo de los otros estribillos, reafirma los aspectos negativos de la denuncia como cierre de ese diálogo. También la instrumentación sufre un cambio en sus incisos melódicos durante los silencios de la letra, de una voz que hace *scat* imi-

tando una guitarra³ o una guitarra con una particular y deficiente distorsión, se pasa a los del teclado. La utilización de un efecto instrumental menos punzante que en las dos primeras apariciones, contribuye a la idea de diálogo o de diferenciación de los registros de comunicación.

El gesto del grito como apelación a la participación del enunciatario para lograr el cambio, con el convencimiento de que “siendo rebelde se puede empezar” y que juntos “haremos un mundo mejor”, se expresa en el final de las dos estrofas restantes (gráficos 4 y 5). En ellas por contraste con las anteriores estrofas se produce una pasionalización, al ser tratados melódicamente los tres primeros versos de estas estrofas como una extensión del sonido Re b con una bordadura superior, lo cual produce, a pesar de la tematización subyacente, el efecto de una mayor duración de las sílabas. Este estatismo melódico, sólo es roto al final con esa apelación al cambio, a empezar un mundo mejor, que mencionáramos.⁴ También en el plano armónico se reafirma la pasionalización de los tres primeros versos de estas estrofas con la utilización de los acordes de Bbm/F y Gb7, los cuales tonalmente expresan una amplia sección de subdominante, que, en coincidencia con la propuesta melódica, conduce a la dominante, Ab7, del cierre del último verso. Esta cierta quietud y tensión final se produce en la musicalización de los pasajes poéticos que asocian la denuncia del estado perverso de la sociedad y los intereses que llevan a la guerra nuclear, con la propuesta de cambio y la rebeldía. Son evidentemente estas figuras poéticas las que el discurso musical refuerza.

Gráfico 4

Gráfico 4 muestra una línea musical con cuatro triángulos invertidos marcando divisiones. Debajo de la línea se encuentran las sílabas de las estrofas:

ha por te mun taal re
 To do se cc in res pues es te does ves

Debajo de las sílabas se indican los acordes: Bbm/F, Gb7, Bbm/F y Gb7.

³ No nos es posible determinar con exactitud este recurso sonoro, aunque un pasaje de *Soldado* donde la voz hace *scat*, nos sugiere más esta posibilidad aquí apuntada.

⁴ La estrofa “;Por qué el hombre quiere luchar./ aproximando la guerra nuclear? /;Cambien las armas por el amor /y haremos un mundo mejor!”, se corresponde plenamente con el contorno melódico expuesto en los gráficos 4 y 5.

Gráfico 5

es hay con zar

Si to do to que bjar bel de se pus pe

sim do

Bbm/F Gb7

En el final de la canción (gráfico 6) el grito inicial es reemplazado por el *yeah*, ahora sobre un sonido definido, Reb. En esta sílaba *cliché* de las nuevas olas, se produce el sonido de mayor duración, casi los cuatro tiempos del compás, generando un claro encauzamiento de la expresión inicial de la canción. En este último pasaje, como expresión del convencimiento del enunciador, confluyen la pasionalización por la ampliación de la duración del *yeah!* y la tematización por los breves valores rítmicos de la melodía de las cinco sílabas restantes, dos tiempos del compás. Asimismo, observamos que el pasaje es, como en las estrofas centrales (gráficos 4 y 5), la prolongación del Reb, sólo que la bordadura ahora es inferior, con lo cual los tonemas de cierre son siempre ascendentes, más ligados al gesto del cierre de aquellas estrofas, “el cambio”, que a la descripción de la “realidad” del comienzo de ellas.

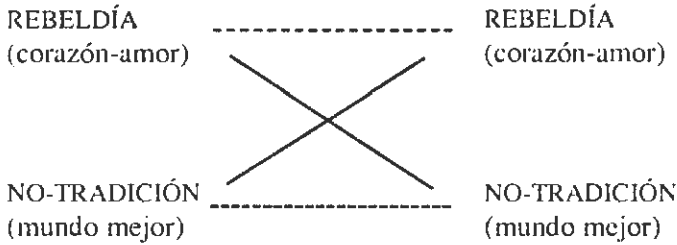
Gráfico 6

yeah bel de ré yeah bel dehis fin yeah si mo ré

Y a si

Podemos inferir que en este pasaje final se produce una aproximación al habla, a un soliloquio del enunciador, que se afirma en sus convicciones. De manera que el grito provocativo del comienzo, ha encontrado un cauce de y en esa rebeldía. Con esta figurativización el enunciador no sólo busca expresar su convencimiento personal, sino que a su vez es una expresión de una búsqueda de confraternización generacional, en la que, evidentemente, el enunciatario se hace parte imprescindible.

