



Foto: ©AFP / Carl de Souza. Londres, febrero de 2010

Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones

Leandro Delgado

Leandro Delgado
Universidad Católica
del Uruguay
Montevideo, Uruguay
ledelgad@ucu.edu.uy

Recepción: marzo de 2016
Aceptación: abril de 2016

RESUMEN

A fines de 1987, el rock uruguayo alcanzó la aceptación de la mayoría de los medios de comunicación y se convirtió en el movimiento representativo de toda la cultura juvenil de la posdictadura. En ese año, la revista mensual *Relaciones* organizó un panel con el objetivo de dar a conocer al público lo que los "nuevos jóvenes" tenían para decir acerca de sí mismos como generación, así como de la cultura emergente en los años ochenta. La dinámica de la discusión tomó un curso inesperado: el público, en su mayoría compuesto por quienes habían sido jóvenes en los años sesenta y setenta, terminó por dominar la discusión al hablar de sí mismo, y logró que los jóvenes invitados se convirtieran en espectadores. Este artículo analiza las crónicas y reseñas sobre el evento, y reflexiona sobre esa reunión como una instancia en la que dos generaciones se reconocieron, una a partir de la presencia de la otra. El encuentro permitió a ambas generaciones definirse a sí mismas en aquella ocasión, ya que su contacto había sido impedido durante la dictadura.

Palabras clave: rock uruguayo, ochentas, transición democrática, subculturas juveniles

Introducción

En los trece años de dictadura que vivió Uruguay, entre 1973 y 1985, la actividad cultural se vio alterada en todas sus áreas ante la emigración y la represión sobre todos los actores culturales. Sin embargo, muchos de ellos siguieron activos a pesar de la censura y, en el caso particular de la música popular, la segunda mitad de los setenta quedó marcada por el surgimiento del Canto Popular, un movimiento urbano de raíz folklórica y alcance masivo que, progresivamente, se afirmó como la manifestación representativa de resistencia cultural. En este contexto, el rock que había surgido en los sesenta y principios de los setenta se limitó a círculos

ABSTRACT

In late 1987, Uruguayan rock reached its peak acceptance in the audiences, becoming the representative movement of all youth culture during the post-dictatorship period. In that same year, Relaciones magazine put together a panel aiming to communicate to the broader public what the new youngsters had to say about themselves as a new generation, as well as what they were saying about the emergent culture of the Eighties. The dynamics of the discussion took an unexpected course: the public mostly composed by members who were youngsters during the Sixties and Seventies, finished up dominating the discussion while talking about themselves and making the youngsters become spectators. This article analyzes the chronicles and reviews about the event, and reflects on this meeting as an instance where two generations were defined in terms of their mutual recognition. The meeting enabled both generations to define themselves since the contact between them had been banned by the dictatorship.

Keywords: Uruguayan rock, Eighties, democratic transition, youth subcultures

muy escasos y reducidos. Pero los comienzos de los ochenta estuvieron marcados, en lo político, por la recuperación de las libertades políticas y, en lo cultural, por el resurgimiento del rock, esta vez llevado adelante por una nueva generación influida por las nuevas tendencias del punk inglés y estadounidense. Al mismo tiempo, el Canto Popular iniciaba su etapa de decadencia, que terminaría en su desaparición definitiva como movimiento.

Luego de la reapertura democrática, a comienzos de 1985, el rock uruguayo se consolidó con rapidez como la voz representativa de la nueva cultura juvenil.¹ Sin embargo, esta visibilidad generó, por

1::
Las razones por las cuales la subcultura del rock se convirtió en la representante de la cultura de toda la población juvenil de los ochenta se pueden ver en Delgado (2014b; 2015).

un lado, una serie de críticas de parte de músicos y críticos identificados con la izquierda cultural. Por otro, los jóvenes roqueros eran reprimidos salvajemente por el gobierno democrático en *razzias* periódicas y sistemáticas (Sempol, Aguiar, 2014) al tiempo que se fomentaban y apoyaban recitales y encuentros, como Montevideo Rock.

Este doble rechazo marcó las características principales de la subcultura juvenil, que no lograba ser interpretada aún por la cultura dominante o cultura “mayor”.² Su irrupción en las nuevas formas de producción y consumo generaron reacciones tanto de la izquierda como de la derecha política; ningún sector parecía reconocerla definitivamente. A partir de 1986, comenzaron varias polémicas en semanarios uruguayos acerca del resurgimiento del rock, que discutieron la transformación del género y su participación en la tradición musical uruguaya. Fueron polémicas llevadas adelante por periodistas y músicos que analizaron la nueva producción y las manifestaciones de la subcultura juvenil desde la distancia crítica (Farachio, 2015). En definitiva, la nueva subcultura juvenil no lograba tener una participación directa en los medios de comunicación.

En esta larga serie de discusiones ocurrió, sin embargo, un hecho trascendente. En 1987, la revista mensual *Relaciones* organizó una mesa redonda en la Alianza Francesa con la participación exclusiva de un grupo de jóvenes: músicos, productores y periodistas pertenecientes a la subcultura juvenil del rock.³ La intención de los organizadores de esta mesa era ofrecer al público la posibilidad de interrogar a los jóvenes acerca de sus expectativas, sus valoraciones e interpretaciones sobre la cultura uruguaya, su participación en ella y las actitudes que venían generando inquietud y novedad en el ambiente cultural montevideano.

La mesa redonda fue comentada en cuatro reseñas críticas en el mensuario y, pocos días antes, en tres artículos del semanario *Jaque*: dos críticas y una extensa crónica anónima y “objetiva” que se reduce a la desgrabación y edición de las intervenciones, tanto de los jóvenes como del público.

Este análisis no sigue el orden de aparición de los artículos, sino que se los considera en función de la interpretación del acontecimiento y se precisan, si es necesario, eventuales réplicas para ofrecer más sentidos a la interpretación. En todos los casos, las reseñas marcaron aquel acontecimiento intergeneracional como un fracaso: los jóvenes del panel fueron espectadores de una discusión que terminó siendo dominada por el público, en una suerte de explosión catártica donde los espectadores tomaron la palabra para referirse tanto a las características de la nueva generación como a la suya propia.

Antes de iniciar el análisis conviene explicar las características de las publicaciones donde aparecieron las reseñas. El mensuario *Relaciones*, que organizó el encuentro, fue una de las escasas publicaciones exclusivamente culturales que surgieron entre fines de la dictadura y comienzos de la democracia, período caracterizado por una profusión de semanarios políticos que incluían, no obstante, un espacio considerable a la información y crítica cultural. Fundado en junio de 1984, *Relaciones* se caracteriza por una agenda en consonancia con la actividad académica, vinculada con la psicología, las humanidades y los debates filosóficos y culturales contemporáneos. Muchos de sus columnistas son académicos destacados, tanto uruguayos como del resto del mundo. Su distribución está dirigida a un público amplio (se vende en kioscos callejeros) y el éxito de la propuesta le ha permitido sobrevivir hasta hoy sin interrupciones.

2::

Refiere al concepto *parent culture*, tomado de John Clarke y otros autores (2013) quienes consideran a las culturas de clase como las configuraciones principales donde las subculturas son partes de esta cultura “mayor” o “matriz”. Si bien los autores parten del estudio de la clase obrera británica de posguerra, ellos extienden a otras subculturas esa relación más o menos conflictiva con una cultura mayor. Se puede reflexionar así sobre las subculturas juveniles de los ochenta uruguayos respecto de una cultura mayor, identificada con prácticas de una izquierda cultural llevadas adelante por la generación anterior (Delgado, 2015).

