

ISSN: 1130-2887 - eISSN: 2340-4396  
DOI: <https://doi.org/10.14201/alh.21364>

«HABLO DE CAMBIAR ESTA NUESTRA CASA»:  
DICTADURA Y DEMOCRATIZACIÓN ARGENTINA  
EN LAS CANCIONES DE FITO PÁEZ  
*«I'm talking about changing our house»: Argentine dictatorship  
and democratization in the songs of Fito Páez*

Samir PERRONE   
Universidade Federal da Paraíba  
✉ [samir@cbla.ufpb.br](mailto:samir@cbla.ufpb.br)

Envío: 2019-08-29  
Aceptado: 2020-06-04  
First View: 2020-07-20  
Publicación: 2020-08-04

**RESUMEN:** Este artículo examina las condiciones de producción y los efectos de sentido de algunas de las primeras canciones de Fito Páez, destacando los aspectos discursivos, políticos e históricos de su crítica al régimen dictatorial argentino. Después de una breve reflexión sobre la canción como fuente de investigación y el rol del rock nacional, el artículo analiza composiciones que expresan relevantes rasgos acerca del contexto político en Argentina a principios de la década de 1980.

*Palabras clave:* dictadura; Fito Páez; música; canción popular; discurso.

**ABSTRACT:** This article examines the conditions of production and the effects of meaning in some of Fito Páez's earliest songs, emphasizing the discursive, political and historical aspects of his critique of Argentina's dictatorial regime. After a brief reflection on songs as a research source and the role of national rock, the article analyzes compositions that express relevant features of the political context in Argentina in the early 1980's.

*Keywords:* dictatorship; Fito Páez; music; popular song; discourse.

## I. NOTA INTRODUCTORIA

La propuesta de este artículo consiste en analizar el contexto y los efectos de sentido de algunas de las primeras canciones del cantante, compositor, escritor y cineasta argentino Fito Páez, con énfasis en los factores discursivos e históricos de su producción artística, ya en la decadencia de la última dictadura en Argentina. La elección de este objeto de investigación se debe a su relativa originalidad, así como al potencial analítico de las condiciones de emergencia de este músico y su obra: por factores generacionales y coyunturales, Fito Páez y sus primeras composiciones pueden indicar continuidades y rupturas en términos de la contestación del rock nacional argentino. Para discutir esto, se seleccionaron algunas de sus músicas que expresan, en gran medida, importantes aspectos sociales, culturales y políticos en lo que se refiere a las circunstancias de la reciente dictadura (1976-1983) y de la reanudación del régimen democrático en Argentina. Aunque las canciones de Fito Páez difícilmente puedan ser clasificadas como música de protesta, representan un relevante indicio de las críticas al autoritarismo vivido en aquel país, marcado por violenta represión y gran número de muertos y desaparecidos. El cancionero seleccionado expresaría percepciones sobre el final del período dictatorial y el comienzo de la democracia, contribuyendo, en cierta medida, al mejor entendimiento y construcción de la memoria sobre este contexto.

En esta dirección, el artículo discute inicialmente el estatuto de la canción popular, destacando algunas cuestiones teóricas y metodológicas que involucran el estudio de este tipo de objeto de investigación, así como su potencial analítico. A continuación, se presentan algunas lecturas y elementos históricos que ayudan a la mejor contextualización del rock en Argentina, Fito Páez y su producción. A partir de esto, se desarrolla un análisis en torno a algunas de las primeras canciones de este músico rosarino, donde se destacan las diferentes estrategias discursivas de críticas al autoritarismo en Argentina, en el contexto final de la dictadura y durante la transición a la democracia.

## II. ACERCA DE LA CANCIÓN POPULAR

El análisis de la canción popular se muestra un expediente relevante para contemplar la potencialidad de la música, entendida como una forma de manifestación cultural esencial para la comprensión de la sociedad contemporánea (Frith, 1998; Ikeda, 2001; Napolitano, 2007; Negus, 2010; Ulhôa y Ochoa, 2005). En el transcurso del siglo XX, se percibe un significativo incremento de distintos géneros musicales y de la capacidad de difusión e influencia de este tipo de producción artística en el cotidiano de las personas. Antes de avanzar en esta discusión, conviene delimitar mejor lo que se entiende por canción popular contemporánea. Sin pretender adentrar mucho en esta discusión teórica, se puede suponer la canción popular urbana como una manifestación cultural potencialmente heterogénea, diversificada en términos de influencias, referencias estéticas y posibilidades de intercambio —aunque también puede haber presiones homogeneizadoras por parte del «mercado» (Huysen, 2002)—. Además, tal composición musical, actualmente, se muestra como una dinámica síntesis de elementos sonoros, rítmicos, textuales y narrativos, estructurados en torno a la pareja melodía y letra (Tatit, 2003). La canción popular denota su centralidad en la sociedad actual al permitir la

expresión de distintas percepciones y experiencias humanas, guardando una gran capacidad de alcanzar diversos grupos y sectores sociales.

A partir de esta perspectiva, no se puede despreciar la utilización de la canción popular como fuente para la investigación histórica, social y política, puesto que posibilita el abordaje de distintos aspectos y sujetos relevantes. En lo que se refiere a la vinculación entre música y política, cabe partir del principio de que estos dos campos pueden expresar, de forma conjunta y privilegiada, manifestaciones culturales y sentidos socialmente compartidos en una determinada realidad histórica. Así, la conciencia política contestataria podría emerger artísticamente de modo explícito en regímenes democráticos, mientras que en ambientes represivos tendería a manifestarse «por medio de lenguajes disimulados» (Ikeda, 2001, p. 6). De este modo, se muestra pertinente el análisis de canciones populares en sus estrechas conexiones con el lenguaje, la melodía y, en especial, el contexto, con el objetivo de apuntar las posibilidades de construcciones y transformaciones de cadenas de sentidos en una cultura o durante un período dado<sup>1</sup>. Por lo tanto, este artículo realiza un análisis histórico y político en asociación a preocupaciones con los aspectos propiamente discursivos, así como los efectos sonoros intrínsecamente relacionados a las canciones.

Vale la pena mencionar que en las interpretaciones hechas aquí acerca de las canciones no se pretende alcanzar los «sentidos exactos» imaginados por el compositor, si es que esto es posible. Desde la intencionalidad del emisor de la música hasta su recepción por el sujeto oyente, se desarrolla una compleja dinámica que involucra una gama de factores, tales como: la perspectiva propia del compositor; las imágenes y representaciones evocadas por la canción; la carga emotiva introducida por la *performance* del intérprete de la canción; la apropiación y comprensión realizada por el sujeto receptor (Meheirie, 2002). Para los fines de este análisis, se busca solo articular la lectura de estas composiciones a su contexto de emergencia, discutiendo los posibles significados generados.

En estos términos, este trabajo parte de la concepción elemental de que el discurso constituye un «efecto de sentido» entre interlocutores (Pêcheux, 1993, p. 82). Esta perspectiva acerca del discurso considera la existencia de condicionantes lingüísticos, históricos y sociales para la propia posibilidad de sentido, así como para la contingente dinámica de identificación (Hall, 2003). De este modo, el discurso no puede ser comprendido como una mera transmisión de información o comunicación, sino, más propiamente, como un complejo proceso que involucra la constitución de sentidos y de sujetos, así como la construcción misma de la realidad. Por lo tanto, se atribuye al análisis de canciones la posibilidad de alcanzar una observación distinta y dinámica sobre relevantes aspectos que configuran (e, incluso, pueden transformar) una trama histórica y sus discursos.

1. El énfasis en el estatuto histórico de la música aparece con vigor en debates actuales en el campo de la filosofía de la música. Aaron Ridley (2008) sintetiza el desarrollo de las discusiones sobre este aspecto entre los estudiosos, criticando las concepciones «científicas» que enfocan la música como una producción ahistórica y acultural. De este modo, a través de una revisión de su propia postura teórica anterior, Ridley propone la comprensión de la música como un objeto de investigación inextricablemente ligado a su contexto histórico.