Para sintetizar los procesos de oposición y complementariedad dados desde lo poético y su fijación expresiva desde lo musical, que sustentan el proceso de significación global de la canción, nos valdremos de los cuadros de Greimas (Recordemos que las relaciones dentro de este cuadrado se especifican como: Implicación..... Contrariedad — Contradicción ____).



Soldado, de Mauricio Birabent (dur. aprox.: 2'26") se refiere, evidentemente, a la guerra o más específicamente es una proclama antibelicista. Aquí se da una clara oposición entre las estrofas primera, tercera y quinta y las restantes, pudiendo sintetizarse en la tematización resultante de las primeras y la pasionalización del segundo grupo.

Será la última guerra
Vendrá la paz
Es un engaño absurdo
Para matar

Si tu ganas la guerra
Será fatal
Millones habrás matado
Condenarás

Soldado ya regresa
Ven y no luches más
No ves que en dos mil años
No ha habido paz

A gente que es inocente
Y nunca tuvo maldad
A vivir en un infierno
de radioactividad

Si tu vas a la guerra
No vuelvas más
No esperes solo una máquina
De matar

Soldado ya regresa
Ven y no luches más
No ves que en dos mil años
No ha habido paz

Mátalos sin temores
Nadie te juzgará
Te ampara el uniforme
Todo es legal

No no no no ha habido paz, no
No no no no ha habido paz, no

En ese primer grupo de estrofas la primera y la quinta son melódicamente iguales, pero la tercera sufre una variación en los dos versos finales. El esquema de

estos fragmentos de la canción se pueden observar en los modelos presentados en los siguientes gráficos: en el 7 y 8 la base común; y en el 9 el cambio que se produce en el final de la tercera estrofa.

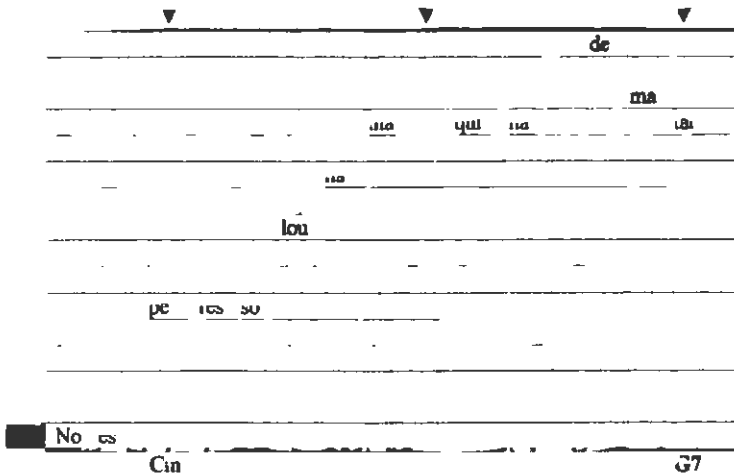
Gráfico 7

A musical staff with five lines. Three downward-pointing triangles are positioned above the staff at approximately the 15%, 50%, and 85% marks. The lyrics are written below the staff: 'guc' is centered under the second line; 'ra' is under the third line; 'sc' is under the fourth line; 'za' is under the first line; 'paz' is under the fifth line. Below the staff, a black bar contains the text 'Sc' on the left and 'MibM' on the right. Below this bar, the text 'Cm' is centered.

Gráfico 8

A musical staff with five lines. Three downward-pointing triangles are positioned above the staff at approximately the 15%, 50%, and 85% marks. The lyrics are written below the staff: 'tar' is under the fifth line; 'ma' is under the fourth line; 'sur' is under the third line; 'ra' is under the second line; 'ab' is under the first line; 'un en ño do pa' is under the first line; 'ga' is under the first line. Below the staff, a black bar contains the text 'Es' on the left and 'G7' on the right. Below this bar, the text 'Cm' is centered.