3::

Los integrantes de la mesa fueron Gonzalo Curbelo (músico), Gerardo Michelin (periodista y productor), Tabaré Couto (periodista y productor), Juan Berhau (músico), Andy Adler (músico), Gabriel Peluffo (músico), Pablo Martín (músico) y Carlos Muñoz (sociólogo).

Por su parte, *Jaque* fue un semanario perteneciente a la Corriente Batllista Independiente, la corriente más liberal del Partido Colorado, partido que había alcanzado el gobierno en 1985 luego de las primeras elecciones democráticas posdictadura. Este semanario fue una referencia periodística por varios motivos, entre ellos, por la capacidad para discriminar su línea política de la práctica periodística y reunir a una gran cantidad de periodistas y columnistas de diversas extracciones políticas e ideológicas. Amén de su énfasis en la profesionalización del periodismo, *Jaque* realizó innovaciones que incluyeron originales recursos gráficos, géneros periodísticos poco explorados, una mirada atenta a los nuevos fenómenos sociales de la restauración democrática, así como una postura receptiva a las manifestaciones culturales emergentes.⁴

Crónica de una mesa anunciada

De acuerdo con la crónica de *Jaque*, la primera intervención de la mesa fue del periodista y productor Gerardo Michelín, quien definía muy claramente la generación al presentar los rasgos que la caracterizaron de allí en más.

Somos una generación huérfana, definida como una juventud ausente. Ahora, ¿por qué hay ausentismo? Pienso que porque no tenemos nada que culturalmente nos una. Es decir, pensamos que se trata de crear un nuevo lenguaje, y pienso que la mesa esta es un poco prematura, quizá porque no está muy homogéneo el movimiento de Rock [...] No nos sentimos identificados con esquemas, y no sé si es porque no los entendemos, porque no nos llegan o porque realmente no existieron, o no cumplieron el papel que deberían haber cumplido. Entonces, por sobre todas las

cosas, pienso que hay un corte, una ruptura que hace que esta generación un poco no sabe a qué agarrarse, y está tratando de formar un nuevo lenguaje, que esperamos sea positivo (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p.23).

Huérfana y *ausente* serán adjetivos para definir a la generación en otras oportunidades (Carboné, Forlán Lamarque, 1987; Forlán Lamarque, 1987; Rodríguez, 2012). La orfandad parece estar determinada por la falta de referencias (*esquemas*) reconocibles o atractivas en una tradición cultural. La ausencia se presenta como una falta de cohesión entre sus integrantes, que les impediría reconocerse como un colectivo. Una falta que podría ser consecuencia, según Michelín, de una ausencia de lenguaje propio que esta nueva generación todavía estaría construyendo para sí misma.⁵ Esta invocación a un lenguaje específico es llamativa no tanto porque los jóvenes pudieran carecer de uno, sino por la necesidad de comprender una presencia generacional y una existencia cultural en términos de *lenguaje*.

De esta forma, los integrantes de la nueva generación se reconocen a sí mismos de acuerdo con los términos definidos por la posmodernidad. En primer lugar, se trata de una identidad construida en el discurso y de acuerdo con ciertas formas lingüísticas idiosincráticas o “juegos de lenguaje” (Lyotard, 2004). En segundo lugar, se trata de jóvenes que se identifican con una subjetividad colectiva o grupal cuyas formas de cohesión no son extremadamente fuertes, sino generadas a partir de una simple necesidad de “estar juntos” (Maffesoli, 1990), formas mucho más laxas de entender la vida social que las generadas a partir de identidades o acciones políticas específicas, tal como pudo ocurrir en la generación anterior.

4::
Sobre el surgimiento de los semanarios uruguayos a fines de la dictadura y primeros años de la democracia, y sobre *Jaque* en particular, se puede consultar a Guinovart (2014).

5::
La “orfandad” y “ausencia” no eran términos que se emplearan por primera vez para referir a la nueva generación. El mismo Gerardo Michelín era, por entonces, responsable de la revista *G.A.S. (Generación Ausente y Solitaria)* y en mayo de 1987 publicó el primer número de la revista, junto con un grupo de periodistas y músicos.

La vinculación del surgimiento de las subculturas juveniles montevideanas con la posmodernidad fue observada por varios críticos (Pittaluga, Esmoris, 1987; Bayce, 1986, 1989; Migdal, 1991; Achugar, 1992; De Espada, 1991). De todas formas, es importante releer este vínculo en tanto la generación se va a definir en términos de lenguaje o de un discurso particular para sí misma. Esta preocupación aparece varias veces en el transcurso de la mesa redonda y puede explicar la prevalencia o la necesidad de poner de relevancia una dimensión estética que identifique a la nueva generación, dimensión que logra expresar otra forma de hacer o entender la actividad política. En este aspecto, la participación de Gonzalo Curbelo ofrece elementos para comprender mejor la necesidad e importancia de construir un lenguaje propio.

El Rock lo que quiere es cambiar un poco el lenguaje: hablar en términos más groseros, si se quiere. Más de *embole* y de *mierda*, sin ninguna vuelta que darle. Es una cosa que le llegue directo a la gente que los está escuchando. Y que la sacuda realmente (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 23 [las cursivas son mías]).

La breve cita ilustra varios aspectos de la formación de las subculturas a la luz de una preocupación por conformar un lenguaje que, dada la radicalidad de la afirmación, se debe entender en términos más amplios, es decir, como una estética particular que no solo involucra formas del habla o su sentido estrictamente lingüístico. Es importante considerar las reflexiones de Michel Maffesoli sobre la “estética” de los grupos en la posmodernidad como una “facultad común de sentir o experimentar” (1990, pp. 136-137), una definición clave para comprender las subjetividades específicas de los miembros de la nueva generación que surgían en las distintas formas de estar juntos.

Esta dimensión estética vuelve a poner a las nuevas subculturas en la discusión de la posmodernidad, al tiempo que contribuye a comprender a la estética no solo como una forma de “sentir” —expresada visiblemente a través de un lenguaje determinado— sino también como un sistema de creencias y actitudes que surgen, precisamente, de compartir esa sensibilidad y de las implicancias que tiene en las formas de entender conductas determinadas: “la sensibilidad colectiva salida de la forma estética desemboca en una relación ética” (Maffesoli, 1990, p. 49).

Por lo tanto, ¿qué posición ética presenta Curbelo al defender o promover el uso de un lenguaje soez o descarnado? Es necesario entonces precisar la distinción entre el rock como género musical y la subcultura generada a su alrededor, dado que es habitual confundir ambas categorías en el análisis de las subculturas formadas alrededor del rock como género musical (Phillipov, 2006). En este caso, es también necesario señalar que Curbelo es un músico de rock que, posiblemente, experimentaba la performance musical de una forma específica a través de una agresión —característica del punk rock, subgénero con el que se identificaba como líder del grupo Guerrilla Urbana— que apuntaba a debilitar toda identificación entre espectador y músico considerado como “ídolo” (Phillipov, 2006).