Antes de examinar de forma más detallada las composiciones seleccionadas, conviene abordar algunos aspectos generales relacionados a la escena del rock nacional argentino, así como a la trayectoria musical de Fito Páez a principios de la década de 1980.

### III. ROCK NACIONAL ARGENTINO Y FITO PÁEZ

Sobre la base del patrón musical anglosajón (difundido en especial por Beatles, Rolling Stones y Bob Dylan), el llamado «rock nacional argentino» emerge con fuerza en la segunda mitad de la década de 1960. Entre los diversos grupos y solistas argentinos de este período, se destacan como referencias fundamentales Los Gatos (de Litto Nebbia), Almendra (con Luis Alberto Spinetta), Manal y Miguel Abuelo. De forma un tanto experimental, sus primeros representantes intentaban mezclar elementos del rock con manifestaciones artísticas locales y tradicionales, como el folclore y el tango (Carnicer, 2000). Esta propuesta de adecuación de distintas matrices musicales se realizaba con relativa aceptación en un principio. Sin embargo, el pleno desarrollo del rock nacional necesitaba afirmar un nuevo patrón de lenguaje, estética y actitud, estableciendo una postura diferenciada. Así, una «fraternidad de hombres de pelo largo» compartiría valores hedonistas y libertarios, contrarios a la moral y las costumbres consideradas patriarcales y «caretas» (Manzano, 2014). Este desafío a las normas vigentes, sin embargo, no estaba vinculado a un compromiso político militante.

En general, las primeras investigaciones afirmaban que el rock nacional argentino representó, con el paso de los años, un importante movimiento de contracultura y de articulación social (Vila, 1987; Alabarces, 1992; Pujol, 2005). A lo largo de la década de 1970, varias bandas, a ejemplo de Sui Generis y La Máquina de Hacer Pájaros (ambas encabezadas por Charly García), demostrarían la consolidación de un nuevo estándar musical, marcado por inconformidad y crítica a la realidad argentina. Por un lado, el rock nacional cuestionaba los poderes autoritarios y antidemocráticos establecidos y, por otro, se alejaba de otros proyectos y grupos opositores (como, por ejemplo, los partidos políticos), siendo esencialmente compuesto por un estrato social específico: los jóvenes. Esta lectura acerca de la centralidad del rock en Argentina destaca la capacidad de diseminación del movimiento junto al público joven (víctima de la represión dictatorial), con la difusión de una serie de publicaciones especializadas *underground* y diversos conciertos. En esta perspectiva, el rock nacional argentino pretendería forjar un «nosotros», con una identidad donde músicos ofrecían algún tipo de alternativa y desafío a la ideología y violencia del régimen militar (Vila, 1987, pp. 145-146).

En los primeros años de la dictadura argentina iniciada en 1976, los conciertos de rock representaban una posibilidad de compartir y preservar una identidad alternativa<sup>2</sup>, ya que los espacios tradicionales de actividad política estaban vedados por el gobierno autoritario. Tal

2. En un debate con el director de orquesta y compositor Pierre Boulez sobre música contemporánea, el filósofo Michel Foucault señalaba: «No sólo el *rock* (mucho más aún que en otro tiempo el *jazz*) forma parte de la vida de mucha gente, sino que es inductora de cultura: amar al *rock*, amar tal tipo música *rock* más que bien tal otro, es también una manera de vivir, una forma de reaccionar; es todo un conjunto de gustos y actitudes. El *rock* ofrece la posibilidad de una relación intensa, fuerte, viva, «dramática» (en el sentido en que se da a sí mismo en espectáculo, en que la audición constituye un acontecimiento y se pone en escena), con

posibilidad se restringió bastante con el recrudecimiento represivo, generando un período marcado por la escalada de intensidad de las acciones de la censura y del control policial, además del exilio de algunos músicos. Sin embargo, buena parte de los componentes del rock argentino consiguió resistir a las restricciones promovidas por los militares, incluso porque no serían víctimas preferenciales de la dictadura (Di Cione, 2015, p. 8). La realización de festivales de rock y los conciertos abarrotados, especialmente en los escenarios de Luna Park y Obras Sanitarias, en Buenos Aires, atestiguan la capacidad de contestación, articulación y movilización de estos músicos (Bitar, 1997).

Algunas lecturas más recientes sobre el tema han cuestionado el papel y la capacidad contestataria del rock argentino en los años de plomo, destacando hechos y circunstancias que matizarían una cierta visión simplificadora (o exagerada) sobre el peso de este movimiento. Así, una interpretación más profunda del rock nacional argentino debería, por ejemplo, romper la noción generalizada de una «homogeneidad imaginaria» entre los distintos grupos (Lucena y Laboureau, 2011). Por lo tanto, sería mejor considerar la diversidad estética, las diferentes posiciones políticas, ideológicas y socioeconómicas, así como la supuesta escasez de proposiciones de estos músicos (Alabarces, 2008; Sánchez Trolliet, 2019). Además, los episodios de intentos de aproximación y «domesticación» de este movimiento por parte de la dictadura, desde principios de los años ochenta, serían indicios de la complejidad implicada en el rescate de la trayectoria del rock argentino —este sentido de «cooptación» oficial sería incluso mantenido al comienzo del período democrático, con la realización de festivales con el apoyo gubernamental (Di Cione, 2015, pp. 164-166)—.

Estas perspectivas aportan elementos nuevos y relevantes, pero no necesariamente contradicen la imagen de resistencia del rock durante este período en Argentina, ya que contribuyen a una comprensión más amplia y profunda del fenómeno. En estos términos, este artículo busca considerar estos problemas y preocupaciones, realizando un análisis que tiene como finalidad combinar los aspectos históricos, sociales y políticos, sin olvidar, entretanto, los elementos musicales y estéticos. Con respecto a esta propuesta, vale la pena enfatizar la relevancia de desarrollar una investigación sobre el rock argentino que no olvide «aquello que parecería ser *a priori* primordial: la música» (Delgado, 2015, p. 7). De esta manera, conviene una historización del comienzo de la trayectoria de Fito Páez, con el fin de mejor examinar y discutir algunas de sus canciones<sup>3</sup> y los sentidos que movilizan.

---

una música que es en sí misma pobre, pero a través de la cual el oyente se afirma [...]» (Foucault y Boulez, 2006, p. 393).

3. Sobre las características de este tipo de producción musical, Fito se pronuncia, en entrevista a un periódico porteño, de la siguiente manera: «A ver: yo diría que la forma de la canción precisa, para ser una canción, de la ingenuidad popular. Tener la capacidad de atravesar todas las barreras, intelectuales quizás, y llegar a algo muy, muy profundo. Hay cosas involucradas en la canción como género que están fuera de la música, y esto es lo que hace grandes, imprescindibles a ciertas canciones. [...] La canción es milenaria, ancestral, tiene algo de transmisión oral, algo juglaresco. También algo del cuento. Lo que no quita que se puedan inventar formas nuevas, porque si no, no se podría hacer nada después de *El arriero*, de Yupanqui. El relato y lo melódico juntos ejercen un poder de comunicación muy fuerte. [...] La canción es un género que todavía, pese a la velocidad de las cosas de la vida moderna, te permite el contacto con una emoción primaria» (Páez, 2004, párr. 13).

Nacido en 1963 en la ciudad de Rosario, Rodolfo «Fito» Páez Ávalos es hijo de un funcionario público y una pianista que murió cuando él tenía solo unos meses. Criado por su padre y abuelas en una familia de clase media, Fito tuvo en casa un contacto intenso con varios estilos e influencias musicales, así como el estímulo para desarrollar sus habilidades con el piano. Cuando era adolescente, participó en la formación de algunas bandas rosarinas, asumiendo las funciones de tecladista, arreglista y compositor principal, lo que le valió notoriedad entre los músicos locales. En 1980, Fito fue invitado a unirse a un nuevo conjunto formado por Silvina Garré y Zappo Aguilera, bajo el liderazgo del carismático cantante Juan Carlos Baglietto. Posteriormente, se incorporaron Rubén Goldín, Sergio Sainz y Marco Pusineri, dando forma a una banda que lograría éxito a nivel nacional.

