

Nueva Roma

Ciencia ficción y fin de la historia en la poética de Los Redondos

Bruno Crisorio

*La razón en marcha ya no atruena, como dice
el verso de La Internacional: es una suave y
trivial música ambiental que fluye a través de
los auriculares de nuestros iPods.*

César Rendueles

*Almacenes coloridos, a los que llamás ciudad,
te envuelven con canciones indoloras como hilo
musical*

Indio Solari

Kou: el ir al encuentro. Tiempos heterogéneos

Quizás hoy ya no sea una novedad, al menos para los fanáticos de la banda, que una de las primeras expresiones artísticas de Carlos "el Indio" Solari, antes de ocupar su lugar como cantante y líder de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, haya sido una película de ciencia ficción. En 1976 se propuso junto a Guillermo Beilinson guionar y filmar un cuento suyo: *Ciclo de cielo sobre viento*. Para varios de los que participaron, la película (cuyo argumento es bastante sencillo y se corresponde con los estereotipos del género) conformó el

grupo que desembocaría en Los Redondos. Allí estaban el Indio, por supuesto, los hermanos Rodrigo –miembros originales de la banda– y Skay Beilinson, colaborando con la musicalización e incluso actuando. Pero, además, en la lírica y en los ensayos que el Indio comenzará a escribir en la década siguiente la ciencia ficción y sus imaginarios tendrán una relevancia insoslayable. Por lo tanto, *Ciclo de cielo sobre viento* puede considerarse un punto de anclaje interesante para abordar y profundizar en los usos, desvíos y apropiaciones que hace el Indio del género.

Gloria Guerrero explica que el título de esta película surge del acercamiento del Indio al I-Ching, libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 A.C.: en su simbología, "cielo sobre viento" se corresponde con el encuentro entre *sun*, "lo suave" (viento o madera), que está debajo, y *Ch'ien*, "lo creativo" (el cielo) que está arriba. Por eso, el nombre del signo es "Kou: el ir al encuentro". Este acercamiento del I-Ching a la ciencia ficción, en principio bastante extraño, ya había sido propuesto por Philip Dick en 1962, en su novela *El hombre en el castillo*.¹ Sin embargo, en este caso inaugura una zona de la poética de Solari en la cual los aspectos retomados del género se superponen con tradiciones, expresiones o ideas "arcaicas", muchas veces en el mismo verso. Así como el milenarismo libro chino funciona como subtexto de *Ciclo de cielo sobre viento*, *Finisterre*, cabo de España vinculado a una gran cantidad de mitos romanos porque se consideraba el punto más occidental del mundo, es el lugar donde se sitúa el disco de Los Redondos más vinculado al imaginario de la ciencia ficción (1998),² desde el arte de tapa (en la que se ven los integrantes de la banda, diseñados como si fueran personajes de un videojuego, detrás de la escotilla de un Nautilus del futuro) hasta la utilización de samplers y nuevas tecnologías en las canciones. Allí, en

¹ Y no hay que olvidar, por otro lado, que el músico John Cage compuso en 1951 su pieza para piano *Music of Changes*, en la cual los sonidos, las duraciones, los tiempos y las densidades fueron decididos mediante el método aleatorio del I Ching.

² Si bien el presente artículo se centra en las letras de las canciones, adjudicadas –salvo excepciones– al cantante de la banda Carlos Solari, la separación tajante entre música y letra es problemática y no hace justicia ni a la recepción (en la cual ambos elementos se dan simultáneamente), ni, como reconoce el Indio en una entrevista, a la producción. Este problema metodológico será trabajado en un texto posterior; por lo pronto se llama la atención sobre su existencia, y se cita en el cuerpo del texto por el año de publicación del disco. En la bibliografía las referencias se encontrarán en la entrada "Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota".

el fin del mundo (*finis terrae*), encontramos a Alien Duce, "el pequeño gran matón de la internet", para quien "Dios es digital"; al Capitán Buscapina, el "psicohéroe"; al Zumba colgado del "bondi a Finisterre", y demás personajes que conviven en un mundo en el que lo más arcaico y lo más moderno se dan la mano.