Gráfico 9



Observamos cómo el centro tonal se dirige a Do menor, con la primera alternancia con el tercero y luego la función de dominante. En estos pasajes la instrumentación se mantiene igual, destacando el despliegue de los acordes por parte de la guitarra rítmica. Todo contribuye a esta tematización, donde al afirmativo tonema final del segundo verso anunciando “la paz” (estrofa 1), la corrupción que le espera al ser humano que en ella participe (estrofa 3), y su fatalidad (estrofa 4), se le contraponen los finales en tonemas ascendentes o descendentes pero precedidos de un importante ascenso (gráfico 9), donde se expone como una realidad no deseada el asesinato de la guerra y sus consecuencias. La pasionalización dentro de una tematización que se produce en la tercer estrofa (gráfico 9), carga de mayor dramatismo al momento de marcar el castigo que le espera al soldado.

Las estrofas segunda, su repetición, la cuarta y la sexta, están presentadas una octava más aguda que los fragmentos anteriores, lo cual indicamos en los gráficos con $8^{\circ}\uparrow$ sobre el sonido más grave,⁵ generando una clara pasionalización sobre las mismas. Aquí el tonema final del último verso, ascendente y con la única aparición de la sensible tonal, Si, remarca en estos finales la falta de paz y cómo la supuesta legalidad permite el exterminio radioactivo. Pero también es interesante apreciar cómo esos tonemas ascendentes generan conexiones con los de diferente sentido que musicalizan los segundos versos, “la lucha no permite la paz” de la segunda estrofa o “no habrá juicio la ley protege al guerrero”, de la cuarta. Otro elemento que contribuye al cambio de registro expresivo de estas estrofas es la aparición en el arreglo

⁵ Dado el ámbito melódico de dos octavas de esta canción y para evitar una excesiva dimensión de los gráficos, hemos optado por esta indicación y dejar la cantidad de filas que se corresponde con el ámbito de estos fragmentos.

instrumental de teclado, algo que da mayor caracterización a la pasionalización de estos pasajes de la canción. Pero, quizás el elemento que más evidencia este procedimiento sea la prolongación del primer sonido de las estrofas, la "o" de "soldado", y las "a" de "mátalos" y la primera de la sexta estrofa, "a gente", de manera que su aparición genera un mensaje imperativo hacia el imaginario enunciatario. Son estos comienzos los que nos permiten apreciar cómo, aquí, la pasionalización está teñida por la figurativización de esos gritos a la conciencia de los jóvenes. Por ello el grito se hace nuevamente presente como icono de esa protesta que es él en sí mismo y como índice de esa lucha antibelicista internacional.

En los esquemas siguientes observamos el perfil del material tratado.

Gráfico 10

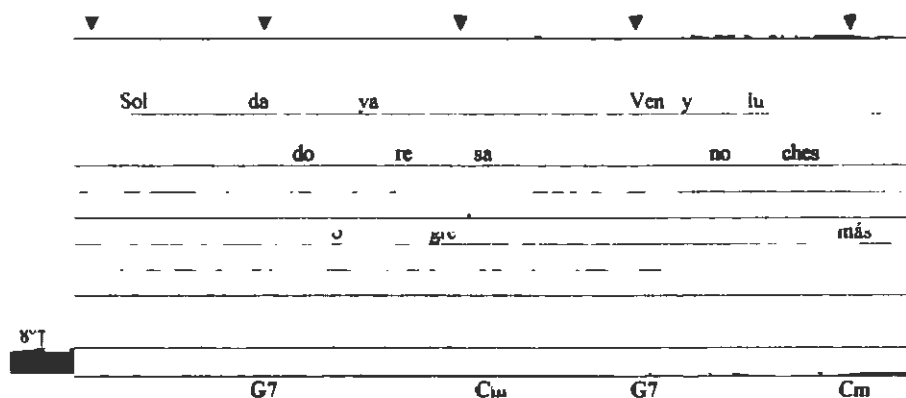
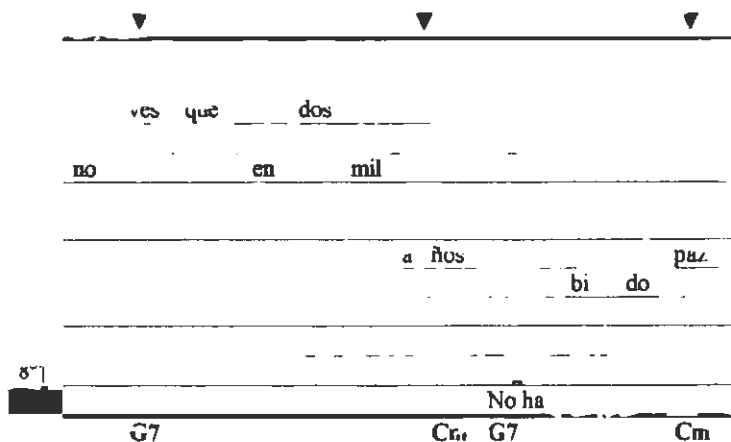
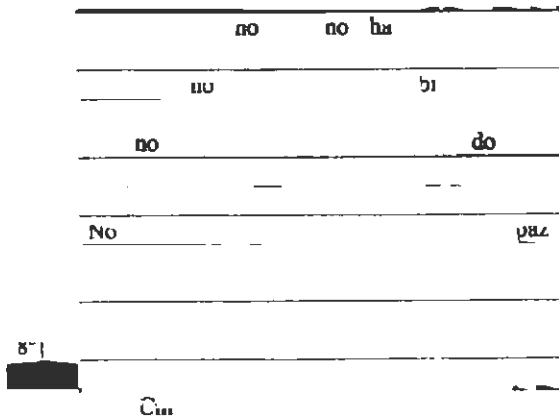