La calidad del repertorio (en gran parte compuesto por Fito) y las particularidades del momento histórico de su aparición explican el éxito casi instantáneo de este conjunto de Baglietto en Buenos Aires, donde sus miembros protagonizaron la explosión de la llamada «Trova Rosarina». Este fenómeno contempló la aparición de nuevos músicos de Rosario, cuya producción artística, de naturaleza crítica o pacifista, obtuvo proyección en el belicoso ambiente de 1982. En abril de este año, ante graves problemas económicos y crecientes manifestaciones de insatisfacción, el gobierno dictatorial argentino entró en un conflicto directo con Inglaterra por recuperar la soberanía sobre las Islas Malvinas (o Islas Falkland). En una ola de nacionalismo estimulada por tal disputa territorial, las autoridades argentinas prohibieron la transmisión interna de canciones en inglés (Vila, 1987). De forma paradójica, esta medida impuesta permitió la difusión del rock cantado en castellano, proporcionando canales de crítica al régimen militar. En medio de tal coyuntura, esta producción musical pudo expandir enormemente su audiencia, obteniendo espacio en la radio y en programas de televisión, aumentando el alcance y el tono de su contestación (Lucena y Laboureau, 2011).

En esta coyuntura de la guerra de las Malvinas se celebró el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, un gran concierto de rock realizado en Buenos Aires el 16 de mayo de 1982, organizado por el propio gobierno militar para recolectar ropa, cigarrillos y víveres para los soldados. Las contradicciones inherentes a este evento se reflejan en las interpretaciones ambiguas de su significado: a veces visto como una clara manifestación de la contracultura juvenil (Vila, 1987), en otros momentos visto como una iniciativa dudosa, que podría traer a los artistas participantes una imagen de colaboración con el régimen (Pujol, 2005; Lucena y Laboureau, 2011). Aunque el festival se puede considerar un ejemplo de una aproximación entre la dictadura y el rock nacional argentino, hay que señalar que este evento también fue políticamente apropiado por los músicos (Sánchez Trolliet, 2019, p. 164), difundiendo ideales contrarios al autoritarismo, bajo el lema «mucho rock por algo de paz». En esta ocasión, Fito Páez tocó para una audiencia de unas 60.000 personas su composición *Tiempos difíciles*, una canción llena de críticas a los terrores de la dictadura, como se verá más adelante.

Evidentemente, el objetivo que movilizó al régimen a invitar a los músicos a participar en su cruzada, se tornó en un efecto *boomerang*, dando voz a quienes estaban en su contra. [...] Los intérpretes rockeros utilizaron el espacio ocupado por su música durante la dictadura como una excelente oportunidad para demostrar, de forma indirecta, a través de las letras de sus canciones, su oposición a las ideas nacionalistas del gobierno militar. (Favoretto, 2014, p. 83).

Cuando emergió en la escena musical, al final de la dictadura, Fito Páez pronto se convirtió en parte de una tradición o un «dinaje» del rock nacional argentino, marcado por artistas mayores, como Charly García y Luis Alberto Spinetta. A pesar de esta aproximación o semejanza, el compositor rosarino también conservaría algo distinto: una perspectiva de mundo, una memoria y una vivencia compartida por una generación de jóvenes como él, cuya trayectoria profesional y experiencia ciudadana fueron, desde el principio, condicionadas por el autoritarismo, sin conocer prácticamente ninguna otra realidad. Observar esto permite que la investigación contemple los matices entre los músicos del rock nacional, con las diferentes posiciones, visiones y motivaciones de un grupo aparentemente homogéneo (Sirinelli, 1996; Lucena y Laboureau, 2011), algo que se muestra interesante para analizar la trayectoria de Fito, señalando los elementos en común y sus particularidades en este contexto de cambios en Argentina. En general, algunas de las primeras canciones del rosarino han vocalizado crudamente la inconformidad ante la represión impuesta por los militares, en un esfuerzo por denunciar las atrocidades cotidianas. Con la liberalización y el retorno de la democracia a fines de 1983, las composiciones de Fito Páez podrían ampliar su poder de difusión y crítica. Así, conviene examinar las diferencias entre sus canciones durante el período analizado, donde se supone que las críticas contenidas en sus composiciones se vuelven más explícitas y graves con el tiempo —una hipótesis similar a aquella confirmada por Mara Favoretto (2011), al comparar las alegorías en las letras de Charly García al principio y al final de la dictadura—.

#### IV. TIEMPOS DIFÍCILES

Ya en el comienzo de su carrera, en que compuso para el intérprete Juan Carlos Baglietto, Fito Páez se destacó por presentar una producción representativa de críticas a la dictadura argentina de entonces. Para los objetivos de este breve análisis, se elegirá y examinará solo una de sus canciones compuestas en este momento: *Tiempos difíciles*. Sin embargo, además de la apreciación de los efectos de sentidos de esta producción en particular, es pertinente comentar algunos aspectos relacionados especialmente con el contexto y el conjunto de las canciones.

El primer álbum grabado por esta banda dirigida por Baglietto se hizo público a principios de 1982. Con el provocativo título *Tiempos difíciles* y una ilustración en blanco y negro en la tapa —donde Baglietto imitaba al personaje de Jackie Coogan, en una escena clásica de la película *El chico* de Charles Chaplin—, este álbum aborda crudamente las condiciones de ese período autoritario en Argentina. De forma general, *Tiempos difíciles* tiene composiciones con letras fuertes y melodías melancólicas, desarrolladas a través de interpretaciones vocales de carga dramática acentuada, destacando temas como *Mirta, de regreso* y *Era en abril*. Este álbum inaugural logra un éxito significativo, alcanzando las 30.000 copias vendidas en el mes de su lanzamiento, y se difunde ampliamente en Argentina a través de la radio y los conciertos durante el conflicto por las Islas Malvinas (Bitar, 1997).

A su vez, la canción *Tiempos difíciles*, escrita por Fito, curiosamente no aparece en este álbum homónimo, sino en *Actuar para vivir*, lanzado por Baglietto en 1982. Este segundo álbum contiene composiciones con críticas cada vez más contundentes y explícitas del contexto autoritario, que podrían extenderse con el deterioro de la política argentina por la derrota

militar en las Malvinas. A modo de breve ilustración, vale la pena destacar una canción emblemática de este disco. Aunque no sea firmada por Fito, la corta y sencilla *La censura no existe*, canción de apertura del álbum, expresaba de modo irónico e inequívoco la crítica de estos músicos a las interdicciones<sup>4</sup> sufridas en esta era dictatorial:

La censura no existe, mi amor, oh, oh, oh, oh, oh, oh  
La censura no existe, mi amor, oh, oh, ah, ah  
La censura no existe, mi amor, oh, oh  
La censura no existe, mi amor  
La censura no existe, mi  
La censura no existe  
La censura no  
La censura  
La...  
¡Ah!

Con respecto a *Tiempos difíciles*, esta composición de Fito se muestra densa y crece en intensidad a través de la carga dramática de la interpretación de Baglietto. Su melodía se desarrolla sobre la base de los sonidos sintéticos del teclado de Fito, que también contribuye con primera y segunda voz en algunos versos. Esta melodía recuerda, en ciertos momentos, la plasticidad misma de una caja de música. Sin embargo, dicha armonía instrumental se desestabiliza por cambios sensibles en la *performance* vocal a lo largo del coro y el último verso, lo que acentúa el efecto dramático y melancólico de *Tiempos difíciles*.

Tiempo de relojes que no pueden mas  
Tiempo de sofismas que es la libertad  
Tiempo de somníferos casuales  
Privilegios acordados de negreros de salón

Los sepultureros trabajaron mal  
Los profanadores se olvidaron que  
La carne se entierra y no produce  
Pero hay ramificaciones  
Que están vivas y es peor...  
¡Están alerta!

Brindo por eso, canto por eso  
Los cementerios de esta ciudad  
Se iluminarán de infiernos  
Para vengar las almas en cuestión

4. De acuerdo con Foucault (2004, p. 10), las interdicciones que afectan el discurso son bastante reveladoras, pues «el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse».