La razón de este montaje de tiempos heterogéneos, que no es exclusiva del Indio Solari sino que también recorre parte de la ciencia ficción como género (además de *El hombre del castillo*, podemos recordar *La máquina del tiempo*, novela paradigmática en este sentido), no es sencilla, y probablemente converjan más de una explicación. Una, plausible, que menciona Pablo Capanna en su libro *Ciencia ficción: utopía y mercado*, es que la ciencia ficción es un nuevo modo, acorde a nuestra modernidad y nuestra sociedad de masas, de dar forma a nuestros deseos y temores arquetípicos. Es más interesante, creo, enfatizar la novedad que centrarse en los arquetipos eternos e inmutables. Quizás, como también dice Capanna, la ciencia ficción haya nacido más bien para elaborar míticamente los miedos y las esperanzas de este mundo tecnológico: el temor que se manifiesta tanto en la película del Indio como en *Oktubre* (1986), el segundo disco de Los Redondos, y que se encauza a través de la ciencia ficción, no es un temor atemporal, sino la inminente posibilidad de una guerra nuclear. Y como veremos, el acontecimiento histórico que significa la caída del Muro de Berlín y la posterior disolución de la U.R.S.S. conlleva en la poética de la banda un giro que implica una resignificación del género.

En cualquier caso, no es acertado, al menos en el caso de la lírica de Solari, perder de vista el componente histórico presente en el gesto de superponer tiempos diferentes. En una entrevista otorgada al diario *La Nación* en 2011, en ocasión de un recital en Junín, el Indio plantea que

la tecnología a la cual le depositamos la solución del futuro, que todo el mundo ve difícil por los problemas con los recursos naturales, nos está dando chucherías, muy entretenidas por cierto, la Nintendo o lo que sea, pero todavía el inodoro es un chorro de agua que se lleva la mierda.

De estas palabras se desprende que estos tiempos heterogéneos efectivamente coexisten en la vida cotidiana, más allá de las propuestas de la ciencia

ficción. Y lo hacen encubriendo desigualdades sociales que la tecnología, por omnipotente que se presente, no puede resolver por sí misma. Para César Rendueles, filósofo español,

en contra de la creencia popular de que el aumento de la esperanza de vida en Occidente fue la consecuencia de sofisticados avances médicos y farmacológicos, los expertos coinciden en que el factor más importante fue la generalización de los sistemas de saneamiento (2014: 14).

Es decir, cisternas y alcantarillas: agua que se lleva la mierda. Y, mientras somos invadidos por "chucherías", "dos mil quinientos millones de personas viven literalmente hundidas en su propia mierda, sin acceso a ninguna clase de sistema de saneamiento" (Rendueles 2014: 15).

En la última entrevista que dio antes de morir, en 1982, Philip Dick expuso ideas similares a las que encontramos en el Indio (y de las cuales también deberemos recuperar la referencia al imperio romano):

ahora escuchamos que los chicos no tienen programas de "comida caliente", y los ancianos no tienen seguridad social, y todos tienen que arreglárselas por sí mismos. No es que el reloj haya vuelto a 1912, antes de que se estableciera el impuesto graduado sobre la renta; volvió a la Roma Imperial, donde creo que fue Séneca el que dijo que no sirve dar de comer a los hambrientos. Sólo prolongará sus miserables vidas. [...] Estamos viendo un regreso al viejo sistema imperial de "deja que los desfavorecidos se hundan hasta el fondo, déjalos morir" [traducción mía].

Los avances tecnológicos, las "chucherías" innecesarias y fútiles pretenden esconder bajo un manto de modernidad que las formas culturales, sociales y políticas, esta "vieja cultura frita", refrita de la que habla el Indio en la canción "Roto y mal parado", en la que puede fusilarte hasta la cruz roja o encanarte un robocop sin ley, no sólo no se actualizó a la par de la Nintendo sino que en muchos casos reproduce y naturaliza injusticias sociales que tienen siglos de antigüedad. Como dice Rendueles:

Desde cierto punto de vista, nuestra sociedad es extremadamente similar a todas las demás [...]: la escasa diferencia entre los siervos y los asalariados, la continuidad entre los esclavos que erigieron las pirámides y los niños empleados en las hilanderías del Manchester victoriano (2014: 21).

O como canta el Indio: "Hoy todos somos gente del pasado/y la alucineta es que nadie quiere volver a ser como antes, no" (1996).

El mito del eterno retorno

Por estas razones, en las canciones de Los Redondos la ciencia ficción asume la forma y la función del mito. Nuestra época moderna, secular y científica, elabora y sostiene sus propios mitos, destinados a naturalizar y perpetuar un estado de cosas vigente, al deshistorizarlo y presentarlo como destino ajeno al accionar de los hombres. En palabras de Roland Barthes, si la burguesía "ha edificado su poder, justamente, sobre progresos técnicos, científicos, sobre una transformación ilimitada de la naturaleza; la ideología burguesa restituirá una naturaleza inalterable" (1991: 237). En este sentido, el mito "organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas" (239). A comienzos del siglo XX, cuando escribía Walter Benjamin, el mito a deconstruir era el del progreso: una concepción teleológica de la historia despolitizaba el accionar del hombre, lo privaba de sentido, porque el camino a seguir estaba predeterminado y era inevitable. El Indio se encuentra con una nueva versión de este mito, más sutil e insidiosa: la historia ha llegado a su fin. Si en 1986, cuando se lanzó *Oktubre*, había todavía antagonismos, luchas, y por lo tanto historia, para 1991 eso se presenta como imposible. La idea, vinculada con lo que Lyotard había descrito ya en 1979 como la "caída de los grandes relatos", las distintas ideologías con pretensión de totalidad que colisionan entre sí,³ es desarrollada explícitamente, radicalizada hasta un extremo casi paródico, por Francis Fukuyama en 1992.