Gráfico 11

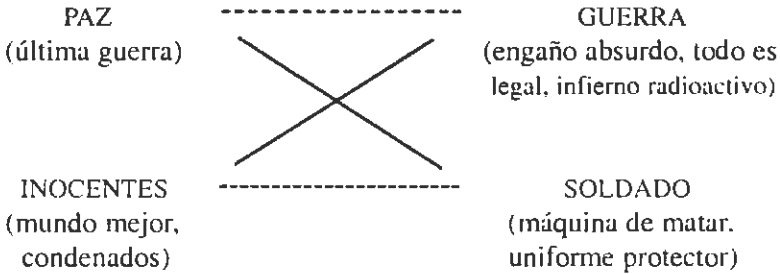


El cierre de la canción es un ascenso y descenso en el registro agudo de los pasajes mencionados anteriormente. Aquí, con la sentencia de la falta de paz y una continuidad de la pasionalización de esa denostación de la guerra.

Gráfico 12



La síntesis de los procesos de oposición y complementariedad, la podemos expresar:



Diana divaga, de Miguel Abuelo y Pipo Lernoud (dur. aprox.: 2'59''), presenta características bastante diferentes de las canciones estudiadas párrafos más atrás, e inclusive, junto a otras canciones de estos autores y esta agrupación, de buena parte del resto del material musical que ha quedado registrado de aquellos años del *rock* en Argentina. Debemos centrarnos primero en la estructura de esta canción, que responde a la siguiente forma y relación de regiones tonales.

I A B A T C T B A I
 Rem/M Re M Fa# m Re M Mi M Re M Mi M Fa#m Re M Re m

I, es una introducción que cuenta con dos frases, la primera en Re menor realizada por el violonchelo y la segunda en Re mayor, con la formación de lo que va a ser la base de A: guitarra, campanas, percusión y bajo. A y B en sus diferentes exposiciones se presentan de manera textual, salvo la última de A que se extiende brevemente y se esfuma para dar paso a I. La principal diferencia en la instrumentación de A y B es: la presencia en A de las campanas y un trabajo más libre del bajo, por momentos sugiriendo un cierto seguimiento de la voz principal; por su parte en B aparece una segunda voz, con ciertos rasgos de un diseño imitativo y la presencia marcada de la pandereta realizando el pulso. También observamos en el esquema, que en B se produce una modulación a la región de la medianta. T, por su parte, es una transición caracterizada por una interrupción del desarrollo musical producida por una especie de disparo de un cañón y luego un descenso melismático de las voces sobre la escala de Mi mixolidio, sustentado por un acorde con fundamental en ese primer grado de la escala. La parte central C, es expuesta en la tónica principal de la pieza; aquí reaparecen las campanas y el teclado realiza un efecto de ascenso cromático y trinos en el agudo.