Y llegarán trocitos de primavera  
Luego vendrán veranos para el que quiera

Madres que le lloran a una tierra gris  
Hijos que se entrenan para no morir  
Cómo atestiguar tanto vacío ante la historia  
Y que nos crea y que le duela como al hombre

Los equilibristas piensan en pensión (¿represión?)  
Los conspiradores miran por detrás (por detrás)  
Cuando la cornisa se termina declaramos los peligros  
Y medimos el temor  
¡Estoy alerta!

Brindo por eso, canto por eso  
Los cementerios de esta ciudad  
Se iluminarán de infiernos  
Para vengar las almas en cuestión  
Y llegarán trocitos de primavera  
Luego vendrán veranos para el que quiera

Limpia tus labios de tanto vino, querido país.

En esta canción, el relato oscuro de estos tiempos duros aparece de manera directa, especialmente a lo largo de las primeras estrofas. En estos graves pasajes, el escenario construido corresponde a una Argentina devastada por los efectos de la represión gubernamental. En un ambiente de derechos restringidos, el comienzo de la composición acusa a una lógica discursiva del vaciamiento de la libertad, transformada, entonces, en una letanía vaga. A este respecto, con la excepción de la amplia defensa de la libertad en el campo económico (desde la apertura sin restricciones al mercado, el libre flujo de capital y la disminución de la participación estatal), la dictadura argentina se presentó fundamentalmente como un régimen liberticida<sup>5</sup>. En este sentido, *Tiempos difíciles* señala el carácter sofisticado de libertad propagado a través de estos gobiernos autoritarios. Se puede identificar un claro ejemplo de esta incongruencia en la vida cotidiana dictatorial marcada por una ejecución cívica recurrente del himno nacional (práctica común en los regímenes autoritarios nacionalistas), donde el contexto político restrictivo contradecía el contenido libertario expresado por el tema patriótico<sup>6</sup>.

5. Conviene observar, sin embargo, que esta concomitancia entre liberalismo económico e intervencionismo (político) estatal no representa necesariamente una paradoja. Como destaca Rapoport (2006, p. 645), la implementación de una agenda de políticas económicas neoliberales fue muy favorecida por el ejercicio funcional del llamado «terrorismo de Estado», especialmente a través de la dura represión a los sectores que resistían a tales cambios.

6. Compuesta en el contexto independentista del siglo XIX, la letra del himno nacional de Argentina resalta, particularmente en su primera estrofa, el elevado valor atribuido a la libertad: «Oíd, mortales, el

Además, en estos primeros pasajes de la canción hay un retrato crudo de un período histórico donde reinaban la tristeza y la agonía, una situación que sería generada y mantenida por la usurpación llevada a cabo por un grupo de explotadores. Por lo tanto, la composición se refiere a indicios del terror que se extendió con el autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional», que abarca un conjunto de normas y prácticas impuestas por la Junta Militar sobre la base de la doctrina de seguridad nacional (Novaro y Palermo, 2007, pp. 104-122). A partir de estos puntos, *Tiempos difíciles* presenta un carácter de notoria denuncia de aspectos relevantes de esta era dictatorial de la historia argentina.

Entre varios pasajes expresivos de la canción, hay un verso, en la cuarta estrofa, que cita el sufrimiento de las madres en un lugar gris, marcado por la incertidumbre. Una referencia al dolor y la lucha incesante y silenciosa de las Madres de Plaza de Mayo, dedicadas a la búsqueda de víctimas de desapariciones. En la misma estrofa, el verso siguiente complementa el relato de ese entorno, aludiendo a la preocupación de los jóvenes con un ajuste de su comportamiento al estándar impuesto, en un esfuerzo por distanciarse de la concepción prevaleciente de actitud subversiva y, así, preservar sus vidas. En este sentido, estos versos (y los siguientes) se refieren a un proceso intenso de condicionamiento social, una práctica poderosa de disciplinamiento articulada por los militares en el gobierno. Así, a través de una serie de expresiones que mezclan dureza y melancolía, esta canción describe una realidad esencialmente marcada por el dolor, el miedo, el vacío y el terror en la sociedad argentina<sup>7</sup>.

Sin embargo, el estribillo, reforzado por las estrofas anteriores, presenta la expectativa de un cambio inminente en este ambiente opresivo. Este conjunto de versos anuncia lo que sería la llegada de una temporada más suave e iluminada, que representa el advenimiento de un nuevo tiempo, saludado por el compositor. Este coro desarrolla alegorías basadas en expresiones de esperanza y voluntarismo, pero también de condena de la dictadura. Las duras menciones a este régimen autoritario surgen algunos versos antes, aludiendo a explotadores, profanadores y sepultureros. Tales referencias se toman en el estribillo, que anuncia un cambio en esta sombría situación a través de la venganza de las almas en cuestión (los asesinados por las fuerzas de represión). En este sentido, esta revancha surrealista implicaría las acciones valientes de aquellos relacionados con tales muertos, identificados en la canción como «ramificaciones» (vivas y alertas) de las numerosas víctimas de la dictadura argentina, estimadas en treinta mil muertos y desaparecidos (Pascual, 2004, p. 64).

*Tiempos difíciles* termina con un verso que combina amonestación y llamado a un cambio nacional imperativo, dirigido a la figura de un país con los labios sucios de vino. Esta parte de la canción alude a un sujeto colectivo entonces adormecido por el alcohol, una Argentina que busca algún tipo de refugio en un estado de semiconsciencia inducida. En esta perspectiva, el vino representaría una especie de escapismo ante la dolorosa realidad dictatorial. Otra

---

grito sagrado: / ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! / Oíd el ruido de rotas cadenas, / Ved en trono a la noble igualdad».

7. En 1982, en una entrevista de Fito Páez para *Expreso Imaginario*, Claudio Kleiman le pregunta «¿Por qué tus letras son tan depresivas?», al lo que el músico responde: «Soy bastante introvertido, y también depresivo. Cualquier artista refleja lo que le pasa, a él y a los demás. Si hago un tema sobre un suicida [la canción *Sobre la cuerda floja*] es porque alguna vez se me pasó por la cabeza, aunque no me vaya a suicidar. Pienso además que los tiempos que estamos viviendo no son como para andar levantando las maracas» (Páez, 1982, p. 22).

posible lectura de este verso final sería a través de la asociación cristiana entre vino y sangre. Esta referencia bíblica fue apropiada, en la década de 1970, por los músicos brasileños Chico Buarque y Gilberto Gil para escribir *Cáliz*, cuyo estribillo clama: «Padre, aparta de mí este cáliz / De vino tinto de sangre»<sup>8</sup>. Los versos de esta famosa canción también representan críticas a un contexto de autoritarismo y pueden haber servido de inspiración para la composición de Fito Páez. Al final, la melodía y la letra de *Tiempos difíciles* se refieren a la idea de un futuro bueno, o necesariamente mejor, lo que podría ser un indicio de una percepción progresiva de este compositor (y tal vez de su generación) sobre el tiempo: los males del pasado y del presente serían superados por la redención en el futuro.

## V. DEL SESENTA Y TRES

Después de colaborar en la producción del tercer álbum de Baglietto, Fito dejó su conjunto en 1983. Ese mismo año, como resultado de la notoriedad lograda, este músico rosarino fue invitado a ser tecladista en la banda de Charly García, el gran nombre del rock argentino y su gran ídolo. En esta condición, Fito experimentó un período de intenso desarrollo artístico, participando en la gira de *Clics modernos* y la grabación del álbum *Piano bar* en 1984. Paralelamente a esta actuación en un nuevo conjunto, Fito se dedicó a escribir composiciones que integrarían su álbum debut como solista. Con el apoyo de Charly, Fito mostró algunas de sus nuevas canciones durante los conciertos. Por lo tanto, meses antes de la grabación de su primer trabajo solo, sus músicas ya se estaban difundiendo, como la composición que sirvió como título del álbum *Del sesenta y tres*.