³ Y con la genial intuición de Debord, que doce años antes había anunciado que "la historia de las ideologías está terminada", argumentando que éstas se disuelven en "la ideología por excelencia": el espectáculo, que "expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema

La disolución de la Unión Soviética habría acarreado, para el autor, el fin de los conflictos y de las revoluciones sangrientas, dejando como único camino posible la democracia liberal cuyo paradigma es Estados Unidos. Este es el sentido de la famosa frase de la canción "Todo un palo", del disco *Un baión para el ojo idiota* (1989): "el futuro llegó hace rato". O el del comienzo de la canción "Queso ruso", de *La mosca y la sopa* (1991): "Pasó de moda el Golfo, como todo viste vos".⁴ La Guerra del Golfo, que tuvo lugar entre 1990 y 1991, mientras la URSS se derrumbaba, simboliza en la canción el comienzo de un nuevo mundo globalizado, anclado al consumismo y ajeno a los conflictos que marcaron el siglo XX:

Pasó de moda el Golfo, como todo viste vos,
como tanta otra tristeza, a la que te acostumbrás.
Ahora vas comprando perlas truchas sin chistar,
calles inteligentes, alemanas para armar.
Y muchos marines de los mandarines,
que cuidan por vos las puertas de un nuevo cielo.

Este cielo, brillante como luces de neón, es universalmente deseable porque ya no hay modos distintos de concebir la realidad, sino que esta es única, transparente y definitiva. Como en "La mezcladora de cemento", de Ray Bradbury, la cultura no opera por conflicto sino por asimilación.

En las canciones de Los Redondos, entonces, esta ideología mítica del fin de la historia se presenta a sí misma como inevitable y, sobre todo, universalmente deseable.⁵ El futuro, con todo su "puto ruido", como dirá el Indio en su primer disco solista, no pasa por reivindicaciones sociales o conflictos políticos

ideológico: el empobrecimiento, el sojuzgamiento y la negación de la vida real" (1995: 127-128).

⁴ En los dos recitales que la banda da en el estadio de River Plate, los días 15 y 16 de abril de 2000, el Indio inicia esta canción invirtiendo el orden de los primeros versos: "Pasó de moda todo/como el Golfo viste vos". Esta inversión –que ya estaba preparada desde los ensayos, como testimonia un audio filtrado en internet– vuelve aún más explícita la recuperación irónica del tópico del "fin de la historia".

⁵ En el prólogo que, en 1946, Aldous Huxley escribe a la nueva edición de su novela distópica *Brave New World* (traducida al español como *Un mundo feliz*) que había aparecido quince

sino por una sumisión al consumo de objetos pretendidamente innovadores (las "alemanas para armar", pero también las "Adidas digitales" o la "Pepsi inyectable" del disco *Luzbelito*, o el "tubo túnel" que el yo lírico de la canción inédita "El hombre eléctrico" cuida con "DDT galáctico") que, a diferencia de las "gadget stories", no sirven para nada sino que vacían la experiencia. Por eso en estas canciones la fractura se da a nivel del sujeto (sea el propio sujeto lírico o aquel que, de modo característico en la poética de Solari, el sujeto lírico interpela). En "Todo un palo", el futuro ya llegó, ciertamente, pero "llegó como vos no lo esperabas": ¿qué significa este desvío, sino que el futuro, que se exhibe como la utopía realizada, el paraíso terrenal, no cumplió ninguna de sus promesas? ¿Qué ocurre con aquellos que no pueden asimilarse a este futuro único, con aquellos que, a diferencia de Charly García, van en trenes y no tienen dónde ir? El sujeto interpelado por "Queso ruso", que compra sin chistar, se encuentra sin embargo con que este consumismo vacío de significado que impone el nuevo mundo globalizado, y que debería parecerse al cielo, recuerda más al inframundo de los griegos, en el que Tántalo permanecía, abrasado por la sed, en un lago cuyas aguas se retiraban cada vez que intentaba beber, mientras que Sísifo subía eternamente una pesada roca hasta la cima de un monte, sólo para que la roca cayera por la ladera y él debiera volver a empezar. Un castigo semejante sufre el sujeto de la canción: "sentís la mosca joder detrás de la oreja/y chupás la fruta sin poder morderla".