El mismo Curbelo participa de esta indiscriminación entre género musical y subcultura juvenil al justificar el uso de un lenguaje soez como una forma más *auténtica* de expresión de las nuevas generaciones. Se podría hablar, en este caso, de un desplazamiento de ciertos comportamientos performáticos de los recitales a las performances lingüísticas cotidianas fuera de estos ámbitos particulares.



Foto: ©AFP /
Christopher Polk/Getty
Images. Los Ángeles,
febrero de 2016

La respuesta, entonces, la ofrece el mismo Curbelo al señalar la necesidad de alcanzar, mediante este lenguaje, un contacto directo o más sensible entre el músico y los espectadores, quizá refiriendo a un contacto no mediado por elementos de una tradición cultural que se presenta impuesta o heredada y que aleja toda reivindicación *auténtica* precisamente porque está empleando un lenguaje —o una estética— que no forma parte de su generación, aun cuando las reivindicaciones éticas pudieron ser compartidas con la generación anterior, tal como sigue explicando.

Tenemos más puntos en común de lo que parece, en general se tiene una idea del Rock actual que es como un fenómeno muy anárquico, muy panquequito. Yo personalmente no creo que sea tan así. Creo que hay bastantes personas que tienen bastante conciencia social, y conciencia de que no todo lo que dijo otra generación está tan lejano de lo nuestro. En lo personal yo no me siento identificado con las grandes

glorias literarias del Uruguay, tanto [Mario] Benedetti como [Juan Carlos] Onetti, porque es mucho el tiempo que nos separa de ellos. Pero puedo sentirme perfectamente identificado con lo que dice un Jaime Roos, o con lo que dice [Daniel] Viglietti, o personas así (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 23).

En definitiva, Curbelo sugiere que la reivindicación ética de la generación de los sesenta no dejaría de estar vigente, pero los modos de expresarla se habrían vuelto poco novedosos o, aún más, incapaces de generar identificaciones con la generación de los ochenta. Esta búsqueda de una identificación, o la dificultad de encontrar referentes de identificación, es otro aspecto central para comprender las nuevas formas expresivas, en el sentido de que será la identificación con elementos estéticos determinados la que defina los rasgos originales de la generación y la base de la conformación de una presencia distintiva en el mapa cultural en formación.

Los mecanismos de identificación responden al reconocimiento de ciertos referentes estéticos que un grupo particular (“tribu”, en términos de Maffesoli) se apropia para sí y para ser compartidos por el grupo. Estas identificaciones imprevisibles, sucesivas y situadas se alejan de las formas fijas de estructurar la subjetividad, entendidas de acuerdo con lógicas de “identidad”, aquellas que buscan la estabilidad y la coherencia del sujeto de acuerdo con un determinado orden político (Maffesoli 1990, p. 280). La apelación a un lenguaje soez como forma de identificación —y su eventual apropiación— no solo permite al grupo una cohesión determinada a través de un lenguaje: también habilita a la generación anterior (o a las generaciones anteriores) a marcar un rechazo que puede ser constatado—como dato específico para una historia cultural— en las reacciones adversas de la mayoría de los asistentes, miembros de generaciones anteriores, quienes no reconocieron en esta adopción o uso del lenguaje ninguna reivindicación de carácter político.⁶

Tal como se infiere de los testimonios de la crónica, no existe entre los integrantes de la mesa ninguna suerte de acuerdo en el sentido de establecer un frente *político* común en tanto integrantes de una generación, dado que los lazos de cohesión se establecen más a través de identificaciones subjetivas y estéticas y menos a través de identidades políticas. De esta forma, los integrantes de la mesa no intentan establecer acuerdos frente a ningún tema y la intervención del músico Andy Adler contradice, incluso, el testimonio de Curbelo al negar la posibilidad de compartir algún elemento con la generación anterior.

En mi caso específico, ¿qué pasaba si yo nunca había visto a Viglietti en vivo, qué pasaba si Benedetti no tenía para mí un

significado emotivo? [...] ¿Y qué pasaba si a uno no le gustaba, si no podías tolerar la voz de [Daniel] Branáa?⁷ Quiero irme hacia las dos puntas, hacia la cultura anglófila, de terror, que emitían en esas dos radios [*Radiomundo e Independencia*],⁸ o por otra parte, el *molde* de izquierda, de un militante de izquierda *prolijo*, con todos esos *cánones* bien mascados. (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 23 [las cursivas son mías]).

Tanto Curbelo como Adler son enfáticos en el uso de la primera persona. Este énfasis corrobora la ausencia de una forma política tradicional de presentarse en grupo, es decir como compartiendo un ideario o una plataforma común. La cohesión del grupo parece afirmarse, precisamente, en las expresiones que enfatizan el carácter subjetivo de sus miembros por encima de probables desencuentros. Esta voluntad por expresarse estéticamente está subrayada en el uso de términos que corresponden al dominio de lo estético para referirse a la generación anterior (*moldes*, *prolijo*, *cánones*). Aún más, la nueva generación ve a la anterior como un grupo definido también en términos de una estética determinada.

Las intervenciones del público resultan sarcásticas al punto de que es difícil distinguir, en la transcripción directa, cuándo se emplea la ironía y cuándo surge la crítica o el elogio. En cualquier caso, la crítica desde la generación anterior hacia la nueva se revela en la discusión particular sobre la comercialización del rock, es decir, en la vinculación de los músicos con las grandes casas discográficas y con los medios de comunicación. Esta crítica a la comercialización parece articularse en la intervención de varios integrantes del público que apuntan a la imposibilidad del punk rock para presentarse como portavoz de ninguna rebeldía.

6::

Al respecto, Hugo Achugar (1992) define y atribuye para esta generación una “estética de la ordinariez”. Es importante destacar el rechazo de los miembros a personalidades y figuras intelectuales de la cultura “oficial” pertenecientes a las generaciones anteriores, pero trasciende los límites de este artículo y es objeto de un trabajo próximo.

7::

Periodista y conductor de programas radiales y televisivos.

8::

Las dos radios principales dirigidas al público juvenil en las décadas de los setenta y ochenta, con una programación exclusivamente integrada por música pop bailable o romántica de origen estadounidense o inglés.

Así, el mismo Andy Adler interpreta de manera original el término “comercialización”, discute y defiende la posición de la nueva generación, nuevamente, en términos de una estética, al señalar una correspondencia o una coincidencia –equivocada a su entender– entre estética y consumo de rock.

Todo ese problema de la ropa o de los elementos promocionados alrededor del rock, y que tú decís que es la comercialización del Rock, yo pienso que estás equivocado. Eso es iconografía del Rock. Quieren vender el vaquero del Rock, y quieren poner iconografía del Rock. Si yo te quiero hacer el coco con una moto y el rock, te voy a poner Harley-Davidson enfrente, o unas botas tejanas con los Rolling Stones detrás. Es la relación que tiene el pelito con la iconografía del Rock. Eso me parece razonable. Se desvirtúa, sí, pero hay quienes quieren que se desvirtúe, y hay quienes no, y en eso cada artista tiene el control sobre la situación (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 24).

La observación de Adler es certera al identificar un punto crítico en la visión de la generación anterior sobre la subcultura del rock de los ochenta. Resulta clara, en esa visión, la interpretación de una estética determinada (la mencionada “iconografía”) como una modalidad más de consumo, algo que Adler no niega ni aprueba ni rechaza. Lo importante no es, por lo tanto, la necesidad de tomar una posición determinada sino la capacidad de los roqueros por lograr reinterpretar o apropiarse de la iconografía del rock de acuerdo con sus propios intereses, tal como apunta en el final de la cita (“cada artista tiene el control de la situación”).