Esta canción presenta una melodía basada en los teclados y se desarrolla de manera relativamente estable en sus cuatro minutos de duración. Sin embargo, se pueden señalar algunos cambios puntuales e importantes durante la música, que constituyen interesantes indicaciones de énfasis. En este sentido, hay una ligera variación rítmica en las dos veces que emerge el estribillo, cuando una retracción en los arreglos deja espacio para la intensificación de la interpretación vocal, en un movimiento armónico que proporciona la amplificación del efecto reflexivo transmitido por este pasaje de la canción. Otra variación de la melodía se encuentra en la tercera estrofa, donde su segundo verso termina con un breve e intenso efecto generado por teclados y batería. Tal énfasis sonoro provoca un aumento significativo en el sentido de gravedad que acompaña a este pasaje sobre el contexto dictatorial.

Además de estos cambios sutiles, se observa un cambio significativo en la melodía solo durante la estrofa final, cuando la canción sufre una aceleración en su cadencia y también gana una mayor riqueza, a través de la introducción de batería y guitarras. La relativa continuidad en la estructura melódica ayuda a reforzar el contenido narrativo que ocupa la mayor parte de esta composición. A su vez, el aumento del ritmo de la canción aparece como un recurso para enfatizar el mensaje de la estrofa final, delimitando un pasaje que cierra el relato memorialístico y anuncia un discurso movilizador ante esta situación de finales del siglo xx.

8. Para un interesante análisis de la canción *Cáliz*, ver Guimarães (2004).

Nací en el 63, con Kennedy a la cabeza  
Una melodía en la nariz, creo que hasta el aire estaba raro  
Mediaba marzo  
El mundo me hizo crecer entre zanahoria y carnes

El 69 me encontró viendo a ese hombre en esa luna televisada  
Y vino el colegio, y vino Vietnam  
Los yankees juraban amar el napalm  
Jobim me dormía en la noche cuando todo era calma  
Tocaba folklore, después rock and roll  
Y ahí llegó Lennon hablando de amor  
¿Qué pasa en la Tierra que el cielo cada vez es más chico?

El barrio está igual que ayer, voltearon la casa de al lado  
La gente está igual que ayer, con un par de añitos encima

Después empecé a fumar en cada rincón oscuro  
Ya corría el 76, no se puede andar solo en la calle, sin un revólver  
Y así tuve una mujer en el medio de mis piernas  
Como la marea, un día se fue  
Como bicicleta andaba el mundo, apresurado

Recuerdo lugares de mi ciudad  
Recuerdo aquel beso en el medio del cine  
Recuerdo el guardián en la plaza con su palo de escoba  
Hoy mataron un hombre de pie en Nueva York  
Comienza otra década a todo motor  
El viento me toca la cara, marca un cambio de rumbo

El barrio está igual que ayer, voltearon la casa de al lado  
La gente está igual que ayer, con un par de guerras encima

Y así empecé el 83, son casi 20 años de historia... ¡Oh!  
El siglo se muere y no cambia más  
Está agonizando en cualquier hospital  
Nosotros tenemos la culpa y hay que solucionarlo... Oh, no...  
Llamemos al débil y al orador  
Al mozo, al poeta, al músico, al peón  
Llamemos a todos los hombres, que el banquete está listo.

Esta canción es una especie de manifiesto generacional, desarrollado en gran parte a través del discurso en primera persona, en un relato autobiográfico. De este modo, Fito presenta en esta composición una narrativa particular, que articula algunas de sus primeras experiencias y percepciones acerca del mundo. Entre otras cosas, se alude a aromas, sabores, imágenes, lugares y especialmente sonidos que estimularon sus sentidos. Así, se destacan sus

influencias musicales del folclore y del rock, además de la mención nominal de (Tom) Jobim y (John) Lennon.

Sin embargo, aunque llena de referencias a personajes, símbolos, situaciones y contextos propios de la trayectoria personal de Fito, *Del sesenta y tres* no se resume a una mera narrativa idiosincrásica. Los sentidos constituidos en esta canción se caracterizan precisamente por el amplio potencial para alcanzar una gama de contemporáneos, evocando una serie de elementos, experiencias y memoria comunes, en gran parte reconocibles para los oyentes. Así, hablando de sí mismo, Fito también habla de otros y moviliza un «nosotros». La historia de vida presentada en la composición demuestra una posibilidad de interpelación, permitiendo la construcción de relaciones de empatía e identificación por parte del público, particularmente de los jóvenes, en un plan contra-hegemónico de disputa por la memoria histórica (Pollak, 1989).

La narrativa de esta canción alinea particularidades que involucran la experiencia de Fito (hasta entonces) y también una cadena de aspectos más generales, especialmente aquellos relacionados con el universo musical y las coyunturas políticas. Con respecto a este último punto, se puede indicar en *Del sesenta y tres* la presencia de elementos históricos relevantes, que se manifiestan a lo largo de la narración de esta trayectoria de vida. La pregunta punzante que encierra la segunda estrofa, «¿Qué pasa en la Tierra que el cielo cada vez es más chico?», representa una síntesis de la percepción del compositor rosarino, construyendo una sensación de profunda extrañeza sobre ese mundo que lo rodeaba, donde el horizonte parecía encogerse. Además, la canción inventaría eventos históricos reconocibles, los cuales aparecen en la demarcación de períodos, con menciones de algunas coyunturas asociadas con los Estados Unidos (el gobierno de John Kennedy, la llegada del hombre a la luna y la guerra de Vietnam, además del asesinato de John Lennon en Nueva York) y particularmente con la Argentina.

La realidad política de este país emerge de manera más destacada en el medio de la canción, en un verso que subraya el régimen de terror inaugurado con el golpe de Estado: «Ya corría el 76, no se puede andar solo en la calle, sin un revólver». Esta mención directa del comienzo de la dictadura argentina retrata algo brutal, donde el simple hecho de estar por las calles se ha vuelto arriesgado. Este peligro descrito por Fito se refiere a las acciones represivas del gobierno, como varios casos de arrestos y secuestros en medio del paseo público, que comúnmente resultaron en tortura, muerte o desaparición. Dichas prácticas fueron llevadas a cabo por la dictadura contra cualquier individuo sospechoso de ser «subversivo»<sup>9</sup>, una imputación funesta a menudo hecha a los jóvenes, como el propio músico en la época.

Aún en relación con el ambiente argentino, se puede observar una alusión más amplia y elaborada de eso en el estribillo de la composición: «El barrio está igual que ayer, voltearon la casa de al lado / La gente está igual que ayer, con un par de añitos encima». Con una ligera modificación en la letra, la repetición de los versos melancólicos del coro contrasta con la trayectoria dinámica narrada en el resto de la canción. Acentuado por sutiles cambios melódicos, la aparición del estribillo construye el sentido de una especie de parálisis social y local

9. Para un análisis de las definiciones de «subversivo» según el discurso militar argentino, ver Pascual (2004).

(o incluso nacional). Así, Fito retrata una desafortunada condición de estancamiento en el tiempo, donde todo y todos permanecerían prácticamente iguales que antes; una situación de inmovilidad, una inercia que persistiría a pesar de esta serie de transformaciones señaladas a lo largo del período histórico abordado en *Del sesenta y tres*.

En esta canción, se puede notar que la mención a aspectos de esta última dictadura en Argentina se desarrolla de una manera más puntual, pero con gran alcance –siendo que los efectos de este régimen autoritario se insinúan en el proceso mismo de su producción musical–. Así, dicha composición se caracteriza mucho más por enfatizar las posibilidades de alteración de esta cruel realidad dictatorial, refiriéndose a los cambios que (de hecho) se producirían con los vientos democráticos de principios de los años ochenta. Por lo tanto, de manera análoga a *Tiempos difíciles*, *Del sesenta y tres* desarrolla una narrativa que cubre aspectos relacionados con el pasado y el presente del autoritarismo argentino, con un final cuyo sentido evoca la movilización y la esperanza por un futuro mejor. Los últimos versos de la canción muestran esto, articulando un voluntarioso llamamiento general para expiar la culpa colectiva ante el paroxismo diagnosticado a finales del siglo xx. Así, esta movilización pretendida abarcaría a todos los hombres, unidos (a pesar de sus diferencias) en torno a un cambio fundamental e inminente.

