

La subcultura del rock montevideano en la crítica musical y cultural de los ochenta (1983-1987)

Leandro Delgado¹

Resumen. La construcción de un discurso para el rock como género musical y para la cultura generada a su alrededor fue realizada inicialmente por los críticos musicales y culturales en los medios de prensa a principios de los ochenta. Este artículo se concentra en los textos escritos en la prensa y otros medios de circulación masiva. De esta forma, el corpus de investigación está integrado por los textos de los periodistas y los de aquellos académicos que publicaron en la prensa fuera de sus circuitos. El artículo describe la progresiva construcción de un discurso para esta nueva generación, discurso que logró conciliar con éxito el rechazo a la dictadura, la puesta al día con las tendencias culturales del primer mundo y la adhesión a una tradición liberal, cosmopolita y urbana de larga y arraigada trayectoria en Uruguay.

Palabras clave: punk-rock, rock uruguayo, subculturas juveniles

Abstract. Musical and cultural critics in the eighties were devoted to the making of a discourse for the rock music genre and its culture. This article focuses on the texts written for daily, weekly and monthly newspapers. Thus, the corpus is composed by articles written by journalists and those scholars who published in the press, far from the university realm. The article describes the gradual making of a discourse for the newest generation that successfully combined the rejection of the dictatorship, the updating of First World cultural trends, and the identification with a liberal, cosmopolitan and urban tradition with strong roots in Uruguayan cultural and political history.

Keywords: punk-rock, Uruguayan rock, youth subcultures

Es posible caracterizar a la cultura del rock de los ochenta en función de ciertas definiciones de las subculturas juveniles. Para establecer un marco conceptual amplio, voy a emplear las definiciones elaboradas por el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de la Universidad de Birmingham para su análisis de la subcultura juvenil de la posguerra británica. Las reflexiones del CCCS pueden ayudar a explicar, para el contexto político, social y cultural del final de la dictadura y la posdictadura en Uruguay, las razones del éxito en la construcción de un discurso novedoso sobre la nueva generación del rock montevideano. Esta construcción fue realizada a través de problematizaciones e incertidumbres de los periodistas y críticos culturales de las generaciones anteriores e inmediatamente anteriores quienes, al tiempo que buscaban definir su propio lugar en el nuevo escenario democrático confirmaban, con cierta perplejidad, que la novedad cultural del momento se concentraba en la generación más reciente.

En un trabajo clave para comprender el surgimiento de las culturas juveniles en la posguerra británica, el CCCS las definió inicialmente como “subculturas” (Hall &

¹ Universidad Católica del Uruguay

Jefferson, 1975). Si bien esta definición obtuvo críticas de parte del mismo Centro décadas después, sigue siendo oportuna su apelación en tanto establece las relaciones entre subculturas juveniles y culturas dominantes.

En el entendido de que la sociedad está formada por clases como grupos principales, John Clarke y otros autores (2003) consideran a las culturas de clase como las mayores configuraciones culturales donde las subculturas se presentan como partes de esta cultura “mayor” o “matriz” (“*parent culture*”, en inglés) y que serían más reducidas, más localizadas y con diferencias significativas respecto de otras subculturas dentro de la cultura mayor. Esta cultura mayor, aclaran, no debe ser confundida con la cultura de los mayores ni con las relaciones particulares entre los jóvenes y sus padres.

Lo importante en la consideración de las subculturas como parte de una cultura mayor es la existencia de elementos comunes a ambas, independientemente de los intereses y actividades particulares de cada subcultura. Esta consideración es importante porque permite ver cómo la subcultura juvenil del rock de los ochenta intercambió, reordenó y resignificó elementos de la cultura mayor, de la cultura de sus padres y de otras subculturas que participaron en la arena cultural con sus expresiones, actitudes e intereses particulares.

En su intento por transformar el término “cultura juvenil” por “subcultura”, los autores del CCCS parten de considerar a la juventud como una metáfora del cambio social, habida cuenta de que sus reflexiones se centran en el período de la segunda postguerra. En este sentido, la juventud se presenta, en sí misma, como la gran novedad luego de la guerra. Los autores señalan una serie de cambios en la sociedad que habría creado las condiciones de esta novedad, dos de los cuales se mencionan aquí para ofrecer un marco de interpretación de la subcultura juvenil uruguaya surgida en los ochenta.

Uno de estos cambios está relacionado con la nueva prosperidad (“*affluence*”), es decir, la importancia creciente del mercado y del consumo, así como del crecimiento de una industria del entretenimiento orientada a los jóvenes. Otro cambio, de gran importancia para este estudio, es el desarrollo de los medios de comunicación, de la cultura de masas y del entretenimiento para las masas.² Esto es importante a tener en cuenta por la posibilidad de la subcultura juvenil del rock para expresarse en el contexto de una nueva conformación y crecimiento de los medios de comunicación, y por la posibilidad —los jóvenes— de distinguirse a sí mismos como integrantes de una subcultura en su rechazo a

² Las otras dos transformaciones observadas son, en primer lugar, los cambios producidos a partir del hiato o paréntesis generados por la segunda guerra mundial, es decir, se trataba de jóvenes que habían nacido bajo las consecuencias sociales producidos por la guerra, entre ellos, la ausencia del padre del hogar, las evacuaciones y otras fracturas de la vida familiar tradicional. Esto habría generado las bases, entre otras, del auge de la delincuencia juvenil de los cincuenta. El segundo cambio en la conformación de las subculturas juveniles habría sido generado a partir de la masificación de las enseñanzas secundaria y terciaria.

una cultura dominante, que también se expresaba en el mismo contexto de expansión de los medios.

Al mismo tiempo, es necesario definir, en este marco, las características de una tradición cultural específica para el caso uruguayo. La reinterpretación de esta tradición permitió legitimar la nueva subcultura del punk-rock. Se trata de una tradición que considera aquello que el historiador Gerardo Caetano denomina “*el papel configurador del ‘afuera’*” (1991), es decir un modo de ser nacional caracterizado por una disposición abierta a las influencias culturales del exterior que se fue consolidando en la sucesión de gobiernos colorados a lo largo del siglo XX. El Partido Colorado, y en particular el batllismo, promovieron esta forma de percibir la vida política, social y cultural. Es de relevancia en este estudio ya que, tanto el primer gobierno nacional como el departamental (de Montevideo) luego de la dictadura, fueron ocupados por el Partido Colorado quien llevó, de manera evidente, sus políticas culturales en esta dirección, cuando el rock uruguayo alcanzaba masividad.