9::
Sobre la apropiación de diferentes universos simbólicos, incluso contrapuestos o incongruentes entre sí, de la cultura punk y del punk rock, se puede consultar a Greil Marcus (1993).

En última instancia, la estética del rock de los ochenta y todos los subgéneros que lo integraron (punk rock, glam rock, new wave) no es la misma estética del rock tradicional (la de botas y motos Harley-Davidson, en este caso) sino que se trata, precisamente, de una apropiación y resignificación de la iconografía tradicional del rock alterada con una enorme variedad de referentes estéticos tomados de otros universos simbólicos, variedad cuya descripción trasciende los límites de este artículo.⁹ En cualquier caso, importa destacar este mecanismo de apropiación de referentes estéticos dentro de una modalidad de consumo como una manera idiosincrática y original de expresión de la subcultura del punk rock. Este tipo de apropiación remite a las formas de resistencia planteadas por Michel de Certeau, como formas particulares o creativas de los consumidores o, según sus palabras, como la “producción del consumidor” y, más específicamente, los “procedimientos de una creatividad cotidiana” en las formas selectivas del consumo (De Certeau, 1998, p. 489).

La observación de los integrantes del público sobre la comercialización del rock montevideano no deja, sin embargo, de tener validez, en el sentido de que el éxito de las nuevas bandas estaría cuestionando la cualidad revulsiva del nuevo rock de los ochenta. Aunque Adler plantea la posibilidad de que cada artista “tiene el control de la situación”, también es necesario reconocer que el éxito, circunstancial o no, del rock del período reubica su lugar en el universo cultural de los ochenta en particular, y en el universo de rock en general, y obliga a volver a pensar al género como forma de expresión política con un alcance significativo pero limitado en la medida en que obtiene reconocimiento y popularidad. Esta tensión entre rebeldía y comercialización es un elemento clave

para comprender la dimensión y alcance políticos del género. Justamente, fue el rock el género que logró presentar masivamente formas críticas de expresión política de la misma forma en que el Canto Popular lo había hecho en la década anterior.

Corresponde señalar, en primer lugar, una diferencia generacional al interior del género, en particular la necesidad de distinguir entre la subcultura juvenil de los ochenta y la cultura política de la generación anterior. En esta diferencia, la subcultura del rock estaría marcada por un género que estaría acentuando o potenciando una rebeldía intrínseca (“el rock es rebeldía”) con el peligro de traicionarla frente a una masividad que los mismos músicos del rock habían cuestionado en los roqueros mayores (Delgado, 2014b).

En segundo lugar, corresponde señalar una diferencia con respecto a la generación anterior por la cual, en la propia dinámica del debate entre público y representantes de la subcultura juvenil, los más jóvenes interpelan a una generación anterior que no se identificaba solamente con el rock sino también con el Canto Popular. Esto complejiza la diferencia generacional, que ya no puede establecerse solamente al interior de un solo género ni como una diferencia estricta entre géneros. De esta forma, la crítica del grupo de los más jóvenes incluye a varias subculturas y varias generaciones anteriores, subculturas que abarcan desde el rock de los sesenta, el rock de los setenta y el Canto Popular, hasta toda la tradición literaria uruguaya del siglo XX.

Sin embargo, la posibilidad de abarcar en la crítica todo un espectro de géneros musicales y disciplinas parece menos una elección entre una variedad de opciones y más la imposibilidad o

dificultad de optar por el rock –o de haber tenido que abandonarlo– ante la represión impuesta por la dictadura. En este sentido, es ilustrativa la intervención de un integrante del público, quien ve en las nuevas formas del rock una forma de rebeldía que su generación no pudo expresar en toda su amplitud.

Vos el rubio (a Adler) dijiste que el rock es rebeldía. Yo escucho mucho rock porque me mantiene joven. Yo tengo 41 años y sufrí algo peor que la dictadura: a mí me educó la Suiza de América, el país de mierda. La dictadura no es un corte, es el punto final del país de mierda que fue el Uruguay antes. Para mí fue mucho peor que para ustedes porque fue mucho más sutil, en la dictadura era mucho más fácil darse cuenta, porque no tenían ideología, la violencia era directa. La educación laica-gratuita-y-obligatoria era mucho más sutil y yo me la comí toda. Sacarme eso de encima fue muy duro, y yo escuchaba a los Rolling Stones y a los Beatles, soy lo suficientemente viejo para acordarme de eso. Pero ya me olvidé ¿viste? Yo los escucho a ustedes. No le hagan caso a los viejos tenazas [aplausos] (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 25).

Es difícil establecer de qué lado se encuentra la crítica, que parece sarcástica sobre el final. En cualquier caso, sarcástica o celebratoria, la participación del integrante del público se establece en términos muy similares a los empleados por los integrantes de la generación de los ochenta, en el sentido de emplear su propia experiencia, usar la primera persona como garantía de la legitimidad de esa experiencia y el uso de un lenguaje marcadamente soez.

La intervención resulta interesante también porque emplea todos estos atributos que hasta el momento —y en la circunstancia particular de la mesa redonda— parecían limitarse a los más jóvenes. La participación revela la represión ejercida contra los jóvenes roqueros de los sesenta y setenta al tiempo que, al cuestionar con su sola participación ciertos rasgos que se ven como originales de los jóvenes de los ochenta, permite pensar en una continuidad entre ambas subculturas, que se habría interrumpido durante la dictadura y que la mesa logra volver a poner en contacto.

El final de la mesa redonda está marcado por la intervención de Gabriel Peluffo, vocalista de Los Estómagos. Su intervención deja en evidencia el curso que tomó la discusión y obliga a reinterpretar todo el texto de la crónica, donde el balance de las intervenciones entre público y protagonistas parecía más ajustado. Es posible pensar que la propia edición o la misma escritura de la crónica no hubieran podido reflejar una violencia que se pudo manifestar de manera poco explícita, es decir, en ironías y sarcasmos o en elementos del lenguaje no verbal. En cualquier caso, la intervención permite algunas reflexiones más sobre la polémica en términos de un conflicto generacional.

A nosotros no se nos preguntó prácticamente nada, no creo que haya quedado nada claro. No creo que sepan mucho quiénes somos. *Sabemos más de ustedes que ustedes de nosotros.* Acá de lo que se trata no es de que cada uno venga a contar su historia [...] sino que reconozcamos de una vez que ninguno de nosotros somos dueños de la verdad y que si queremos hacer las cosas podemos hacerlas todos juntos, no hay ningún problema. [...] Lo importante era

que ustedes preguntaran de qué se trataba, qué era lo que queríamos decir realmente [...] Para mí no quedó claro. Me quedo con ganas de que ustedes sepan, sinceramente (“Rompiendo estructuras con rock”, 1987, p. 25 [las cursivas son mías]).

La cita permite comprender la falta de ingenuidad de las nuevas generaciones y su conocimiento de la generación o generaciones que la anteceden (“sabemos más de ustedes que ustedes de nosotros”). El argumento central de este artículo no se vería forzado al afirmar que la intervención de Peluffo confirma cómo la nueva generación compartía elementos de la cultura mayor o, al menos, tuvo un conocimiento tal que fue capaz de descartarlos o, para el caso de conformar una mesa redonda, integrarlos momentáneamente a su propio comportamiento o repertorio de símbolos de identificación.