## VI. DECISIONES APRESURADAS

La canción *Decisiones apresuradas* fue lanzada en 1985, en el segundo álbum de la carrera solista de Fito, titulado *Giros*. En general, la melodía de *Decisiones apresuradas* es relativamente simple, con su ritmo marcado por el sonido crudo de los tambores, que se asemeja a una marcha militar. Cambios significativos aparecen a la mitad de la segunda estrofa, con la introducción rítmica rock a través de las guitarras y la aceleración de la batería, lo que subraya y exagera el efecto de esta importante parte. El resto de la canción se desarrolla de acuerdo con el patrón melódico anterior, pero cuenta con reducción progresiva de volumen durante la última estrofa.

Cocaína  
Alguien decide por el país  
No me culpen  
No estoy dispuesto para morir sobre un crucifijo  
Tiran, y tiran líneas... Aspiran...

Generales  
Mataron media generación  
Una guerra no es un negocio ni una ilusión  
Una guerra es sangre  
Vienen y van al baño  
Y toman apresurados la decisión (la decisión)  
Y no entiendo, yo aquí no entiendo nada...

*General Alcobolieri*: – «Yo quiero decirles  
Que no cederemos un solo metro  
De las tierras irredentas conquistadas  
Y yo pretendo representarlos  
Ser, ser el hombre, que decida  
Decida, lo que, lo que ustedes tienen que hacer...»  
*Fito Páez*: – «¿Pero a ustedes les parece, realmente?»

La crítica explícita contenida en esta canción surge durante un contexto de liberalización, debido a la reanudación del régimen democrático, con la elección del candidato de la Unión Cívica Radical, Raúl Alfonsín, para la presidencia de Argentina, a finales de 1983. A partir de este período, las acciones de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) comenzaron a desarrollarse, con información ampliada e investigaciones sobre abusos por parte de los militares durante la dictadura, especialmente violaciones de derechos humanos (Pascual, 2004). En esta nueva realidad política, bajo el lema «Nunca más», algunos de los principales líderes del régimen autoritario fueron denunciados, juzgados y condenados, lo que constituyó un momento importante de rendición de cuentas por las diversas decisiones abyectas y atrocidades cometidas.

En esta composición de solo dos minutos y medio, se puede notar un aumento significativo en el contenido de las críticas presentadas. Un ejemplo notorio de esto aparece desde el principio, a través de una alusión a la cocaína, que, junto con las menciones de ir y venir al baño, forma una alegoría del uso de drogas por parte de la cúpula castrense del gobierno. Esta puede ser una de las explicaciones que Fito buscó para tratar de comprender las decisiones apresuradas (y desastrosas) tomadas por este grupo, particularmente sobre la vida de los jóvenes argentinos en la quijotesca incursión militar en las Islas Malvinas.

Aún con respecto a las críticas presentes en esta canción, la segunda estrofa es particularmente directa al exponer contrariedad con respecto a la decisión del régimen por la guerra. En este pasaje, el compositor habla de la profunda liviandad de este sangriento combate engendrado por la cumbre militar argentina, movida por la avaricia, la ambición ciega o incluso el delirio, y cuyos terribles resultados se cristalizarían en lo que Fito describe como el asesinato de media generación. Frente a esta realidad, la segunda estrofa termina con un verso que manifiesta una incompreensión categórica ante esta decisión gubernamental, que refleja la extrañeza del compositor: «Y no entiendo, yo aquí no entiendo nada...».

En la última parte de *Decisiones apresuradas*, se puede ver el uso interesante de una paráfrasis crítica, dando una voz peculiar a lo que sería un discurso del dictador argentino por ocasión del conflicto. Esta referencia satírica a la controvertida figura del presidente Leopoldo Fortunato Galtieri fue interpretada en la canción por el actor y dramaturgo Norberto Campos. Esta *performance* enunciativa combinó una plasticidad reconocible en los pronunciamientos políticos y un tono de voz que imitaba señales de embriaguez, creando un sentido de vaguedad y sopor acerca de tales afirmaciones. Por lo tanto, la pretensión de esta parte de la composición no parece ser la reproducción de un pronunciamiento de este dictador argentino, sino la remisión a este tipo de formación discursiva de una manera distorsionada, lo que configura más propiamente un efecto de parodia o pastiche (Maingueneau, 2004).

En términos discursivos, tal cita también se puede entender como un caso de heterogeneidad mostrada, que hace explícita la organización y la constitución de un discurso de una manera relacional, envuelto por la pluralidad de otros discursos, en la interdiscursividad (Authier-Revuz, 1990). Este tipo de heterogeneidad marcada puede identificarse a través de algún vestigio de otro discurso, presente a través de enunciados explícitamente delimitables, como alusiones, citas e ironías. Dichas modalidades introducen rastros de otros discursos en una continuidad discursiva, presentando un punto de diferencia ante una cadena homogénea, lo que refiere al exterior de este discurso. En esta perspectiva, las heterogeneidades revelan una doble búsqueda: 1) el intento de un discurso de constituirse a través de la asimilación o el reconocimiento de otros discursos; 2) la búsqueda de la diferenciación (alteridad en relación con el discurso del otro) como un recurso fundamental para la afirmación de un discurso.

En esta explícita heterogeneidad presente en la canción, se puede señalar un predominio de esta segunda estrategia, donde la alusión a un pronunciamiento del dictador argentino pretende establecer una clara delimitación de la exterioridad, afirmando un discurso satírico de oposición. Por lo tanto, esta cita tiene un carácter notablemente crítico y despreciativo, constituyendo una especie de metáfora que ridiculiza al régimen autoritario argentino, su líder, su capacidad y sus decisiones. Este artificio también permite la formulación de una pregunta final irónica: «¿Pero a ustedes les parece, realmente?». Así, Fito critica y vacía el virtual discurso del dictador, teniendo, incluso, la articulación de un sujeto colectivo través de su cuestionamiento.

## VII. YO VENGO A OFRECER MI CORAZÓN

La canción *Yo vengo a ofrecer mi corazón* también está en el álbum *Giros*. En comparación con otras composiciones de esta producción, hay una mayor simplicidad rítmica, con una música que tiene aires de chacarera. Esta relativa reducción de la complejidad de los arreglos puede asociarse con la intención de enfatizar la letra de esta canción, como un dispositivo para aumentar la efectividad de su mensaje. Tal hipótesis encontraría cierto apoyo en algunas presentaciones recientes de Fito, en las cuales interpreta esta composición a capela.

¿Quién dijo que todo está perdido?  
Yo vengo a ofrecer mi corazón  
Tanta sangre que se llevó el río  
Yo vengo a ofrecer mi corazón

No será tan fácil, ya sé qué pasa  
No será tan simple como pensaba  
Como abrir el pecho y sacar el alma  
Una cuchillada del amor

Luna de los pobres siempre abierta  
Yo vengo a ofrecer mi corazón  
Como un documento inalterable



Yo vengo a ofrecer mi corazón

Y uniré las puntas de un mismo lazo  
Y me iré tranquilo, me iré despacio  
Y te daré todo, y me darás algo  
Algo que me alivie un poco más

Cuando no haya nadie cerca o lejos  
Yo vengo a ofrecer mi corazón  
Cuando los satélites no alcancen  
Yo vengo a ofrecer mi corazón

Y hablo de países y de esperanzas  
Hablo por la vida, hablo por la nada  
Hablo de cambiar esta nuestra casa  
De cambiarla por cambiar, nomás

¿Quién dijo que todo está perdido?  
Yo vengo a ofrecer mi corazón

Inicialmente, se puede ver en esta canción un uso combinado de los tiempos verbales en el presente y en el futuro, lo que permite que este discurso evoque un sentido propiamente utópico<sup>10</sup>. Por lo tanto, *Yo vengo a ofrecer mi corazón* alude a un período (pasado-presente) repleto de traumas para superar y, también, a una posibilidad de construir un panorama (presente-futuro) nuevo, diferente y, en consecuencia, mejor. La dinámica argumentativa de esta composición también presenta un polo de negatividad, una contraposición difusa que permite afirmar la lógica discursiva de su sujeto a un público amplio. Además, Fito desarrolla una narrativa y una interlocución en la primera persona del singular, engendrando un efecto de proximidad al receptor.