Esto no significa, sin embargo, que el gobierno del período estudiado haya promovido con inocencia o claras intenciones de cooptación a las nuevas manifestaciones juveniles pues, al tiempo que promovió espectáculos masivos de rock en los primeros años de democracia, realizó razzias sistemáticas y salvajes contra los jóvenes roqueros que incluyeron el arresto, la prisión, la humillación y la muerte de algunos de ellos (Zibechi, 1997; Aguiar y Sempol, 2014). En este sentido, los críticos musicales y culturales lograron construir un discurso propio y original que tomó elementos de una “tradición del afuera” que resultaba, si no hegemónica, ineludible en el primer gobierno democrático (Caetano, 1991; De Giorgi, 2014), reinterpretarlos en este nuevo contexto y lograr construir un discurso consistente y elocuente que convirtió a la nueva generación de roqueros en la novedad cultural de su momento.

Un malestar estomacal

A fines de 1983, ocurrió en Uruguay un hecho trascendente en la historia del rock nacional: una noche de diciembre, en *Telecataplúm*, programa de televisión humorístico de presencia importante en la reapertura democrática, se presentaron Los Estómagos en una de sus emisiones. La banda iba a convertirse, en pocos años, en el grupo representativo del punk-rock uruguayo. El vocalista de la banda estaba vestido con gabardina gris y los músicos llevaban extraños cortes de pelo. El tema presentado era “La barométrica”, que terminaba con el sonido de una cisterna descargando agua, un final aún más provocador que el nombre del tema y la presencia del grupo.

En el contexto humorístico del programa, la presencia de Los Estómagos se parecía mucho a un chiste. Fueron presentados por el actor y músico Francisco Nápoli y, terminada la actuación, el director del programa, Jorge Denevi, aparentaba perseguir a Nápoli responsabilizándolo de la “desastrosa” presentación, según recuerda un comentarista en el facebook de la banda. La evocación de este acontecimiento mediático se repite a lo largo de varios foros y sitios de Internet reconstruyéndolo como un hito

performático de los ochenta. El programa de Canal 12 fue un espacio excepcional de humor y resistencia a la dictadura dentro de su propio canal y de la totalidad de la programación de la televisión, que dio muy escasas muestras de críticas al gobierno (Pereira, 2014).

En este contexto, la presentación de Los Estómagos reconfiguraba las formas establecidas de expresar musicalmente la resistencia, que habían sido marcadas hasta el momento por un número considerable de compositores e instrumentistas pertenecientes al Canto Popular, un movimiento urbano que abrevaba en las raíces folklóricas nacionales y latinoamericanas, que había logrado masividad indiscutida y que comenzaba a mostrar señales de desgaste (De Alencar Pinto, 2013; Da Silveira, 1984; Capagorry y Rodríguez Barilari, 1980).

La presentación de Los Estómagos, por lo tanto, pareció desconcertar al público por varios motivos. Se trataba de una performance cuya música y vestimenta adoptaban rituales desconocidos de rebeldía tomados del punk-rock anglosajón surgido en Londres y Nueva York en la segunda mitad de los setenta, es decir, muy lejos de las formas resistentes tradicionales definidas por el Canto Popular, pero lejos también de los rituales adoptados por los músicos de rock de los sesenta y setenta, de muy escasa exposición en el caso uruguayo ante la represión sistemática de los militares hacia sus músicos, una represión menos dirigida al combate ideológico que a la represión de hábitos y formas de vida (Peláez, 2002).

La presentación de Los Estómagos debió resultar desconcertante por un tercer motivo: ese mismo año se habían registrado incidentes en un establecimiento de enseñanza secundaria, el liceo Suárez, con difusión relevante en la prensa. Entre los jóvenes involucrados, había un sector que llevaba extraños cortes de pelo, ropas con roturas y muñequeras de cuero con tachas de metal, que fueron requisadas por la policía y entregadas a las autoridades del establecimiento (Cotelo, 1985). La generación del punk montevideano aparecía en los liceos e inmediaciones y se expresaba con la música y la forma de vestir que Los Estómagos dieron a conocer esa noche de diciembre.

Las señales de interés por el rock de parte del periodismo musical primero y desde la crítica cultural después fueron escasas al principio. Eran aproximaciones muy cautas al género que presentaban, gradualmente, su condición de novedad en el panorama musical y cultural. En la primera mitad de 1984, el crítico musical Guillermo Baltar daba relevancia a las vertientes más roqueras del Canto Popular desde las páginas de *La Semana*, suplemento cultural del diario *El Día*, perteneciente al Partido Colorado; presentó elogiosamente la edición del tercer disco de The Clash con información tomada de publicaciones extranjeras (Baltar 1984c), y cuestionó las posibilidades expresivas y la escasa novedad del jazz rock a partir de un recital del grupo uruguayo Zafharoni (Baltar 1984b).

En este mismo período, el músico y crítico Carlos Da Silveira (1984) escribió en el semanario *Jaque* una nota donde, a través de reseñas de programas televisivos y recitales

de música popular, mencionaba el nuevo surgimiento del rock en Uruguay entendido como “tendencia musical” y sin dar mayores detalles en cuanto a géneros, bandas o artistas. En octubre, Da Silveira publicó una crítica en ese mismo semanario referida a una banda de rock de la nueva generación, Los Tontos, trío con claras vinculaciones al punk-rock, cuya actuación formó parte de un ciclo que integraba artistas de distintas corrientes y géneros vinculados por el nexo generacional. El cronista dedicó un espacio inusual hasta el momento para describir las características de una banda “*con parentesco con algunas variantes del rock contemporáneo*” dada su formación de guitarra, bajo y batería. En la nota, desestimaba el valor del grupo en tanto los músicos no presentaron, según su criterio, un trabajo esforzado y un proyecto artístico definido, además de señalar desafinaciones e imprecisiones rítmicas (1984b).

El semanario *Jaque* fue, en aquel momento, una de las publicaciones más importantes de resistencia a la dictadura y novedosa desde el punto de vista periodístico. Se trataba de un proyecto de periodismo político y cultural identificado con el sector más liberal del Partido Colorado, la Corriente Batllista Independiente, liderada por Manuel Flores Silva, director de la publicación. Desde su aparición en noviembre de 1983, *Jaque* venía ofreciendo gran cantidad de información y crítica musical referidas, en su gran mayoría, a los músicos identificados con el Canto Popular y al regreso paulatino a Uruguay de muchos de los músicos del exilio como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o José Carbajal, más aquellos otros que, sin haber sido exiliados políticos, volvían luego de una larga temporada en el exterior, como los hermanos Hugo y Osvaldo Fattoruso.

Un día después de la publicación de la escéptica crítica de Da Silveira a la actuación de Los Tontos, Baltar publicó en *La Semana* una crítica a un recital de Los Estómagos, es decir a nueve meses de su presentación primera e inesperada en el programa televisivo. El artículo es una toma de posición definitiva frente al rock (y al punk-rock en particular) consagrando, de esta forma, la presencia del género en la prensa de Uruguay.