Esto permite hablar tanto de la probable ausencia de una identidad definida o marcada políticamente que le impidiera establecer contacto con otras “tribus” como de la posibilidad de que ambas subculturas estuvieran compartiendo elementos comunes. La conformación de una subcultura con elementos propios y otros compartidos con la cultura mayor (no necesariamente la de sus padres) queda en evidencia, visualmente incluso, en la misma acción de integrar un panel rodeado de integrantes de esa cultura mayor.

Críticas de la tradición pura

La reseña de Carlos Muñoz abre la serie de *Relaciones* y plantea, de entrada, una caracterización de la nueva generación al referir al anuncio de la presentación, que decía: “Aunque usted no los oiga. Hablan los RockEros”. La inesperada aparición de las mayúsculas, principalmente la E en mitad de

palabra, vincula el erotismo con el rock y con la nueva generación en un juego que remite fácilmente a su carácter *dionisiaco*, término atribuido años antes a la nueva generación por otros autores (Perelli, Rial, 1986; Bayce, 1989). Este término quedará establecido desde entonces como marca generacional, aunque hasta el momento no se haya discutido en suficiente profundidad.

Lo llamativo de esta reseña es la claridad para definir la posición y lugar en una tradición cultural, es decir, a contrapelo de una opinión generalizada sobre la generación, la cual habría nacido sin referencias culturales de las generaciones anteriores tal como sostenía el mismo Michelin al principio de la mesa y como reafirman otros actores culturales de la época (Forlán Lamarque, 1987; Bayce, 1989). Principalmente en esta reseña se aprecia el cuidado para articular conceptos de las ciencias sociales y el habla informal característica de la generación en un equilibrio que debe destacarse.

Los jóvenes de los sesenta —ya sin arcoiris, desexiliados, y muchos con otro estado civil— lamentaron haber creído que lo sabían todo. Enfrentaron una sociedad tradicional aparentemente estabilizada y con un cuadro burocrático institucionalizado ocupado por los tramos dominantes de edad de una sociedad envejecida (y que ahora —y esto no es una crítica, ya está asumido— ese cuadro lo ocupan ellos) [...] Sí, todo bien, pero lo del 68 terminó en Francia con el avance del gobierno de derecha de Pompidou y en Uruguay, al final, con los que te dije. Supongo que tanta historia debe ayudarlos a identificarse con nosotros, los de fines de los 80. John Lennon dijo en noviembre del año 70: “El sueño acabó”. Mismo (Muñoz, 1987, p. 42).



El afiche que anunció el encuentro en la Alianza Francesa. Gentileza: Gerardo Michelin

La generación se presenta en oposición a la de los sesenta, si bien establece formas comunes de enfrentar una sociedad que, en ambos momentos, se percibía envejecida. Muñoz establece conexiones entre la subcultura juvenil de los sesenta y la de los ochenta, pero dando a entender que esta conexión no fue posible en el marco de la mesa redonda. Según el artículo de Muñoz, los integrantes de la juventud de los sesenta no habrían podido, en esa instancia, caracterizarse a sí mismos como una generación, tampoco en términos de una subcultura sino en los términos planteados por la oposición (“se definieron grupos por oposición”). En cualquier caso, explica al final, la nueva generación tampoco pudo cumplir el objetivo de presentarse como tal frente al resto, es decir, fuera de los términos planteados por la oposición.

Es importante destacar el uso del lenguaje empleado por Muñoz, en el sentido de que usa, muy conscientemente, juegos de lenguaje o jerga perteneciente a la subcultura de los ochenta: *encarar, ni ahí, pirados, ya era, estos caras*, y otros idiolectos que aparecen a lo largo de su artículo, provienen del portugués en una originalidad lingüística que tampoco ha sido analizada en profundidad, principalmente porque la música brasileña, y el rock brasileño de los ochenta en particular, no fue una referencia central en el rock uruguayo y no consta en los múltiples testimonios de los músicos existentes hasta el momento. Esta aparente incongruencia entre el rock como género y la subcultura generada a su alrededor vuelve a advertir sobre la necesidad de discriminar entre género rock y subcultura, con vistas a un análisis más preciso de ambas categorías (Phillipov, 2006).

En cualquier caso, es importante destacar este uso particular del lenguaje, es decir, poder interpretarlo como una performance escritural de gran valor ya

que, a la generación de los ochenta, se le atribuye habitualmente un rechazo hacia la cultura escrita (la de sus mayores) frente a una presunta prevalencia de la cultura audiovisual (Achugar, 1992; Migdal, 1991; De Espada, 1991). La de Muñoz resulta una performance escritural que no se limita, para la generación, a este artículo aislado.¹⁰

En el mismo número de *Relaciones*, la reseña firmada por Luis Behares, lingüista que reflexionó en su momento sobre las subculturas juveniles del período, ofrece más elementos para caracterizar a la nueva subcultura. Behares describe la afluencia ansiosa y numerosa del público al *foyer* y a la sala de la Alianza Francesa, y el contraste marcado de algunos punks con sus peinados y ropas características. La reseña describe la carga de una violencia repartida en agresiones solapadas y desprecios de parte de la generación mayor. Esta incapacidad de un diálogo intergeneracional en estas circunstancias no estuvo limitada, tal como explica Behares, a la soberbia de los mayores, sino también a las características peculiares de la generación desoída.

Tal vez lo que explica la sordera es que los rockeros tienen un mensaje que no es de esencia intelectual, sino precisamente lo contrario. Obligarlos a hablar, idea que se nos ocurrió vaya a saber por qué, y sobre todo, obligarlos a hablar en el estilo en el que otros llevan años de desgastes de cualquiera de las ideologías, no los beneficiaba mucho. (Behares, 1987, p. 4).

La presunta condición antintelectual de la generación de roqueros de los ochenta se revela, para el cronista, como una confirmación. Esta posición no solo refiere al origen musical del punk rock en particular, cuya impronta nihilista impregna buena parte de todo el género de rock del período y cuyas

10::
Sobre una poesía y narrativa características de una generación de los ochenta, se debe mencionar la activa participación del grupo UNO, cuya editorial, Ediciones de UNO, promovió a toda una generación de poetas y *performers* que emplearon muy libremente elementos de la neovanguardia, la posmodernidad y la misma tradición literaria uruguaya. Sobre la obra y trascendencia del grupo UNO se puede consultar a Bravo (2013), Delbene, Gerolami (2013) y Delbene (2014).

formas de presentación verbal se reducían a las letras de canciones y a las entrevistas ofrecidas en algunos medios. También obedecía a que, en tales circunstancias, los roqueros no estaban habituados a expresarse en el ámbito de la formalidad y la *asepsia* extremas de un panel donde los protagonistas se encontraban de un lado del escenario y el público del otro, una frontera deliberadamente agredida y destruida por los músicos del género en sus recitales.

La posición antintelectual no responde, en este caso, a un rechazo deliberado de los jóvenes a ciertas formas de entender la cultura, ya que estuvieron dispuestos a integrar la mesa. Tampoco se puede adjudicar un supuesto antintelectualismo de los jóvenes a “un modo de hacer las cosas”, sino, posiblemente, a una incompreensión o una indiferencia respecto de las formas tradicionales de entender la transmisión cultural y las formas de funcionamiento de los circuitos culturales tradicionales, ya que no se percibe, según la crónica y las críticas, ningún tipo de violencia o rechazo de su parte. Por el contrario, de acuerdo con los textos analizados, la sorpresa proviene menos de los jóvenes y más de los mayores ante la llegada de los roqueros a una sala de conferencias. En cualquier caso, no deja de ser relevante una suerte de intencionalidad culposa de parte de los organizadores al poner a los roqueros *en situación*.