Las diferentes secciones con sus correspondientes partes de la poesía son las siguientes:

A. primera presentación

Gráfico 13

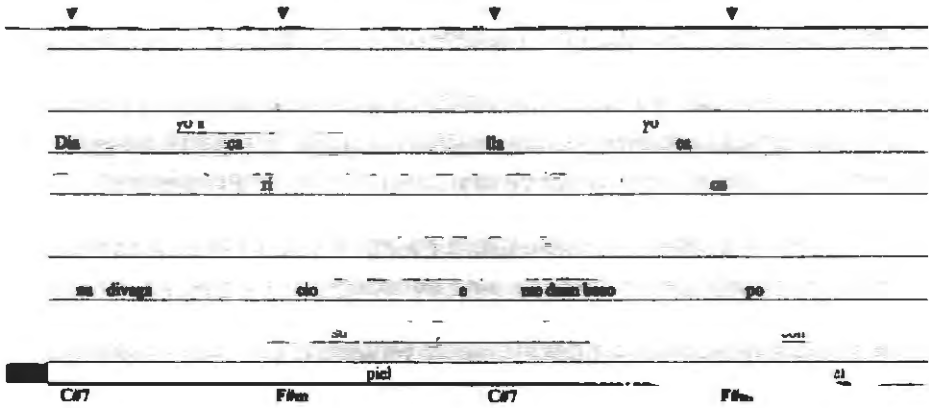
The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Diana es la niña que besa las flores rosadas / Luda a los pájaros y canta en la arena". The bottom staff is a guitar accompaniment line with chords: D, Bm7, and A7. There are five downward-pointing triangles above the staff, indicating specific points in the music.

A. segunda presentación: "Tiene una historia verde y amarilla / Con una guitarra y un pan".

A. tercera presentación: "Tiene una historia mi Diana divaga / Que cuando la miro con ansias sonrío / Y cuando anochece..."

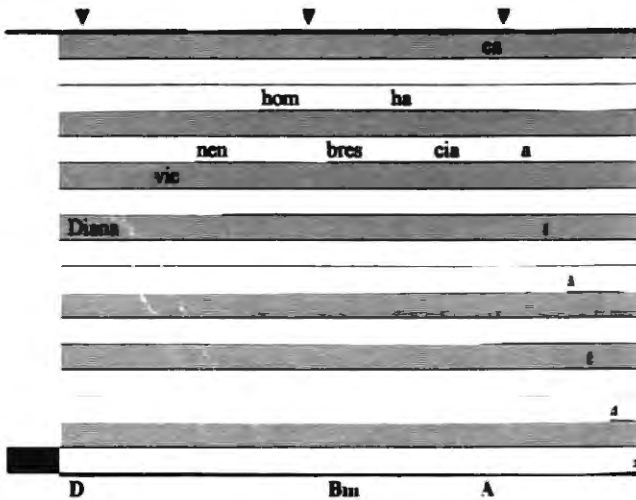
B. primera y segunda presentación

Gráfico 14



C. todos los versos con la misma melodía

Gráfico 15



C versos restantes: Diana, no te pongas a llorar/ Diana, que no es hora de llorar/ Diana, a tus flores pisarán.

Esta canción, como observamos en el esquema formal, presenta una marcada tendencia al desarrollo orgánico de la idea musical, con una curva de tensión que tiene su clímax en la sección C. Justamente, en ésta es donde se hace presente el grito como signo musical, de ese llamado desesperado al personaje principal de la poesía, que se repite por cuatro veces. A este nudo poético-musical se llega a partir de una elaboración musical que construye un discurso casi descriptivo de ese proceso de divagar o naufragar que la letra busca evocar. Así, la introducción y cierre del violonchelo, la aparición de las campanas, posterior a la introducción

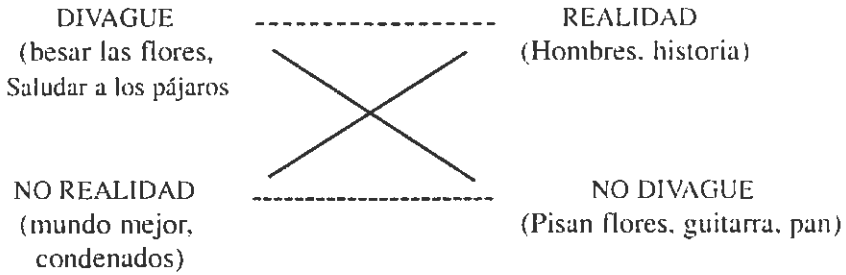
o previamente al cierre, y el cambio de modo, funcionan como un claro tópico musical, que podemos ubicar dentro de algunos de los tópicos de Monelle o más específicamente los semas descritos por Eero Tarasti (1978). En la medida en que dicho tópico se asemeja bastante a aquellos recursos estilísticos que el musicólogo finés describe como los que aluden a lo mágico.⁶ Vemos cómo este tópico es utilizado por *Miguel Abuelo* para señalar el acceso a una dimensión diferente, para representar ese entrar y salir de un estado “mágico” como es el *divague*.