*Señoras y señores, aquí están Los Estómagos: quizás a muchos les asombra que estemos escribiendo sobre este grupo de “punk-rock”, que ha comenzado a sonar fuerte en Montevideo. Pero son tiempos de cambio y otros son los vientos que soplan luego de haber vivido de espaldas al mundo por más de diez años. Pues bien, aquí hay un nuevo grupo de jóvenes que están construyendo su lenguaje, y que ha sabido captar el fondo (y no sólo la forma); de la eclosión musical que comenzó a gestarse en Londres a mediados de los setenta con los Sex Pistols, y en el Soho neoyorkino mediante Richard Hell, Television, y los aún incipientes Talking Heads. Los Estómagos presentan una nueva música, vital y dinámica, y si bien son un grupo de rock inspirado en los fundamentos del “punk”, han sabido asimilar el desarrollo paulatino de esta corriente, logrando un sonido propio y característico. (Baltar, *La Semana*, 295, 20 de octubre de 1984: 7)*

En la entusiasta presentación, el periodista adopta una estrategia legitimadora. Los diez años de silencio mencionados refieren a los años de dictadura cuando la cultura del país habría quedado aislada del resto del mundo. En su recuperación y “puesta a punto” con las corrientes dominantes, el periodista fundamenta la razón de ser en la medida en que el género y la cultura que lo rodea dialoga con un “afuera”, es decir integrando un sistema de valores universales que daban sentido y origen a las manifestaciones de la identidad. Esta forma de identificación con un “afuera” correspondía con una tradición identitaria construida históricamente por el Partido Colorado (Caetano, 1991; De Giorgi, 2014) que, en ese momento, representaba tanto el diario *El Día* al que pertenecía *La Semana* como el semanario *Jaque*.

De esta forma, la reivindicación del punk-rock hecha por Baltar articulaba, a un tiempo, toda una serie de elementos de esta tradición cultural que confluían en la refundación de una tradición democrática que se había visto interrumpida con la dictadura. Consciente de la posibilidad de una interpretación en este sentido y, más aún, de una identificación directa del punk-rock uruguayo con el Partido Colorado, Baltar advertía que la simple referencia a los focos de producción cultural de las grandes ciudades no era suficiente para legitimar el punk rock y el rock en su totalidad. Sobre el final de su cita, observa la particularidad del caso uruguayo, donde el punk-rock habría sido asimilado por las nuevas generaciones de músicos logrando un sonido “*propio y característico*”. En este sentido, es importante analizar cómo se vincularon las nuevas manifestaciones del rock uruguayo con el surgimiento de la subcultura punk a través de diversas crónicas del momento.

La cultura no es la sonrisa

El viernes 19 de julio de 1985, *Jaque* publicó un artículo del escritor inglés Anthony Burgess, autor de la novela de ciencia ficción *La naranja mecánica* (1971), titulado “Los ‘punks’ de Nueva Inglaterra”. La simple referencia a lo “punk” parece motivo suficiente para hacer llamativo un título meramente descriptivo. No obstante, el colgado problematizaba la figura inquietante del punk al enunciar: “Jugar a los pobres, jugar a destruir ‘el sistema’”.

El artículo comienza con una suerte de exégesis etimológica del término “punk”. En su rastreo, Burgess lo identifica como sinónimo de “prostituta” en la obra de Shakespeare (sin dar mayores detalles), mucho después el término habría cambiado de género en Estados Unidos para referirse a un joven “vicioso y despreciable” y, finalmente, se habría difundido en Inglaterra a mediados de los setenta para referirse a un movimiento juvenil caracterizado por sus vestidos y peinados extraños que insinuaban una agresión potencial o una violencia simbólica. Sin embargo, explica Burgess, los punks no eran violentos y esta no-violencia aparece en su texto como una constatación decepcionante. Para el escritor, se trataría del grito de una generación que, presentándose como resistente, sólo buscaba ser aceptada por el resto la sociedad; de una provocación estética que estaría expresando la pobreza de sus seguidores, algo que Burgess descalifica al considerar que los punks ingleses no son verdaderos pobres.

Las canciones que exigía el culto punk tenían que ser estéticamente pobres para encajar, mediante una típica analogía falsa, en la pobreza de las vidas de sus seguidores. Pero la pobreza en el sentido tercermundista, que es el único que cuenta hoy en día, es algo que ellos no han conocido jamás. Puede que el Reino Unido esté atravesando una recesión económica, y puede que a quienes más afecta sea a los jóvenes, pero de acuerdo con los niveles de Etiopía o Nicaragua, estos jóvenes son ricos. Sus gestos de pobreza son, en realidad, un tipo perverso de elegancia. (Jaque, 83, 19 de julio de 1985: 19)

La afirmación no cuestiona el origen de clase del movimiento ni su pertenencia a los márgenes urbanos del Reino Unido en el contexto de crisis económica y de desempleo. Sin embargo, se trataría de un movimiento que, finalmente, no intentaba trastocar ningún orden y considera al movimiento una novedad que sólo podría permanecer en el ámbito de la moda. El “*tipo perverso de elegancia*” evoca, más que una pose, una especie de dandismo actualizado de acuerdo con nuevos cánones estéticos. La observación es clave no tanto para entender el carácter performático del movimiento punk sino para comprender qué formas de vida se rechazan a través de su puesta en escena. Finalmente, el artículo identifica al movimiento dentro de una tradición inglesa —explica el autor— que consiste en no resistir nunca a nada.

Una semana después, *Jaque* publica otra nota sobre punks, en este caso sobre punks montevidianos. Su autor es Ruben Cotelo, periodista y crítico literario quien, en la época de la publicación, contaba con 55 años. Su labor había sido criticada con frecuencia por sus contemporáneos por emplear, seriamente, enfoques sociológicos y psicoanalíticos ya desde los años cincuenta (Real de Azúa, 1987). En este caso, Cotelo realiza una operación similar a la de Burgess, de quien cita su artículo, para describir el fenómeno punk incipiente en Montevideo y ubicándose, también, como observador participante que desentona en términos generacionales en su encuentro con estos jóvenes. Al mismo tiempo, agrega elementos a la etimología incompleta presentada por el novelista.

La presentación de Cotelo del movimiento punk, si no es celebratoria, resulta positiva o empática respecto de un movimiento que ya lo adivina efímero y al que no duda en calificar como “subcultura”. Dada la formación señalada en sociología, no resulta peyorativo el uso del término, empleado en consonancia con la necesidad planteada por el CCCS de transformar o sustituir el término “cultura juvenil” por “subcultura”. Se trata, sin embargo, de un “*esbozo de subcultura*” que el cronista encuentra en los punks montevidianos, en los rasgos que comparten y que los diferencian de una “cultura mayor” que corresponde, en este caso, tanto a la cultura del resto de los jóvenes no punks como a la cultura de sus padres. El artículo de Cotelo es un documento valioso por estas descripciones y por su originalidad periodística, donde el observador deambula y dialoga con los punks asistentes a la Feria de Villa Biarritz, lugar central del movimiento punk de los primeros ochenta, sin establecer mayores transiciones entre los rasgos de los punks ingleses y los rasgos de los montevidianos.