En esta composición, el peso de este pasado sombrío y dictatorial se manifiesta de manera breve, pero vigorosa. En el tercer verso de la canción, Fito se refiere a la cantidad de sangre llevada por el río, recordando episodios infames y dolorosos de exterminio de presos políticos. En esta sección, hay una alusión a un modo recurrente de ejecución, que consistía en arrojar prisioneros vivos desde aeronaves militares en pleno vuelo, tras haberlos torturado. Esta «disposición final», en lenguaje castrense, se refiere a los llamados «vuelos de la muerte», donde opositores políticos eran sumariamente lanzados al mar o al Río de la Plata por agentes del régimen autoritario (Franco, 2017, p. 147; Pascual, 2004, pp. 88-89). Además de esta evocación a una de las prácticas más terribles de la dictadura que había terminado,

10. Según el historiador Russell Jacoby (2007, p. 214), el «pensamiento utópico consiste en más que devaneos y garabatos. Él surge de y vuelve a realidades políticas contemporáneas. Tal como veo, esta contradicción define el proyecto utópico: él participa al mismo tiempo de las elecciones limitadas del hoy y de las posibilidades ilimitadas del mañana. Abre dos zonas temporales: la que habitamos ahora y la que puede existir en el futuro».

el compositor señala la perspectiva futura, que se expresa con la esperanza y la intención de cambiar definitivamente la «casa» (o nación) argentina.

Una estructura discursiva interesante aparece a lo largo de la primera, tercera y quinta estrofa, donde el primer verso de cada par describe una situación de adversidad o negatividad, y se complementa en su segundo verso con la misma solución comprometida y abnegada: «Yo vengo a ofrecer mi corazón». Esta poderosa frase se refiere a una gran entrega por parte del enunciador, donde el acto de ofrendar su corazón aparece como algo que podría simbolizar la empatía, la compasión, el amor e incluso la vida misma. Los sentidos que este verso puede movilizar son amplios, diversos y cambiantes<sup>11</sup>; todavía, en esta coyuntura de transformaciones políticas, después de años de autoritarismo y violencia, estas palabras parecen haber adquirido una singular capacidad de generar consuelo y esperanza.

Otro pasaje interesante se encuentra en el primer verso de la cuarta estrofa, donde Fito alude al acto simbólico de unir las puntas de un mismo lazo. Una posible lectura de este hermoso pasaje de la canción sería a través del esfuerzo necesario para superar las diferencias, con miras a la construcción de un entorno de compañerismo y solidaridad. Esta unión involucraría los extremos («puntas») de una continuidad («lazo»), reconciliando sectores opuestos, como, por ejemplo, las dos fuerzas políticas tradicionales de Argentina: los peronistas y los radicales. En este sentido, el yo lírico de esta composición aparecería como un agente voluntarioso y poderoso, capaz de forjar una unión interna ante este problemático contexto de cambio, buscando la defensa de la vida y la edificación de un futuro armonioso.

Al final, el cambio propuesto en «nuestra casa» aparece como la culminación de una transformación propuesta por el cantante en la composición, en una metáfora del país mismo. Por lo tanto, a pesar del grave y doloroso legado del pasado reciente, la pretensión de cambio aún se manifiesta en esta canción, lo que implica aún más la influencia del contexto de redemocratización en Argentina, durante la llamada «primavera alfonsinista» —en referencia al comienzo del gobierno del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989)—.

En la composición *Yo vengo a ofrecer mi corazón*, en comparación con las otras canciones analizadas, se puede identificar que el mensaje contestatario ya no es tan explícito y constante —algo similar al verificado en *Del sesenta y tres*—. Sin embargo, dicha música demuestra ser muy significativa con respecto a su poder de interpelación, construyendo una amplia red simbólica. El principal atributo a destacar en *Yo vengo a ofrecer mi corazón* radica precisamente en su discurso con referencias a la movilización, la abnegación, el voluntarismo, la esperanza, el optimismo y la transformación. Tales efectos de sentido de esta composición pronto se amplificarían con la interpretación de Mercedes Sosa, cantante que grabó esta canción que le da título a su álbum, lanzado en el mismo año de 1985. En gran medida, esto denota

11. El propio Fito supone que no tenía una dimensión clara al componer esta canción. En una entrevista a la televisión pública argentina, el músico rosarino informa que escribió la letra de pronto, sin bien darse cuenta de sus posibles sentidos. En esta ocasión, Fito recuerda que, solo después, cuando vio una escena de la película *La última tentación de Cristo*, donde Jesús literalmente ofreció su corazón a los apóstoles, se dio cuenta de la amplitud de este verso que escribió. «Hay algo atávico ahí en esa frase, hay algo atávico en ese gesto. Eso es lo que a mí se me escapa, yo no tenía ninguna idea del significado de lo que estaba diciendo. Y después, con los años, solamente fui descubriendo significados aquí y allá. Veo que es una letra que contiene muchas ideas que se me escapan de las manos» (Páez, 2013, 19m28s).

la relevancia y el alcance que esta canción ha logrado, bien como su dimensión política, considerando el hecho de que esta gran artista argentina sería reconocida también por su compromiso de izquierda. Fito, a su vez, no estaba vinculado abiertamente a ningún partido u organización política<sup>12</sup>, desarrollando su producción crítica de manera relativamente independiente durante este período.

## VIII. CONSIDERACIONES FINALES

A partir de este análisis de algunas de las primeras canciones de Fito Páez, fue posible ponderar la relevancia de los elementos discursivos y simbólicos que este tipo de expresión artística comporta. Las composiciones musicales seleccionadas en este trabajo constituyen una muestra de manifestaciones socioculturales y políticas en sintonía con su tiempo, llenas de representaciones acerca de un período convulsivo de la historia argentina reciente. Además de la profusión de significados que evocan, estas canciones destacan por su amplia difusión e influencia, representando un componente importante de la vida cotidiana y la formación cultural contemporánea.

En el caso de estas composiciones analizadas, se puede indicar la presencia de una conexión entre las narrativas musicales de Fito y la experiencia bajo el autoritarismo en Argentina. En un período oscuro, marcado por restricciones, represión, tortura, muertes y desapariciones, la canción *Tiempos difíciles* pudo expresar los anhelos y las angustias de aquellos que sufrían durante la dictadura argentina, alimentando la esperanza de tiempos mejores. La coyuntura «sui generis» de la guerra de las Malvinas ampliaría el alcance de esta música y reforzaría su sentido contestatario, donde las alegorías de la composición denuncian crudamente el autoritarismo. *Del sesenta y tres* presenta un relato memorialístico, donde el espectro nefasto de la dictadura ronda esta trayectoria de vida que se narra. De modo general, estas dos composiciones traen críticas más abiertas y directas a este pasado/presente, así como alimentan la perspectiva y la esperanza de un futuro mejor. Estos aspectos podrían interpretarse como indicios de una posición distinta de Fito Páez, un tipo más joven y, hasta cierto punto, más radical dentro del rock nacional argentino, considerando sus críticas políticas, su discurso movilizador y su visión progresiva de la historia.