La eventual posición antintelectual de los más jóvenes está asociada directamente al género musical al que adscriben. Es importante volver a destacar la diferencia entre género y subcultura, así como señalar que el género se apoya, como marca distintiva, en el uso del grito y del eslogan por encima de textos contruidos y elaborados (Chastagner, 2012, p. 58). De esta forma, parece haber una atribución de estas formas de entender la música a ciertas formas de

entender la cultura y la vida social que terminarán por caracterizar a la subcultura de los ochenta como una subcultura de *esencia antintelectual*.

La reseña de Behares destaca lo mismo que el resto de las reseñas: los roqueros tuvieron que limitarse a escuchar las intervenciones del público, que terminó hablando consigo mismo sin tener en cuenta la presencia invitada, de esta forma convertido en el protagonista del encuentro en una inversión de los roles. Es posible especular que esta inversión fue posible, precisamente, por la presencia de los jóvenes punks en el recinto, que de algún modo habilitó, a través de su performance expresada en ropa y peinados, a liberar la violencia reprimida de sus mayores quienes, hasta ese momento, no habían encontrado los canales adecuados para hacerlo, ya que sus formas particulares de expresar la rebeldía habían sido reprimidas o perdido todo carácter de novedad.

Esta intervención desmedida del público, perteneciente a una generación mayor, expresa con bastante claridad el malestar que parece haber surgido al expresarse en el momento de la reapertura democrática, porque su protagonismo, relegado por la represión, se veía nuevamente opacado por la irrupción de los adolescentes de los ochenta al desplegar un repertorio poderoso de elementos culturales (jerga, vestuario, música) que no se presentaba, en principio, como continuador de ninguna tradición heredada. De esta forma, aquellos integrantes del público de treinta años o más no lograron establecer un diálogo con las nuevas generaciones sino en los términos de una discusión política tradicional entre izquierda y derecha, o entre imperialismo y tercer mundo, es decir, aquellos términos en los cuales habían crecido y a través de los que se referían para reflexionar sobre acontecimientos o fenómenos culturales.

Así lo relata Tabaré Couto en su crónica, “Érase una vez” en la misma serie de *Relaciones*.

Así, pues, ninguno de los panelistas intervino en lo que fue más de la mitad del desarrollo de la mesa redonda, sucediéndose extensas y autobiográficas explicaciones y opiniones acerca de lo que habían alcanzado o no aquellos que fueron jóvenes en las décadas de los 60 y 70, vinculados directa o indirectamente a la izquierda. [Entre tantas intervenciones, a veces inteligentemente desarrolladas y otras veces de una manera bastante infantil, se percibían las carcajadas del centro y la derecha, obsoletos, of course] (Couto, 1987, p. 4).

El resto de la reseña de Couto contextualiza el acontecimiento puntual de la mesa señalando una serie de agresiones a las manifestaciones de la subcultura del punk rock, que venían surgiendo en medios de prensa y radio; en particular, las acusaciones de “reaccionarios” o “hijos del imperialismo”.¹¹ En cualquier caso, Couto no deja de expresar una cierta satisfacción por haber logrado la incomodidad de la “generación irreal”, tal como la nombra, pese al enfrentamiento y el desprecio padecido por sus miembros en la mesa redonda. Este eventual desprecio, sin embargo, debe ser considerado también como una reacción posiblemente esperada de parte de los más jóvenes. Es importante recordar que los músicos del rock se enfrentaron al público para ser insultados, escupidos y, en el mejor de los casos, agredidos físicamente de acuerdo con una búsqueda por debilitar toda forma de identificación con el músico en tanto “ídolo” (Phillipov, 2006), tal como fue visto en el análisis de la crónica en el apartado anterior.

11:: Las acusaciones provinieron principalmente de Jorge Bonaldi (1986), músico de relevancia en el Canto Popular. Desde *La Hora*, semanario alineado al Partido Comunista, Bonaldi acusó a los roqueros y al emergente movimiento de punk rock como una victoria del imperialismo estadounidense. La crítica de Bonaldi tuvo una gran repercusión e inició una polémica sobre la legitimidad del nuevo rock uruguayo en varios semanarios.

En *Jaque*, el periodista Raúl Forlán Lamarque publicó su artículo “Somos bastante depresivos”, cuyo título es una cita directa de una intervención del mismo Couto en el panel. El texto de Forlán Lamarque parte de una concepción que estaba siendo construida en el momento y que aún permanece como constitutiva de aquella generación: la de haber nacido sin padres intelectuales, por lo cual era imposible llevar adelante un parricidio cultural, como habría sucedido con las generaciones anteriores.

Forlán Lamarque vertebró la impronta generacional en la centralidad del rock, al punto de denominarla *generación rock*. En este caso, lejos de ver al rock como una señal de imperialismo cultural, parece adscribirlo a un pesimismo que habría sido el resultado de la crisis social y cultural de los años de dictadura. La *depresión* que señala desde el título la asocia muy oportunamente como una probable “transculturación del *no future* de los Sex Pistols” (Forlán Lamarque, 1987, p. 25). Esta observación capta, en primer lugar, el carácter distintivo de la subcultura punk —tan influyente en la caracterización y presentación de la generación rock uruguayana— en el sentido de que se habría distinguido de la subcultura hippie por su austeridad, por su carácter asexuado, por su “rechazo al goce” como forma de resistir al poder de la mercancía (Chastagner, 2012, p. 68) y que muchas veces se ha estereotipado bajo el término *nihilismo*.

Asimismo, el carácter distintivo del rock le permite apreciar la capacidad del género para regenerarse o renovarse políticamente luego de haber sido fagocitado o neutralizado al integrarse sin conflictos a la industria en la década del setenta. En particular, esta integración o domesticación y la capacidad

del rock para renovarse como género *rebelle* será el asunto central de un debate que se va a realizar a partir de entonces entre periodistas culturales de varios semanarios políticos (Fara-chio, 2015). Forlán Lamarque también refiere al fracaso del encuentro y lo presenta como consecuencia o como extensivo al fracaso cultural de la generación de los sesenta y setenta como producto de la represión.

La polémica, en otro orden, fue una suerte de olla catártica, especialmente para la generación de los años '60 y '70. Allí presentes como espectadores de los panelistas, apelaron al tono confesional, al desnudamiento de fracasos y derrotas, de inadaptaciones y sufrimientos padecidos en los últimos años. [...] Quedó evidenciado ante los panelistas jóvenes, el público que andaba entre los 30 y 40 años, pareció estar fuera de órbita. Pidiendo auxilio y un lugar para redimirse (Forlán Lamarque, 1986, p. 25).

En el mismo semanario, el periodista László Gustavo Erdélyi presentó una reseña bastante reveladora de lo que fueron las disputas políticas alrededor del movimiento de rock, disputas que pueden ser analizadas a la luz de las agresiones repetidas de críticos y músicos vinculados con el Canto Popular y la izquierda cultural, mencionadas en la reseña de Couto. El énfasis de Erdélyi se centra en la defensa frente a estos ataques, luego va más allá y termina siendo un ataque a la izquierda cultural en todos sus términos, que define a los nuevos jóvenes como una innovación política en el sentido de que no responden a las divisiones tradicionales de izquierda y derecha.