Con el gesto burlón y payasesco, los jóvenes ingleses asumieron el calificativo y lo aceptaron: somos en efecto, unos atorrantes, unos chorritos y andamos jodidos porque ustedes nos hicieron así. Y si nos pintamos es para mostrarles los estigmas de la sociedad, para que ustedes se horroricen de lo que han hecho de nosotros.

Hay en los punks una estética entre burlona, sarcástica y desesperada, que responde al agravio moral (invisible) de los otros con una sanción autolacerante y autodañina, que irrita y confunde al oponente, al vasto mundo de los mayores. (Jaque, 84, viernes 26 de julio de 1985: 18)

En esta frontera difusa entre punks ingleses y montevidéanos, Cotelo continúa empleando los mecanismos legitimadores empleados por Baltar, es decir en los términos planteados por la referencia a un “afuera” constitutivo de una identidad interior, propia de una tradición montevidéana y cosmopolita. Pero la crónica no se remite a la mera identificación con el afuera, sino que Cotelo también practica una deriva por el barrio de Pocitos, entre el liceo Suárez y la plaza de Villa Biarritz, mientras se interroga acerca del origen de clase de los punks montevidéanos, quienes eligen concentrarse en un barrio de clase media alta y alta aventurando algunas hipótesis: el desplazamiento del centro de la ciudad hacia otros barrios, las características de un barrio, y de la feria en particular, que ofrecían un ámbito “favorable al desplazamiento y el vagabundeo”, y su instalación junto a los periferiantes vendiendo capirinha, haciendo asados en mediotanques, detrás de puestos de frituras o entre stands de políticos de distintos partidos.

Es un lugar de reunión y encuentro, libre foro abierto de curro y changa, pensamiento y acción. Es un ambiente permisivo, espontáneo, informal, no carente de encanto popular.

Entre tantos grupos de jóvenes que charlan tranquilos, vigilando el paso de las nubes que dejarán caer el rayo de sol que reduzca el frío, están nuestros punks. Difícil fue encontrarlos, puesto que sus estigmas exteriores pasan desapercibidos cuando la indumentaria de los otros es igualmente modesta, raída y vieja. En definitiva se hallan entre iguales, donde nadie molesta a otro por un pelo de más o de menos. (Cotelo en Jaque, 84, viernes 26 de junio de 1985: 19)

Esta estrategia mimética les permite pasar desapercibidos para poder estar juntos sin que nadie los moleste. Aquí importan tanto las estrategias de mimetización en un paisaje integrado por otros grupos con señales similares de abandono o pobreza, como la sola voluntad de estar juntos, que los diferencian otros grupos presentes, los cuales cumplen actividades comerciales, de supervivencia o de militancia política. En la descripción, el grupo de punks define una forma de socialidad que se define por la materialidad de estar juntos, tal como lo define Michel Maffesoli (1990) en su estudio de las subjetividades grupales características de las tribus, es decir una socialidad que se manifiesta en su dimensión estética “como una facultad común de sentir o experimentar” (137) y que se

niega a reconocerse como proyecto político. La única razón de ser y estar juntos, explica el autor, es la preocupación por un presente que se vive colectivamente en un vaivén “entre la masa y la tribu” (138). Este vaivén se aprecia muy claramente en la descripción de Coteló, a veces distinguiéndose de la masa como una forma de provocación a través de su indumentaria, otras veces mimetizándose gracias a esa misma indumentaria.

Es importante reconocer también, siguiendo a Maffesoli, que las formas de irrumpir violentamente frente al resto de la sociedad son también formas de fundar comunidad: “*baste con indicar, aunque sea de manera un tanto tajante, que la experiencia del otro funda comunidad, aún cuando ésta sea conflictiva*” (134, énfasis de Maffesoli). Estas formas conflictivas de presentación pública adquieren entonces un valor mucho más trascendente que la mera provocación. Quizá se pueda especular que la provocación interpelaba a una sociedad la cual, frente a lo punk, se revelaba a sí misma en el contexto crítico de la posdictadura. Tal como se puede deducir de los artículos de Burgess y Coteló, los punks parecían ser una estetización de aquello que la sociedad había hecho de sí misma.

Nosotros y los miedos

Durante 1985, año del retorno democrático, creció el número de bandas, de discos editados y de espectadores a los recitales de rock. Ese año, el sello Orfeo editó *Graffiti*, un álbum donde se presentaron varios grupos trascendentes para el rock de los ochenta. El disco permitió un mayor conocimiento de las bandas que, a su vez, empezaban a ser difundidas a través de las nuevas emisoras de FM y de *Video Clips*, un programa musical en Canal 5, el canal el Estado, conducido por el productor Alfonso Carbone (director del sello Orfeo) que promovía a los nuevos grupos en el nuevo soporte del video. Al año siguiente, se realizó el concierto Montevideo Rock, un recital de tres días en la Rural del Prado, con la participación de bandas uruguayas y argentinas y el apoyo de la Intendencia Municipal de Montevideo, que logró reunir a 45.000 jóvenes. En 1987, Los Estómagos grabó su tercer disco, *Los Estómagos*, ya convertida en la banda principal del rock uruguayo (Delgado, 2014).

Hasta el momento, el rock intentaba legitimarse a través de críticas musicales o crónicas periodísticas que veían al punk y al punk-rock como manifestaciones juveniles en consonancia con las manifestaciones culturales de las capitales principales del mundo. Las crónicas de Baltar y Coteló avanzan en la caracterización de una generación punk que habría sido, además, el resultado de una sociedad particular, la montevideana, donde los adolescentes podían ser identificados —en su rechazo y aparente desinterés por la vida política— como la expresión espontánea de una sociedad que comenzaba a exhibir las señales de devastación cultural luego de la dictadura.

Sin embargo, esta proyección masiva del rock y la subcultura punk vinculada se vieron atacadas ferozmente por el músico Jorge Bonaldi a principios de 1986. Bonaldi se había iniciado en el rock de los sesenta y, en las décadas siguientes, había sido un activo y destacado músico del Canto Popular como integrante de Los que Iban Cantando, uno de

los grupos más trascendentes del movimiento. El ataque, publicado en el diario *La Hora* del Partido Comunista y en *La Juventud* del Partido Socialista, descalificaba al punk-rock como género valioso u original y lo consideraba el éxito del imperialismo cultural estadounidense sobre Uruguay insinuando, además, que el éxito del movimiento era el resultado de una promoción o cooptación por parte del Partido Colorado, una sospecha con la que el movimiento y los músicos de rock tendrían que lidiar en los años siguientes. Así, Bonaldi expresaba:

*Montevideo volvía a ser el de “antes”. / Estallaba el verano. / Boing. / Torturados y torturadores caminaban por las mismas calles, ocupaban las butacas de los mismos cines, se bañaban en las mismas playas, bebían en los mismos vasos de los mismos bares... / Era el cambio de paz. / [. .] / Yo estaba en una plaza de Pocitos mirando un festival de música beat, “rock’n roll” y “punk rock”. / Gratuito. / Y uruguayo. / Ahijuna. Canejo. / Observaba lo bien que lo estaban haciendo los protagonistas. / Soltura de cuerpo, desinhibición, desenfado, desprejuicio, canción visceral. La ropa. El corte de pelo. Todo igualito. / Igualito o al menos muy parecido a los que veníamos observando en los últimos dos años en los video-clips estadounidenses. / Y en los ingleses. (Que son más finos, siempre). / La misma forma de remangarse la camisa, la misma caravanita colgando del lóbulo de la oreja izquierda, los mismos acordes. / [. .] / Eran los nuevos “rockeros” uruguayos. / Y su joven empresario discográfico detrás. / Y Montevideo volvía a ser el de “antes”. / Al fin ocurría. (Bonaldi, *La Hora*, 4 de enero de 1986: s/p, énfasis de Bonaldi)*

La invocación al “antes” remite a una vuelta, restauración o recuperación de libertades perdidas durante la dictadura. El entrecomillado pone en entredicho que tal restauración hubiera sido efectiva, ya que durante el primer gobierno democrático del Partido Colorado hubo una clara decisión del gobierno por no condenar los delitos contra los derechos humanos por parte de la dictadura militar. De esta forma, Bonaldi presentaba una suerte de simulacro de restauración democrática que se hacía visible en una falsa libertad encarnada en la pose de los jóvenes roqueros, meros imitadores de movimientos ingleses o estadounidenses. De esta forma, Bonaldi se convertía en el portavoz de un grupo de músicos y agentes culturales que creían ver en el rock de los ochenta la cooptación del Partido Colorado, que apoyó, a través de la Intendencia Municipal, el recital Montevideo Rock a fines de ese año.

Sin embargo, el ataque de Bonaldi habilitó a los defensores del rock a afinar y definir el lugar del género musical en la cultura y la sociedad montevideanas de los ochenta. Este ataque inesperado provocó una extensa polémica en varios medios de prensa que se prolongó durante dos años y que merece un estudio aparte, pues el rock se convirtió en el pretexto o argumento central de la discusión de varios temas que ocuparon la agenda cultural de los ochenta, entre ellas, la función de la crítica musical, la función de las industrias culturales, las precauciones respecto de la cultura de masas, etcétera,

acercándose esporádicamente rock montevideano y la juventud asociada al movimiento (Brando, 2015; Farachio, 2015). Para este trabajo, que busca rastrear el proceso de la construcción del discurso de una subcultura en particular, es importante señalar que, el mismo mes de la publicación de la violenta nota de Bonaldi, la revista *Relaciones*, dedicada a la difusión de artículos sobre filosofía, sociología y psicología, publicó un artículo de Rafael Bayce (1986), sociólogo que tuvo una actividad central en la reivindicación y la defensa de la nueva generación, muchas veces convertido en uno de sus defensores y portavoces más destacados.

En el artículo “La lógica del miedo, 1968-1984: génesis y consolidación”, Bayce establece y define una lógica del funcionamiento social durante la dictadura determinada por el miedo, que operó principalmente en el sistema educativo, a partir de un control represivo que se iría introyectando en formas de autocontrol y autocensura luego de la promulgación de la Ley de Educación General en 1972, la cual prohibía la actividad gremial de funcionarios y estudiantes, el control ideológico dentro de los recintos educativos, la responsabilidad de los padres ante las actividades militantes bajo amenaza de llevar estos antecedentes a la justicia, etcétera. De esta forma, la ley llevaba la represión al interior del núcleo familiar. A partir de estas medidas represivas, Bayce establece tres grupos sociales resultantes que funcionaron articulados de acuerdo con su nexo generacional.

En primer lugar, define a los “adultos autistas”, un grupo que coincide con los padres de la generación más joven, que se retrajo al mundo interior del hogar limitando al máximo los contactos sociales potencialmente riesgosos. Para este grupo, es central la conservación de una fantasía nostálgica del país, democrático y estable. El segundo grupo corresponde a los “jóvenes marranos”, es decir aquellos jóvenes que vivieron en carne propia las consecuencias de la Ley General de Educación y que durante la dictadura practicaron rituales de resistencia fuera de la vista pública. De esta forma, la militancia de estos jóvenes pasaba por circuitos y ámbitos de encuentro clandestinos. En este sentido, es probable que Bonaldi perteneciera a este grupo según la clasificación establecida por Bayce. El tercer grupo está formado por los “*adolescentes contraculturales*”, es decir las nuevas generaciones que podrían, según el autor, dar nueva vida a las organizaciones estudiantiles en la nueva democracia y que habían sido educadas en un sistema educativo vaciado de contenido.

Serán ellos quienes protagonizarán la emergencia de los movimientos de resistencia subterráneos, en un intento de ruptura con la disociación que caracterizó la conducta de las dos generaciones anteriores. Serán ellos quienes, tras crear espacios propios de participación, aprovecharán los planteos autoritarios para subvertirlos, empezando por el propio liceo destotalizado. Es la generación que trasciende la resistencia marrana y autista, negándola, sin comprenderla cabalmente, pero obligándola a renovarse. (Bayce en Relaciones, 20/21, enero de 1986:8)

La imbricación entre las generaciones (los autistas padres de los contraculturales, los marranos en una generación intermedia) responde fácilmente a las categorías de subculturas, entre ellas las culturas juveniles definidas por el CCCS, principalmente porque las generaciones contraculturales³ se vieron forzadas, por los mecanismos represivos de la Ley de Educación General, a compartir elementos definitorios de la cultura de sus padres, que luego serán o no rechazados, entre ellos y como dato central para este análisis, la evocación nostálgica de un país que vivía de las glorias del pasado y cuya memoria se preservaba en el ámbito familiar. Este modelo de país será uno de los objetivos más claros a ser combatidos por las nuevas generaciones, tal como se puede ver en la construcción de un discurso generacional que seguirá afinándose, como se analiza a continuación.

La caracterización de las nuevas generaciones tomó forma definitiva en 1987 cuando fue publicado *Fuera de control*, libro escrito por Alfonso Carbone y el periodista Raúl Forlán Lamarque, que relata los comienzos del rock de los ochenta y, principalmente, condensa la opinión generalizada de la crítica. En el libro, los autores le daban al rock de los ochenta un lugar central, tanto en la tradición del rock uruguayo como en las expresiones culturales de los jóvenes de la década. Un análisis en detalle puede ofrecer muchos datos acerca de las sutilezas de la construcción del discurso para la nueva subcultura.