Luego de la introducción, el desarrollo expresivo continúa con la tematización que se da en A, donde la insistencia sobre un sonido y la cromatización descendente del mismo, refuerzan el cambio de modo y la idea de tránsito. Por su parte el ascenso de tésitura de los segundos versos de las dos primeras exposiciones de A, generan una pasionalización que se refuerza con el final en dominante y la aparición de la nueva dominante de la sección B. En ésta predomina el proceso de pasionalización, utilizado para fijar el momento idílico manifestado en la poesía. El icono del disparo, como índice de las fuerzas negativas de la realidad o de la existencia fuera de ese *divague*, se complementa con el icono del grito apagado de la escala descendente de Mi, que desciende una cuarta por debajo del registro de la canción, y que, en el funcionamiento textual, indica la ruptura de esa magia que el otro pasaje en registro grave, el del violonchelo, había abierto. Así se hace presente el grito desesperado del enunciador en C, que llama al personaje/enunciario a actuar para no caer en las garras de la sociedad, para no perder ese fragmento de experiencia vital. Como fondo de este pasaje, un nuevo icono se hace presente, como es el ascenso cromático y trinos en el agudo por parte del teclado, a manera de una sirena, que indexicalmente nos remite a las habituales redadas policiales que estos jóvenes sufrían.

Como se desprende de esta aproximación en *Diana Divaga* el grito de estupor de la sección central, por ser el segmento del clímax de la forma de arco que describe, condensa en esa figurativización la oposición entre el camino que se les abre ante esta búsqueda y experimentación casi metafísica, inducida por ciertas sustancias o no, y los cánones de una sociedad que no los entiende, repudia y persigue. De esta manera el grito de agobio y desesperación de T y C, son las dos caras de la misma moneda, la de conocer el edén y la de no poder permanecer en él.

La síntesis de los procesos de oposición y complementariedad, la podemos expresar así:

⁶ Un ejemplo que Tarasti da de estos semas de lo mágico, es el comienzo de la obertura de *El Gallo de Oro* de Rimsky Korsakov.



Tema en flu sobre el planeta. de Miguel Abuelo y Pipo Lemoud (dur. aprox.: 2'18"), es una expresión de lo que ahora, a casi cuarenta años de su grabación, podríamos denominar como un candoroso acercamiento a la idealizada vida natural o vida en la naturaleza. una de las características destacadas del movimiento *flower power*. Esta canción tiene la peculiaridad, para nuestro estudio, que cada estrofa termina con un grito y este signo musical es el que también cierra la canción. Todas las estrofas se desarrollan sobre el mismo material melódico. (gráficos 16 y 17) y con la misma formación instrumental. La utilización de la armónica y el arreglo de la guitarra de Claudio Gabis se manifiestan como dos tópicos musicales que, dentro de las categorías de Monelle pertenecen al segundo grupo, índice indexical. Tanto las características tímbricas de la armónica, antes y entre cada aparición de la voz, como las continuas escalas de la guitarra, con sus alusiones al *country* norteamericano, que se manifiestan de forma casi permanente, son recursos estilísticos empleados para señalar esa música de ascendencia rural y, a su vez, denotar los valores que emanan de la tierra. Sobre la melodía del gráfico 16 se desarrollan los cuatro primeros versos de las estrofas, en pares, y sobre la del gráfico 17, los últimos versos de las mismas.

La tierra gira antigua
 Como el mar o como el sol
 Ella estaba sola
 Vino el hombre y la alambró:
 La dividió, la separó.

El rosal ascendió al aire
 Ebrio de luz y color.
 Asesino el jardinero
 Una guía le colocó
 Lo acostumbró, lo alambró

El hombre nació desnudo
 Y erigió junto a una flor.
 Después se creyó fuerte
 Y de la flor se separó.
 Ya no la amó, la abandonó
 Sha la la la la

Gráfico 16

gi co

ti gua moel moel

ma su sol

La

y

D F#m Bm

Gráfico 17

NO!!