De esta forma, Erdélyi señala el “liberalismo” de la nueva generación, término que resulta bastante problemático ya que, si bien está empleado en términos estrictos, parece estar siendo empleado también en los términos de “neoliberalismo”, es decir, liberal en lo económico pero conservador en otros aspectos de la vida política y social. Así, la crítica de Erdélyi resulta incompleta, pues al tiempo que acusa a la izquierda de intolerante, trasnochada o esquemática, con ejemplos de algunos episodios entre público y panelistas, olvida que el mismo gobierno colorado y liberal estaba reprimiendo sistemáticamente a los jóvenes en *razzias* nocturnas, principalmente a aquellos que mostraban señales de pertenecer a la subcultura del rock (Sempol, Aguiar, 2014).

Conclusiones

Los tres artículos de *Jaque* responden a una política editorial muy atenta que logró detectar el valor cultural y musical de la nueva generación mediante diferentes recursos periodísticos. La reseña de Forlán Lamarque profundiza en el valor musical y afirma su lugar en una tradición cultural nacional, legitimando la importancia del rock por la capacidad del género de elaborar una respuesta original a cualquier situación de opresión o de neutralización (una vez integrado al *mainstream* cultural). La inclusión del rock en la tradición musical que realiza Forlán Lamarque es posible gracias a una mirada oportuna y receptiva de las formas de comprender la cultura latinoamericana señalando el carácter transcultural del rock uruguayo, mirada que será retomada varios años después por otros críticos culturales al analizar la subcultura juvenil del período (Trigo, 1997).

Por su parte, el artículo de Erdélyi parece más en consonancia con la línea editorial de *Jaque* y su voluntad cooptadora de las nuevas generaciones.

La reseña permite vislumbrar el complejo escenario político de la posdictadura y la relación particularmente conflictiva del primer gobierno democrático con las nuevas generaciones. Su reseña revela una voluntad cooptadora de un liberalismo capaz de comprender y aceptar los nuevos hábitos sociales que habían surgido espontáneamente en los nuevos años de democracia, pero sin relativizar tal liberalismo frente a los excesos de la represión policial.

La extensa crónica “objetiva” y anónima del semanario es profusa en detalles y elocuente en su capacidad para transcribir el diálogo entre ambas generaciones separadas por el escenario. Esta transcripción, sin ninguna intervención de una voz periodística —salvo la participación de una edición que seleccionó los pasajes más relevantes— parece demostrar un esfuerzo del semanario por conformar una profesionalización del periodismo, es decir, como parte de una línea editorial que intentó separar la opinión política de la información, y que es visible en otras investigaciones en profundidad que dieron al semanario un prestigio duradero. La participación de *Jaque* en la formación de una crítica musical luego de la dictadura será fundamental en la cultura montevideana al introducir la novedosa y efectiva figura del músico-periodista, que será el objeto de un próximo trabajo.

Por su parte, no es posible analizar las reseñas de *Relaciones* sin tener en cuenta que el acontecimiento fue concebido y organizado por el mismo semanario, en particular por un grupo de académicos (Behares, Bayce y Muñoz) que buscó promover la visibilización de la subcultura del rock en el ámbito de la crítica cultural y en un lugar específico de la tradición cultural. Los dos primeros académicos mencionados pertenecen a la generación anterior a la generación invitada. Queda para el futuro analizar los trabajos periodísticos de estos

dos autores intentando ver en ellos una suerte de disidencia generacional que los distingue del resto de los integrantes de la crítica cultural uruguaya del momento, la cual desestimó el aporte de la subcultura del rock y sus manifestaciones, que no se limitó al género musical.

En la mesa, el rechazo de los mayores hacia los más jóvenes no habla tanto de una negación de la subcultura sino de la capacidad de los más jóvenes para hablar de sí mismos y hacer una crítica sagaz de la cultura mayor, de acuerdo con una capacidad de agenciamiento que cuestiona la adjudicada actitud discolta e iconoclasta de los jóvenes vinculados con el rock. Aún más, su coloquialismo, tanto en el habla como el exhibido en textos donde hibridan jerga académica y callejera, no está exento de un sentido común y de una capacidad de observación y análisis que cuestiona la presunta condición o vocación antintelectual.

Este acontecimiento resultó trascendente porque presentó a los jóvenes roqueros en pie de igualdad en el diálogo intergeneracional, es decir, como interlocutores legítimos en la arena cultural fuera de los eventuales éxitos de venta y público. En todo caso, la participación complejizó la figura de los nuevos jóvenes, quienes, al tiempo que desplegaron su performance de inconformidad respecto de toda la tradición cultural en entrevistas y escenarios, lograron presentar un discurso tan articulado como el de cualquier otro actor cultural del momento.

Todos los casos reseñados apuntan al fracaso de la mesa, cuyo objetivo inicial había sido exponer ciertas formas de presentación pública a partir de las preguntas del auditorio. En este sentido, las reseñas coinciden en una imposibilidad de diálogo entre generaciones y en la violencia catártica ejercida sobre



los más jóvenes por la generación de los sesenta y setenta. Sin embargo, lejos de presentarlos como víctimas, todos los reseñadores destacan la capacidad de los agredidos por mantenerse a la altura de las circunstancias y la variedad de argumentos expresados con articulación. De este aparente fracaso se pueden hacer algunas reflexiones acerca de la mirada sobre la nueva generación y de las expectativas que los mayores depositaban en ella.

En primer lugar, la propia convocatoria y la conformación de la mesa presenta, de entrada, una falta de precisión respecto de la selección de jóvenes, que pudo conspirar contra un desarrollo más o menos organizado y de acuerdo con el objetivo previsto. En efecto, los propios organizadores, aun teniendo la intención de poner a la nueva generación en el mapa cultural de la nueva democracia, también confundieron o no precisaron con exactitud el perfil de los integrantes e identificaron el rock con una variedad amplia de actividades vinculadas con el género musical. De esta forma, el panel estuvo integrado, además de músicos, por productores,

periodistas y académicos lo cual, si bien representaba más o menos fielmente a una generación, no discriminaba entre género de rock y cultura de rock y desvirtuaba, en cierta medida, el cometido de la mesa, que se había presentado originalmente como “Hablan los RockEros”. Esta indefinición pudo haber trascendido al público, que debió navegar entre aspectos disímiles de la subcultura sin que los integrantes del panel ni los moderadores pudieran controlar el avance de la discusión.

En segundo lugar, la insistencia de parte de todos los reseñadores (con excepción de Erdélyi) acerca del fracaso de la mesa, permite pensar en la posibilidad de que, por el contrario, la mesa haya sido un éxito, entendido como la exposición pública de una imposibilidad. En última instancia, la performance del rock (especialmente del punk rock) exige una no identificación entre el público y quienes ocupan el escenario, como fue mencionado. Así, el presunto fracaso reforzaba las formas de comprender la impronta cultural generacional, propensa a reivindicar la condición de *generación huérfana*.