La propia generación que canaliza sus pasiones a través de la música rock se ha autodefinido como una promoción que creció —y despertó a la vida intelectual— bajo una generación de generales. Por lo tanto, dada la situación histórica en contra que padeció el país en largos, traumáticos 12 años de dictadura, es esta una generación que se fue procreando y configurando sin modelos interiores, esto es, de la propia geografía natal. Niegan prácticamente todo tipo de referencia interna: el Canto Popular Uruguayo, la literatura de los últimos años y la tónica triunfalista y todopoderosa de los lejanos años '60, no representan nada. (Carbone y Forlán Lamarque, 1987, 122, énfasis de los autores)⁴

A diferencia de Bonaldi, los jóvenes punks aparecen aquí como víctimas de la dictadura, quienes crecieron en un ambiente represivo y estuvieron lejos de convertirse en los representantes de una falsa democracia. Aún más, la dictadura habría impedido a la generación encontrar ningún modelo “interior” donde abreviar o retomar tradiciones que referían a un pasado nacional. Esta ausencia de referencias culturales se estaba

³ No discutiremos aquí los puntos en común ni las diferencias entre los conceptos de “subcultura” y “contracultura”, discusión que trasciende extensamente los límites de este trabajo. Para este análisis, se puede consultar el trabajo de Vanina Soledad López (2012) para el caso argentino.

⁴ Aunque no está especificado en ninguna parte de la publicación, estas afirmaciones corresponden claramente a Raúl Forlán Lamarque, quien muchas veces emplea la primera persona y el estilo de ensayo crítico característico que lo convirtieron en uno de los periodistas culturales más relevantes de la década.

presentando como una marca generacional, al menos referencias de la generación anterior, tanto por su falta de protagonismo (gran parte había sido despedida de sus puestos de trabajo, emigrado o estado en prisión) como por la desconexión completa de los jóvenes, según Forlán Lamarque, respecto de un contexto conformado por la producción literaria contemporánea considerada como una totalidad; por el movimiento de Canto Popular (un movimiento político-musical urbano de raíz folklórica identificado con la izquierda política), y finalmente por los “lejanos años” sesenta, es decir, entendidos sin discriminar corrientes, movimientos ni orientaciones ideológicas. En palabras de Forlán Lamarque, esta generación se presentaba como huérfana y sin conexión aparente con ninguna tradición cultural interior, anterior o contemporánea.

La cita refleja una variación o ampliación de la tradición cultural que refiere al “afuera” para legitimarse como tal, como se vio en la crítica de Baltar y en la crónica de Coteló. En este caso, no identifica a la generación del punk-rock con generaciones coetáneas de otras capitales sino que la presenta como el rechazo a una tradición “interior” identificado con lo telúrico, lo rural y los referentes del pasado nacional y regional, los cuales habían sido hasta el momento elementos identitarios tanto de las culturas del Partido Nacional (Caetano, 1991) como de la cultura de izquierda, representada en este caso por el Canto Popular, movimiento que buscó deliberadamente indagar en las raíces folklóricas nacionales y latinoamericanas.

Sin embargo, el énfasis en una tradición del “afuera” no debe ser visto sino como un punto de partida a partir del cual los voceros de la generación se apropiaron de ciertos elementos del “afuera” para integrarlos a una cultura nacional. Como se ve a continuación, en el mismo discurso que rechaza toda referencia “interior”, aparecen cifradas referencias importantes a ciertos elementos de la tradición cultural del pasado, cifra que sugiere una capacidad estratégica determinada para establecer conexiones con esas ciertas tradiciones. Así, los jóvenes de esta generación y de esta subcultura

[s]on rebeldes sin meta que transcriben su desacuerdo con la pesadez de la cotidianidad, pero sin caer en la ilusión metafórica de la esperanza. No creen en nada porque nacieron apartados y porque, en general, nadie cree en ellos. Si algunos legítimamente piensan en la posibilidad de una sansueña (Darnauchans-Benavídes) o de una Filadelfia real (Numa Moraes-Benavídes), la generación rock la niega porque ha perdido su capacidad de crearse un ideal propio. Su paraíso es su ahora: asumir este infierno de combatir la retórica, la injusticia para recuperar la cotidianidad profunda. Para ellos seguramente su sansueña individual será dejar hablar al viento. (Carbone y Forlán Lamarque, 1987: 132, énfasis de los autores)

Inicialmente se puede detectar de forma explícita y ostentosa el rechazo hacia la música popular y la poesía de los sesenta y setenta representados en el poeta Washington Benavídes y los músicos Numa Moraes y Eduardo Darnauchans. No obstante, la figura de Darnauchans, quien tuvo una influencia notoria del rock en su producción musical,

está problematizada y puesta en el lugar de una creación que habría buscado no tanto lugares utópicos sino lugares mentales adonde recurrir en su fuga ante la desesperación o “pesadez” de la realidad. El aquí y ahora, descarnado u opresivo, presentado por Forlán Lamarque, es el único lugar posible donde la nueva generación podría expresarse a través de un nihilismo que insinúa una posición antiintelectual apoyada en la referencia, velada y erudita, al escritor Juan Carlos Onetti, sobre el final de la cita, al hacer resonar el título de su novela *Dejemos hablar al viento* (1979).

Onetti es una referencia importante para esta generación por su conocida posición antiintelectual que privilegió, para la creación, un lugar alejado de la figura del intelectual letrado y que desdeñaba o era indiferente hacia el pasado (Téllez Vargas). De esta forma, esta indiferencia vuelve a reeditar la referencia al “afuera” como constitutivo de un ser nacional inevitablemente recreando una tradición identificada con los elementos “exteriores” aunque resulte paradójico, es decir, se trataba de una tradición que marcaba una indiferencia por el pasado recurriendo a autores del pasado que privilegiaron también los elementos “exteriores”. Onetti es una referencia importante también por la desesperanza y el pesimismo que caracterizan a su obra y, en particular, por haber renunciado a volver a Uruguay, cuando la vuelta de los artistas del exilio a fines de la dictadura había sido, en sí misma, un fenómeno cultural de grandes repercusiones en la cultura de los ochenta. De esta forma, la posición de Onetti era una renuncia que desmitificaba el pasado del país como un lugar posible de ser reconstruido (Alpini, 1996) [5].

Esta construcción de un perfil generacional para los jóvenes roqueros y la subcultura punk es extremadamente sutil y efectiva. Al mismo tiempo que descarta ciertos elementos de una tradición cultural, logra incorporar otros de manera inadvertida. Lo más importante, Forlán Lamarque destaca por encima de todo el carácter iconoclasta y anárquico del punk inglés y logra darle razones autóctonas a su existencia, donde la dictadura se presenta como la marca generacional definitoria, tanto por la acción represiva como por lo que no habría permitido generar después, por lo cual sólo era posible escuchar el grito de una generación que sólo quería hacerse oír.

En este sentido, es posible ver cómo los diferentes actores de la cultura mayor atribuyeron diferentes sentidos a los jóvenes emergentes ante la novedad de su aparición. Desde un número inesperado en un programa humorístico de televisión hasta posibles votantes del Partido Colorado, los jóvenes punk lograron concentrar las expectativas, ansiedades e inquietudes de una sociedad que volvía a reconocerse en un período caracterizado por una crisis de identidad (Caetano, 1991). En cualquier caso, el perfil generacional e identitario se fue definiendo inicialmente en la prensa y sólo despertaría la curiosidad de los académicos de la cultura de los mayores, desde sus propios ámbitos, en la década siguiente.