Durante el contexto de democratización, las composiciones del cantautor rosarino continuaron denunciando los abusos perpetrados en los años de plomo, con diferentes estrategias discursivas. En *Decisiones apresuradas*, la crítica es explícita y emerge en medio de la coyuntura de las investigaciones del CONADEP sobre los crímenes en la dictadura. Esta canción

12. Una referencia a esto aparece en entrevista de Fito a la edición argentina de la revista *Rolling Stone*, donde el compositor rosarino contesta, en tono anecdótico, su supuesta vinculación a un movimiento de izquierda a principios de la década de 1980: «Por esos años me gustaba una colorada que estaba buenísima. Y en un momento terminé tocando en un acto del MAS [Movimiento al Socialismo], pero ni sabía lo que era el MAS. Me interesaban las tetas de la colorada. Nunca obtuve nada de ella. Después sí, ya en Buenos Aires, participé en algunos actos del MAS: fui a tocar conociendo un poco más de qué iba la cosa, pero ya habían pasado casi diez años» (Páez, 2008, párr. 29).

evoca el trauma reciente de cientos de muertes argentinas debido a la incursión militar en las Malvinas. Esta tal vez sea la composición con la crítica más acida y más directa al legado autoritario, incluso con uso de recursos satíricos, posibles por el cambio de aires políticos. Por su parte, *Yo vengo a ofrecer mi corazón* mantiene el lirismo al hacer remisión a prácticas terribles de la dictadura. Para superar los males descritos, el compositor evoca una solución voluntariosa y abnegada, base de una perspectiva futura que habla de la esperanza por «cambiar esta nuestra casa». Además de contribuir a la construcción de una memoria colectiva de crítica y contestación a la represión, en esta coyuntura de reconstrucción democrática, estas músicas de Fito expresarían las incertidumbres y las grandes expectativas en torno a la nueva realidad de libertad política.

Este análisis cubre apenas una pequeña parte de la obra de Fito Páez, así como también representa solamente una de sus posibles interpretaciones. Estas canciones contienen una miríada de sentidos, que pueden variar mucho según el contexto histórico de su emergencia y la visión (o tal vez mejor, la audición) de quienes disfrutaron de esta producción musical. Similar a lo que sucede en el campo de la literatura, la polisemia de las palabras exploradas en estas composiciones es vasta, pero se amplifica aún más debido a la riqueza de los atributos melódicos. De este modo, las posibilidades de sentidos articulados por estas canciones están ahí para ser exploradas.

## IX. BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (1992). *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*. Colihue.
- Alabarces, P. (2008). Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans: Revista Transcultural de Música*, (12), artículo 7.
- Authier-Revuz, J. (1990). Heterogeneidad(es) enunciativa(s). *Cadernos de Estudios Lingüísticos: o discurso e suas análises*, 19, 25-42. <https://doi.org/10.20396/cel.v19i0.8636824>.
- Bitar, M. F. (1997). *Historia del rock en Argentina*. Distal.
- Buch, E. (2008). Músicas populares y músicas de Estado: sobre una versión rock del himno nacional argentino. *Sociedad y Economía*, (15), 85-92.
- Carnicer, L. (2000). Rock en Argentina 1970-1980: «del mimetismo al estilo propio». En *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (pp. 107-118). IAS-PM-AL. Recuperado el 08 de mayo de 2019, de <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iii-congreso-bogota-colombia-2000>.
- Delgado, J. (2015). «No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial. *Revista Ajuera: Estudios de Crítica Cultural*, (15).
- Di Cione, L. (2015). Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria. *Revista Ajuera: Estudios de Crítica Cultural*, (15).
- Favoretto, M. (2011). Charly García's allegories as counter-discourse. *Confluencia*, 27(2), 61-74.
- Favoretto, M. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 18(34), 69-87. <https://doi.org/10.7764/res.2014.34.5>.
- Favoretto, M. (2020). Brothers in rock: Argentine and British rock music during the Malvinas/Falklands War. En I. Peddie (ed.), *The Bloomsbury handbook of popular music and social class* (pp. 291-313). Bloomsbury.
- Foucault, M. (2004). *A ordem do discurso* (11.ª ed.). Loyola.

- Foucault, M. y Boulez, P. (2006). A música contemporânea e o público (1983). En M. B. Motta (ed.), *Michel Foucault: Estética: literatura e pintura, música e cinema* (2.ª ed., pp. 391-399). Forense Universitária.
- Franco, M. (2017). La «transición» argentina como objeto historiográfico y como problema histórico. *Ayer: Revista de Historia Contemporánea*, 107(3), 125-152.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: on the value of popular music*. Harvard University Press.
- Guimarães, C. (2004). A Paixão segundo Gil e Chico. En B. Cavalcante, H. Starling y J. Eisenberg (eds.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (vol. 2, pp. 147-154). Nova Fronteira.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall y P. Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Huysen, A. (2002). Literatura e cultura no contexto global. En R. Marques y L. Vilela (eds.), *Valores: arte, mercado, política* (pp. 15-35). UFMG.
- Ikeda, A. T. (2001). Música, política e ideología: algunas considerações. En *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (pp. 1-14). FCC.
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Civilização Brasileira.
- Lucena, D. y Laboureaux, G. (2011). Rock e ditadura: o alegria como estratégia. *Travessias*, 5(1), 305-317.
- Maingueneau, D. (2004). Pastiche. En P. Charaudeau y D. Maingueneau, *Dicionário de análise do discurso* (p. 371). Contexto.
- Manzano, V. (2014). «Rock Nacional» and revolutionary politics: the making of a youth culture of contestation in Argentina, 1966-1976. *The Americas*, 70(3), 393-427. <https://doi.org/10.1017/S0003161500003977>.
- Meheirie, K. (2002). Música popular, estilo eclético e identidade coletiva. *Revista Psicologia Política*, 2(3), 39-54.
- Moraes, J. G. V. (2000). História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, 20(39), 203-221. <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100009>.
- Napolitano, M. (2007). História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, (157), 153-171. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i157p153-171>.
- Negus, K. (2010). *Popular music in theory: an introduction*. MPG Books.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2007). *A ditadura militar argentina 1976-1983: do golpe de Estado à restauração democrática*. Edusp.
- Páez, F. (1982, junio). J. C. Baglietto: soy un gran desorientado. Entrevista por C. Kleiman. *Expreso Imaginario*, 71, 22-23. Recuperado el 15 de abril de 2020, de <http://laexpresoimaginario.blogspot.com>.
- Páez, F. (2004, 28 de noviembre). La la la. Entrevista por M. Soto. *Página 12*. Recuperado el 16 de junio de 2018, de <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/79017-25497-2007-01-13.html>.
- Páez, F. (2008, 18 de julio). Su vida y cuatro ciudades (Rosario). Fito Páez: clásico e íntimo III. Entrevista por H. Inzillo. *Rolling Stone Argentina*. Recuperado el 10 de octubre de 2018, de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-paez-clasico-e-intimo-iii-nid1031113>.
- Páez, F. (2013). Yo vengo a ofrecer mi corazón. Entrevista por E. Del Guercio. *Cómo hice* [Programa de TV]. Canal Encuentro. Recuperado el 12 de abril de 2020, de <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8037/5425?temporada=2>.
- Pascual, A. L. (2004). *Terrorismo de Estado: a Argentina de 1976 a 1983*. UnB.
- Pêcheux, M. (1993). Análise automática do discurso: (AAD-69). En F. Gadet y T. Hak (eds.), *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux* (2.ª ed., pp. 61-161). Unicamp.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Emecé.
- Rapoport, M. (2006). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Ariel.
- Ridley, A. (2008). *A filosofia da música: tema e variações*. Loyola.

- Rislund, D. (1998). *Argentine new song: the evolution of protest music*. Latin American Resource Center.
- Sánchez Trolliet, A. (2019). Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina. *Contemporânea*, 10(1), 157-176.
- Sans, J. F. (2017). Música y estudios del discurso: una atracción fatal. En C. Díaz y B. Corti (eds.), *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina* (pp. 97-120). Eduvim.
- Sirinelli, J. F. (1996). A geração. En M. Ferreira y J. Amado (eds.), *Usos e abusos da história oral* (pp. 131-137). FGV.
- Tatit, L. (2003). Elementos para a análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 1(2), 7-24. <https://doi.org/10.21709/casa.v1i2.623>.
- Ulhôa, M. y Ochoa, A. (eds.). (2005). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. UFRGS.
- Vila, P. (1987). «Rock Nacional» and dictatorship in Argentina. *Popular Music*, 6(2), 129-148. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005948>.

## X. DISCOGRAFÍA

- Baglietto, J. C. (1982). *Tiempos difíciles* [CD]. EMI Odeon.
- Baglietto, J. C. (1982). *Actuar para vivir* [CD]. EMI Odeon.
- Páez, F. (1984). *Del 63* [CD]. EMI Odeon.
- Páez, F. (1985). *Giros* [CD]. EMI Odeon.