La sepa

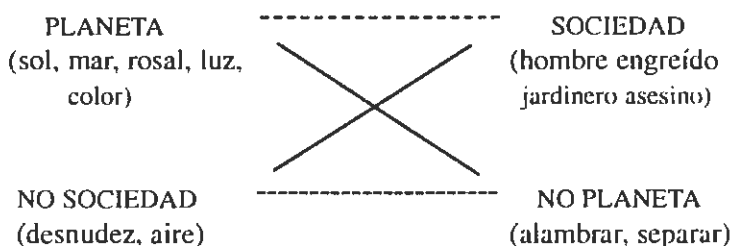
ño o

La divi o

G A7 D

La reiteración del mismo material conduce al predominio de la tematización, con la cual se desgrena la historia del planeta y sus desgracias a mano del hombre. En la tematización tienen también especial incidencia las relaciones de tercera entre los acordes de la base armónica. La contraposición de la pasionalización de los últimos versos de cada estrofa, se convierte en un foco de tensión que remarca en cada aparición la sentencia verbal contenida en ellos. Esa oposición se refuerza con el valor afirmativo del tonema descendente, que surge a continuación de una pasionalización basada en el trazo ascendente de la melodía con la prolongación de la vocal “o” y precede al “no” del grito en el agudo. Estos generan los puntos de conexión que conducen la tensión al grito final del conjunto de las voces. Así se conforma una figurativización que pone el acento sobre el espanto ante el alejamiento del hombre de la naturaleza y convoca a un reencuentro con ella.

La síntesis de los procesos de oposición y complementariedad, la podemos expresar:



Grito y construcción de sentido

Ya sea producto de una forma intuitiva, sin un destacado estudio musical previo, o de una elaboración racional, a fuerza de estudiar las grabaciones, "yeites" y cierto academicismo; ya sea dentro de una propuesta directa y provocativa o dentro de aquellas un poco más sofisticadas: la asimilación de los recursos estilísticos de las nuevas propuestas musicales de consumo juvenil por parte la primera generación del *rock* en Argentina, resulta plena y totalmente consumada. Si bien estos recursos abren un abanico de posibilidades a la particular codificación que el creador solista o grupal pueda hacer, el grito, como signo expresivo poético musical, va a tener una importante presencia a lo largo de esta corriente musical. En él se conjugan la expresión visceral del impacto entre los nuevos caminos de la juventud y la sociedad establecida, con la necesidad de comunicación, tanto hacia ese grupo que forma el "mundo nuevo", como a aquellos que intentan detenerlo. Así, en las canciones el grito se presentará desnudo y en su manifestación más esencial, subyacente en melismas y vocalizaciones o siendo continente y/o contenido, del lenguaje verbal. En este sentido observamos cómo en *Rebelde o Tema en flu...* se hace presente el grito sin ropaje, en *Diana divaga* los trazos melódicos que recorren determinadas vocales están impregnados por el gesto del grito y en *Soldado o Diana...* la verbalización de las emociones mantiene en su sustrato la impronta de ese cuerpo que escapa por los labios.

Más allá del ropaje que adopte, es evidente que el grito no es sólo su manifestación signica acotada a un espacio particular dentro de la canción, sino que se prolonga más allá del pliego de tiempo en el que se imprime, para convertirse en un fundamento de la estructuración musical y, por ende, del significado expresivo de la obra que lo contiene. Ante ello, hemos podido constatar que el grito se conforma como eje denotativo fundamental dentro de las isotopías opositivas (guerra/paz, rebeldía/tradición, divague/realidad, naturaleza/sociedad) que contienen estas canciones. También resulta evidente que la construcción icónica del grito y, por lo tanto, de los procesos indexicales posteriores son diversas, de manera que debemos

hablar de “gritos” en plural. Estos, con las características sonoro-musicales que los conforman, pueden conducir icónicamente a la provocación y de allí indexicalmente al cambio generacional (*Rebelde*), al espanto y así a la destrucción del planeta y el ser humano, (*Tema en Flu...*), al estupor y desde él a la destrucción o prohibición del sueño de un mundo diferente (*Diana Divaga*) o a la increpación y con ella el pedido de reflexión a una humanidad equivocada (*Soldado*). Son éstos, sólo algunos de los ejemplos dentro de la variada gama de expresiones y contextualizaciones que nos podemos encontrar en esta época y en las posteriores.