Hacia la academia y más acá

En noviembre de 1987, la revista *Relaciones* publicó una serie de notas referidas a una mesa redonda organizada en la Alianza Francesa por la misma publicación. El acontecimiento reunió a un grupo de jóvenes pertenecientes a la subcultura del rock, entre ellos músicos, productores y periodistas. Las cuatro notas reseñaron, desde distintos puntos de vista, aquella instancia y las razones por las que calificaron aquel acontecimiento intergeneracional como un fracaso: los jóvenes integrando el panel y los mayores sentados en el público. La reseña firmada por Luis Behares, un académico destacado que reflexionó en su momento sobre las subculturas juveniles, agrega a la crónica una serie de reflexiones que ofrecen más elementos para caracterizar a la subcultura del rock de los ochenta.

Behares describe la afluencia ansiosa y numerosa del público al *foyer* y a la sala, y el contraste marcado de algunos punks con sus peinados y ropas características. Principalmente, señala la tensión generada por parte del público hacia los jóvenes invitados quienes, terminada la mesa redonda, apenas pudieron hablar limitándose a escuchar lo que la generación anterior pensaba sobre ellos. El ambiente 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 en *Relaciones*, 42, noviembre de 1987: 4)

La condición antiintelectual de la nueva generación no resulta nueva en este relato. No obstante, para el cronista se revela como una confirmación. La posición antiintelectual no sólo refiere al origen musical del rock y del punk-rock en particular, cuyas formas de presentación verbal se reducían a las letras de canciones y a las entrevistas concedidas 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 antiintelectual 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 el antiintelectualismo de los jóvenes a “un modo de hacer las cosas” sino, posiblemente, a una incomprensión o una indiferencia respecto de las formas tradicionales de entender la transmisión cultural y las formas de funcionamiento de los circuitos culturales tradicionales. De acuerdo con las crónicas, la sorpresa proviene menos de los jóvenes y más de los mayores, sorprendidos ante la llegada de los roqueros a la 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”. Sin embargo, lo interesante es que, además de la incomodidad descrita de los mayores, los roqueros se limitaron 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 curiosa inversión de los roles. Es posible especular —sólo especular— que esta inversión fue posible por la sola presencia de los jóvenes punk en el recinto, de algún modo habilitando, 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 en el pasado o perdido todo carácter de novedad. Luego de dos horas de un debate entre los miembros del público, la intervención más lúcida provino desde el panel de jóvenes, en particular de Gabriel Peluffo, vocalista de Los Estómagos.

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 (Couto en Relaciones, 42, noviembre de 1987: 5, énfasis mío)

La cita es valiosa no solo para comprender la falta de ingenuidad de las nuevas generaciones sino también por la mención, relevante para este análisis, sobre el conocimiento de la generación más joven sobre la generación que la antecede (“*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 confirmaba 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 integrar una mesa redonda, integrarlos momentáneamente a su propio comportamiento. De esta forma, la conformación de una subcultura con unos elementos característicos propios y otros compartidos con la generación de los mayores queda en evidencia, visualmente incluso, en la misma acción de integrar un panel rodeado de integrantes de la cultura mayor.

El rechazo de los mayores hacia los jóvenes roqueros no habla tanto de una negación como subcultura sino de la capacidad de los más jóvenes para hablar de sí mismos y de la cultura mayor en sus propios términos de acuerdo con una capacidad de agenciamiento que cuestiona la adjudicada actitud díscola e iconoclasta de los jóvenes vinculados con el punk-rock. Aún más, su coloquialismo no está exento de un sentido común y de una

capacidad de observación y análisis que cuestiona la presunta condición o vocación antiintelectual también adjudicada a la generación.

Este acontecimiento resulta trascendente porque presentó a los jóvenes roqueros en pie de igualdad en el diálogo intergeneracional, es decir, presentándose como interlocutores en la arena cultural fuera de los eventuales éxitos de venta y público. En todo caso, la participación complejiza la figura de los jóvenes roqueros 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.

Esta lucidez o capacidad de articular propuestas de parte de los roqueros fueron oportunamente observadas por Bayce. En el mismo número de *Relaciones* donde aparecen las cuatro polémicas, un quinto artículo con su firma hace un énfasis especial en la importancia de la subcultura del rock en Uruguay, es decir como una manifestación social que trasciende lo musical y que es capaz de transformar un panorama cultural que daba, al momento, escasas muestras de novedad y de potencial transformador de la sociedad en su conjunto.

En su artículo “El rock, ¿importa?”, el autor dirige su crítica a “*quienes desprecian intelectual, estética y/o políticamente al rock como objeto de análisis y como forma cultural viva*” (Bayce en *Relaciones*, 42, noviembre de 1987:6). La vaguedad para señalar a aquellos que “desprecian” se irá definiendo paulatinamente a medida que avanza en su extenso artículo, pero se puede adelantar que el autor defiende al movimiento de rock del ataque desde la izquierda cultural, posiblemente de la mencionada crítica de Bonaldi un par de años atrás. Bayce reivindica la originalidad rock uruguayo, tanto como representante genuino y resultado de una actividad espontánea de los propios músicos como del valor del “afuera” como fundamento de una tradición la cual, no obstante, problematizará de manera original enriqueciendo la caracterización de la cultura creada alrededor del género.

[E]l rock nacional actual representa tan bien la realidad urbana y suburbana uruguaya de hoy, como el folklore representa la realidad rural de su tiempo, como el tango representó una realidad migratoria y pluricultural que ganó la ciudad, como el canto popular encarnó una resistencia urbana con reminiscencias rurales en su momento, como la murga expresa al barrio suburbano y el candombe una experiencia etnosocial.

[. . .]

Por el otro lado del espectro mesiánico-vernáculo, quienes creen en la democracia liberal y representativa republicana, el fútbol, las ovejas o la gauchada son invenciones uruguayas, lamentamos recordarles que son tan importadas y extranjeras como el más alienado roquero autista. Y que quizá los grupos de rock tengan una mayor dosis de

innovación concreta y actualmente uruguaya. (Bayce en *Relaciones*, 42, noviembre de 1987: 6)

Estos párrafos resumen y marcan definitivamente la operación de la crítica para incorporar al rock como subcultura a una tradición cultural determinada. En primer lugar, se puede observar cómo esta tradición corresponde, en términos estrictos, con la mencionada referencia a un “afuera” constitutivo de una identidad cultural nacional. En segundo lugar, muestra la importancia o trascendencia que impone la tradición cultural en Uruguay sobre cualquier manifestación para ser legitimada. Toda manifestación cultural, aún las más disruptivas o revulsivas, debieron apelar a estrategias legitimadoras que incluyeron, principalmente, el reconocimiento de una tradición para poder ganarse un lugar en ella. En este sentido, se puede apelar al análisis de la transición y de las prácticas políticas del país en el período y establecer una analogía con la transformación cultural analizada en este artículo: “*lo que tal vez llama la atención [en el período 1980/1989] es su capacidad para transformar la novedad cultural en tradición y las rupturas en continuidades institucionales* (Demasi, Rico y Rossal, 2004:7). Es posible agregar, además, que estas formas de apelar a una tradición cultural, aún en los casos aparentemente más alejados de un “interior”, surgieron en un período de crisis de identidad donde las formas de restauración política, social y cultural estaban siendo revisadas al tiempo que surgían espontáneamente nuevas formas de expresión que no correspondían exactamente con el impulso restaurador o con un “*revival sesentista*” (De Giorgi, 2014), pero que debían ser reconocidas o nombradas por la fuerza de los hechos.