Foto: ©AFP / Federico Gambarini. Duesseldorf, junio de 2011

La extensa crónica de *Jaque* no da real cuenta de una presunta incomunicación entre público y jóvenes con la misma elocuencia que la descrita en las reseñas críticas. Incluso se puede decir –también de acuerdo con la crónica– que varios integrantes del público celebraron en sus intervenciones el surgimiento de la nueva generación. En varios testimonios, integrantes del público coinciden, celebran e incluso agradecen a los nuevos jóvenes sus formas novedosas de presentarse pública y políticamente, también porque su presencia les habría ayudado a ellos mismos a comprenderse mejor como generación, al confrontar y recuperar su rebeldía roquera original frente a la represión policial y militar.

En tercer lugar, se puede especular o aventurar algunas hipótesis con respecto a la posición antintelectual afirmada por algunos reseñadores y desestimada por los críticos culturales de la época. No sería exagerado plantear, para ese momento particular del retorno democrático, la necesidad de volver a discutir la figura del intelectual en los términos planteados por la generación de los ochenta, en este caso representada por el sociólogo Carlos Muñoz y su capacidad performática al integrar el lenguaje académico con la jerga de su generación. En este caso, entonces, se podría hablar menos de una “postura antintelectual” y más de una “impostura intelectual”, término que, por supuesto, debería definirse con mayor precisión y confrontarlo con otros agentes y acontecimientos culturales del período. En cualquier caso, esta impostura estaría revelando los signos de una conciencia generacional que se estaba construyendo en el propio conflicto intergeneracional.

En su éxito o fracaso, el encuentro habilitó a cada grupo a hablar sobre sí mismo a partir de la diferencia, de acuerdo con formas de identificación comunes o excluyentes. La mesa permitió una reunión

entre generaciones que no había sido posible hasta el momento en el contexto represivo de la dictadura. Es posible que la violencia señalada por algunos reseñadores tenga que ver más con una recelosa puesta en práctica de formas de discusión pública después de más de una década de represión política. Al mismo tiempo, la nueva generación pudo verse a sí misma como grupo, tribu o comunidad al referir permanentemente a las intervenciones de sus coetáneos, para coincidir o discrepar, desde los diferentes ámbitos que ocuparon en el dinámico ámbito emergente de la subcultura juvenil.

Quizá la relevancia de la subcultura del rock montevideano, al menos en términos de su visibilidad, derive de su capacidad para poner en tela de juicio la tradición cultural uruguaya en su totalidad, sin discriminación de generaciones, disciplinas ni géneros musicales, en un momento que coincidía con la reconstrucción de formas culturales suprimidas o interrumpidas durante la dictadura. Es posible entonces pensar, por un lado, que los propios rasgos de la cultura del rock de los ochenta y su impronta anárquica hayan ofrecido el lenguaje oportuno para habilitar este cuestionamiento en un país donde la tradición cultural había tenido siempre un peso gravitante. También es posible pensar, por otro lado, que esta subcultura adquirió relevancia en la medida en que esa misma impronta anárquica y pesimista expresaba, como ninguna otra subcultura, el sentimiento generalizado de devastación cultural vivido luego de la dictadura.

Referencias

- Achugar, H. (1992). *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo*. Montevideo: Trilce.
- Bayce, R. (1989). *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Behares, L. (1989). Rock Eros y Rock Thanatos. *Relaciones*, 42, 4-5.

- Carbone, A., Forlán Lamarque, R. (1987). *Fuera de control*. Montevideo: Forum.
- Bonaldi, J. (1986, enero 4). El imperio contraataca. *La Hora*.
- Bravo, L. (2013). Grupo "UNO": neovanguardia iconoclasta (1982-1994). Montevideo: Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/32915/4/mecweb/mayo:-ediciones-de-uno?parentid=29757>
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T., Roberts, B. (2003). Subcultures, cultures and class. Hall, S., Jefferson, T.(Eds.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain. Working Papers in Cultural Studies 7/8* (pp. 9-74). Birmingham: University of Birmingham – Routledge.
- Couto, T. (1987). Érase una vez. *Relaciones*, 42, 5-6.
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, M. (1998). The practice of Everyday Life. Storey, J.(Ed.) *Cultural Theory and Popular Culture* (pp. 483-494). Cornwall: Prentice Hall
- De Espada, R. (1991). La producción cultural uruguaya de cara al año 2000. Achugar, H.(Eed.) *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo* (pp. 191-208). Montevideo: FESUR – Logos.
- Delbene, L. (2014). Ediciones de UNO: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia. Delgado, L. (Ed.) *Cuadernos de Historia*, 13, 78-99.
- Delbene, L., Gerolami, C. (2013). *Ediciones de UNO: Estética fundacional para una generación resistente (1982 – 1994)*. Montevideo: Biblioteca Nacional. Recuperado de <http://www.bibna.gub.uy/innovaportal/v/32915/4/mecweb/mayo:-ediciones-de-uno?parentid=29757>
- Delgado, L. (2014a). El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevidianos. Delgado, L. (Ed.) *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia*, 13, 115-133.
- Delgado, L. (2014b). Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones. *Dixit*, 21, 4-19.
- Delgado, L. (2015). La subcultura del punk rock montevidiano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987). *Revista Afuera*, 16. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=329&nro=15>
- Erdélyi, L. (1987, octubre 7). Rock & Roll vs. sistema político. *Jaque*, p. 24.
- Farachio, F. (2015). *Relatoría sobre una polémica de rock en cinco semanarios uruguayos (1985-1987)* [Trabajo Final de Grado]. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Forlán Lamarque, R. (1987, octubre 7). Somos bastante depresivos. Mesa redonda sobre cultura rock. *Jaque*, p. 25.
- G.A.S (Generación Ausente y Solitaria). (1987). Montevideo: G.A.S.
- Guinovart, R. (2014). Jaque: entre la ideología y el partido. Delgado, L. (Ed.) *Comunicación y cultura en los ochenta. Cuadernos de Historia*, 13, 19-34.
- Liotard, J. F. (2004). The postmodern condition: a report on knowledge. Drolet, M. (Ed.) *The Postmodernism Reader: Foundational Texts* (pp. 123-146). Londres y Nueva York: Routledge.
- Maffessoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria.
- Marcus, G. (1993). *Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*. Madrid: Anagrama.
- Migdal, A. (1991). Formación de la opinión cultural. Achugar, H. (Ed.) *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo* (pp. 177-190). Montevideo: FESUR – Logos.
- Muñoz, C. (1987). Caruchas raras por la calle. *Relaciones*, 42, 4.
- Perelli, C., Rial, J. (1986). *De mitos y memorias. La represión, el miedo y después...* Montevideo: Banda Oriental.
- Phillipov, M. (2006). Haunted by the Spirit of '77: Punk Studies and the Persistence of Politics. *Continuum. Journal of Communication & Cultural Studies*, 20 (3), 383-393.
- Pittaluga, J., Esmoris, M. (1987). Juventud, contracultura y cambio social en Montevideo (un panorama de preguntas en la reconstrucción de modelos técnicos). *Participación*, 7, 9-20.
- Rodríguez, M. (2012). *En la noche: el rock uruguayo postdictadura*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Rompiendo estructuras con rock. (2015, octubre 7). *Jaque*, pp. 23-25.
- Sempol, D., Aguiar, S. (2014). "Ser joven no es delito": transición democrática, razzias y gerontocracia. *Cuadernos de Historia*, 13, 134-151.
- Trigo, A. (1997). Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. Bergero, A., Reati, F. (Comps.) *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990* (pp. 305-334). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.