Ahora bien, estos gritos/signos poético-musicales destacan respecto a buena parte de los otros recursos estilísticos que encontramos en esta tendencia musical, debido a que, dada su capacidad de cohesión sígnica (isotopía), resultan un factor fundamental en la presentificación de la relación enunciador/enunciario. El/los grito/s disuelve/n las distancias físicas y temporales, para ofrecer desde la canción unas condiciones semiodiscursivas que permitan el trasvase de ese nuevo objeto de saber, en el que participan el enunciador y el enunciario. En estos procesos de significación, tales signos generan una dimensión sensible sobre la que se fundamenta el acceso cognitivo a las formas significantes por parte del enunciario, que crean en éste una presuposición de co-responsabilidad con el enunciador del mensaje. Siendo utilizado por el músico-poeta para remarcar los límites de las configuraciones pasionales organizadas en torno a lo nuevo y al pasado.

En esta delimitación, quizás, se encuentra el germen de la construcción cultural que otorgó a estas grabaciones el calificativo de “las primeras” del “Rock Nacional”. Porque estas canciones no sólo expresan a ese grupo de “náufragos” de *La Perla del Once*, sino intentan convencer a su generación que, desde la rebeldía, el amor libre, el divagar, la reconciliación con la naturaleza y la no-violencia, se puede conseguir un “mundo mejor”. En este contexto, no es extraño ni anecdótico el uso del grito. Por el contrario, podemos apreciar que su presencia resulta natural, ya que su capacidad de concentración y coordinación del contenido emotivo de la canción se hace necesaria, e incluso podríamos decir imprescindible, en un discurso que expresa y propone un radical cambio o corte generacional.

Estudiar las numerosas facetas de estos signos y su amplio campo denotativo, dentro de un contexto cultural complejo como el de la primera época del *rock* en Argentina, nos permite hoy, a cuatro décadas de estos hechos, acercarnos a uno de los espacios destacados de la cultura del país en el siglo XX. Época de transformaciones, ha dejado registrada en las unidades culturales, constituidas en nuestro caso por las obras musicales, una importante información sobre los fundamentos, genesis y desarrollo de esos cambios anhelados, más allá de una posterior concreción tangible o de su cristalización como una utopía colectiva.

Bibliografía

Carnicer, Lucio y Claudio Díaz

- 2002 El abuelo, ¿Hijo de quién era? El lugar de *Miguel Abuelo* en la fundación del *rock* argentino, *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. México, versión electrónica en: <http://www.hist.puc.cl/historia/ias-pmla.html>

Colino, Juan y Jorge Pérez

- 1996 *La historia del rock uruguayo, volumen 1: La década del '60*, Montevideo: Mera

Dietrich, Peter

- 2003 *Araçá Azul: uma análise semiótica*. San Pablo (Brasil): FFLCH-USP. Tesis de Maestría. Versión electrónica en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-15122003-222743>

López Cano, Rubén

- 2002 Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual, *Revista Cuicuilco*, vol. 9 n° 25, mayo-agosto, Número especial: Análisis del discurso y semiótica de la cultura: perspectivas analíticas para el tercer milenio. Tomo II. Versión electrónica en: <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>

Monelle, Raymond

- 2000 *The sense of music*. Princeton: Princeton University Press.

Moraes, José Geraldo Vinci de

- 2000 História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista brasileira de História*, vol. 20 (39): 203-221.

Pabón, Consuelo y Jorge Pachón

- 1993 Estética de la crueldad: América cruel, *Texto y Contexto, revista de la Universidad de los Andes (Bogotá)*. Octubre-diciembre. 22: 74-97.

Pintos, Víctor

- 1993 *Tanguito, la verdadera historia*. Buenos Aires: Planeta.

Polimeni, Carlos

- 2001 *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires: Biblos.

Rosso, Alfredo, ed.

1996 *30 años de rock nacional*. CD 1, Vol. 1. Buenos Aires: Sony Music.

Tagg, Philip

2000 *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice*, Middleton, Richard (ed.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York: Oxford University Press.

Tarasti, Eero

1979 *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Berlín: Walter de Gruyter.

Tatit, Luiz

2003 Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Vol. 1, nº 2. Versión electrónica en: <http://www.fclar.unesp.br/pesq/grupos/CASA-home.html>

Varela, Mirta y Pablo Alabarces

1988 *Revolución, mi amor. El rock nacional (1965-1976)*. Buenos Aires: Biblos.

Vila, Pablo

1987 El rock, música argentina contemporánea. *Punto de Vista*, 30: 23-29.

Vila, Pablo

1989 Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas Press, Vol. 10 (1): 1-28