Quizá no se trataba tanto del dilema de aceptar o no al rock dentro de una tradición cultural sino qué lugar darle y qué discurso debía ser construido para ofrecerle legitimidad. En este sentido, el carácter antiintelectual e iconoclasta generado por el rock pudo haber sido un obstáculo para ser aceptado de manera definitiva en un sistema o conjunto de tradiciones donde el carácter letrado de la cultura no sólo había sido dominante sino que la comunidad intelectual que lo encarnaba estaba en pleno proceso de reconstrucción y autocrítica luego de la dictadura.

A partir de 1987, el tema de la identidad nacional será el centro de los debates, foros, mesas redondas, congresos y publicaciones académicas donde el rock y la nueva generación se presentan, aunque todavía problemáticos, como elementos insoslayables de la cultura nacional. Queda entonces, para otro trabajo, el análisis de los encuentros y publicaciones existentes en el ámbito estricto de la academia. Este retraso no obedece sólo a la lentitud en el reconocimiento del rock en los estudios académicos sino también a las nuevas formas de producción crítica como las nuevas editoriales dedicadas al ensayo y la restauración definitiva de un sistema académico que pudo recomponerse y renovarse para dedicarse al análisis de la sociedad y la cultura del país.

Por último, es importante señalar las limitaciones que implica definir a las culturas juveniles del rock como subculturas estrictamente en términos de clase. Sin perjuicio de considerar la clase una categoría válida que ofrece elementos para el estudio de las subculturas en su relación con una cultura mayor, también fue necesario, como se pudo

ver en este trabajo, considerar otras categorías de análisis tales como las modalidades de producción y consumo, las tradiciones nacionales particulares o la misma ideología, categorías que pueden y deben, en el análisis, articularse con otras para describir la complejidad de los fenómenos culturales.

Bibliografía

- Alpini, Alfredo. “Una generación sin dioses: los jóvenes *under*”, en *Relaciones* n°150, 1996. Disponible en <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm> [Accedido en marzo de 2015].
- Baltar, Guillermo. “Los órganos están bien: recital de Los Estómagos”, en *La Semana* n° 295, suplemento del diario *El Día*, 20 de octubre, 1984, 7.
- . 1984b. “Recital de Zafharoni: interrogantes sobre el jazz-rock”, en *La Semana* n°286, 11 de agosto, 1984b, 17.
- . “Regresan los Clash: el sonido organizado”, en *La Semana* n° 281, 7 de julio, 1984c 17.
- Bayce, Rafael. “La lógica del miedo, 1968-1984: génesis y consolidación”, en *Relaciones* n°20/21, enero, 1986, 7-8.
- Bonaldi, Jorge. “El imperio contraataca”, en *La Hora*, 4 de enero de 1986, s/p.
- Brando, Oscar. “La de ayer y la de hoy: 50 años de cultura uruguaya”, en Benjamín Nahum y Oscar Brando (eds.), *Medio siglo de historia uruguaya (1960-2010)*. Montevideo: Banda Oriental, 2012, 519-624.
- Burgess, Anthony. “Los ‘punks’ de la vieja Inglaterra”: jugar a los pobres, jugar a destruir el ‘sistema’”, en *Jaque* n°83, 19 de julio de 1985, 19.
- Caetano, Gerardo. “Notas para una revisión histórica sobre la ‘cuestión nacional’ en el Uruguay” en Hugo Achugar (ed.), *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: FESUR, 1991, 17-46.
- Capagorry, Juan y Elbio Rodríguez Barilari. *Aquí se canta: canto popular (1977-1980)*. Montevideo: Arca, 1980.
- Carbone, Alfonso y Raúl Forlán Lamarque. *Fuera de control*. Montevideo: Forum Gráfica Editora, 1987.
- Casanova, Guillermo. *Mamá era punk*. Montevideo: CEMA, 1988. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=l822azA0cXg> [Accedido en abril de 2015]
- Cotelo, Ruben, 1985. “Son pocos, son jóvenes, son hijos del pueblo: dispáren sobre los punks montevidianos” en *Jaque*, n°84, 26 de julio, 1985, 18-19.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts,. “Subcultures, cultures and class” en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain*. Working Papers in Cultural Studies 7/8. The Center for Contemporary Cultures Studies. University of Birmingham: Routledge, 2003 [1975].
- Da Silveira, Carlos. “En la tele”, en *Jaque* n°16, 23 de marzo, 1984, 19.
- . “Empujando la puerta” en *Jaque* n°45, 19 de octubre, 1984b, 21.
- De Giorgi, Álvaro. *Sanguinetti: la otra historia del pasado reciente*. Montevideo: Fin de siglo, 2014

De Alencar Pinto, Guilherme. *Los que iban cantando: detrás de las voces*. Montevideo: TUMP, 2013.

Delgado, Leandro. “Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones” en *Dixit*, vol.21, n°2, 2014, 4-19.

Demasi, Carlos, Álvaro Rico y Marcelo Rossal. “Hechos y sentidos de la política y la pospolítica”, en Oscar Brando (coord.) *Uruguay hoy: paisajes después del 31 de octubre*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2004.

Farachio, Federico. *Polémica sobre rock nacional en cinco semanarios uruguayos*. Trabajo Final de Grado. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 2015.

López, Vanina Soledad. “Subcultura y contracultura: categorías para pensar el *underground* porteño de los ochenta”, en *Mediálogos*, vol.2, n°1, 2012, 105-126.

Maffessoli, Michel. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icaria, 1990.

Pereira, Antonio. “Los informativos de los ochenta: cambios y ¿evolución?” en Leandro Delgado (ed.), *Cultura y comunicación en los ochenta. Cuadernos de Historia n°13*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2014, 166-185

Real de Azúa, Carlos. “Cotelo Segade, Ruben”, en *Diccionario de Literatura Uruguaya*. Montevideo, Arca – Credisol, 1987, 156-157.

Téllez Vargas, Jorge, s/f. “Onetti en *Marcha*, propuestas para una literatura moderna” en *Juan Carlos Onetti*. Disponible en <http://www.onetti.net/es/descripciones/tellez-vargas> [Accedido en marzo de 2015]