Los Redondos, según una tradición crítica que debe remontarse por lo menos hasta Walter Benjamin, y pasar indudablemente por el situacionismo francés,⁶ entienden que el futuro, la supuesta utopía realizada que viene a dirimir mediante el consumo viejos conflictos en pos de un mundo unido y feliz, no es sino el eterno retorno de una insatisfacción que no puede colmarse. Y si en algún momento pudo pensarse una alternativa (aun a costa de una posible y catastrófica guerra nuclear), el nuevo mito del fin de la historia bloquea esa posibilidad: "Nueva Roma/te cura o te mata".

años antes, el autor argumenta que el problema al que se enfrentarán los gobiernos totalitarios en un futuro será el de lograr que la gente ame su servidumbre. En este sentido, la ideología que las letras de Los Redondos recuperan irónica o paródicamente, o por el contrario en forma desesperada, parece encaminada a cumplir ese objetivo.

⁶ Como veremos más adelante, el grupo no oculta su conocimiento del situacionismo, cuyas huellas se encuentran (en forma más o menos explícita) en los versos de varios temas. Para un análisis de las influencias del movimiento francés sobre la posición política de la banda, cf. Cermele (2014).

Los no lugares

"Nueva Roma", el gran mercado mundial en el que las identidades se desvanecen en la panacea del consumo, es entonces, en palabras de Marc Augé, un "no lugar". El mismo año en que Fukuyama expone sus ideas sobre el fin de la historia, Augé publica su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato*, en el cual propone llamar así a aquellos espacios que, a diferencia de los "espacios antropológicos" tradicionales, no pueden definirse ni como espacios de identidad, ni como relacionales ni históricos. En estos espacios homogéneos, despersonalizados e indiferenciados (entre los que cuenta hoteles, aeropuertos y terminales de trenes, supermercados, estaciones de servicio, e incluso el interior de los transportes), el sujeto no puede encontrar ninguna referencia a su identidad. A su vez, la ausencia de esta identidad, que siempre es relacional, impide su vínculo con los otros. Y finalmente, la historia, que debería dotar de sentido al espacio al vincular a los vivos con sus antepasados y sus tradiciones, también está borrada, o sólo presentada como "cita", como exotismo, como postal. En definitiva, "El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (Augé 2002: 107).

El sujeto lírico de la canción "Todo un palo" (1988), que canta "yo voy en trenes/no tengo dónde ir"; el sujeto interpelado en "Queso ruso" (1991), definido por su capacidad de compra; o la segunda persona que va de gira en el "Shopping disco-zen" (1993): estos personajes (y otros) deambulan por no-lugares, alienados en la multitud, "perdidos y sin identidad", como canta Solari en "El hombre eléctrico". Por fuera de esto, como dan cuenta varios temas del disco *La mosca...*, sólo el panóptico del Imperio, la persecución y el encarcelamiento.⁷ Para Augé, el Imperio, "pensado como universo 'totalitario',

⁷ Por supuesto, como dice Augé, el no lugar "no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen [...] El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación" (2002: 84). En varias canciones de Los Redondos se da esta reapropiación o valorización de los lugares. Por citar dos ejemplos del disco *Lobo suelto – Cordero atado* (1993): "La hija del fletero" vuelve a Madrid, "donde parece que es feliz"; el yo lírico de "Perdiendo el tiempo", en cambio, no puede partir con su amada porque "me ata un fuego/y mi sueño duerme aquí". De hecho (agradezco a Eugenia Straccali por esta valiosa idea), es posible pensar que en la carrera solista de Solari y de Skay se da una polarización en este sentido: el primero focalizará desde sus letras la extensión sin fisuras de los no-lugares,

no es nunca un no lugar. La imagen que está asociada con él es, al contrario, la de un universo donde nadie está nunca solo, donde todo el mundo está bajo control inmediato” (2002: 117); Solari, sin desmentirlo, parece entender más bien que se trata de dos caras de la misma moneda. El Edén utópico del mercado globalizado parece requerir un inmenso sistema de represión para someter a aquellos que no se asimilen voluntariamente, aquellos que, como Montag en *Fahrenheit 451*, parecen no querer ser felices.

Pero hay algo más. Como recuerda Ricardo Iorio (cantante y guitarrista de Almafuerte) en una entrevista radial, Nueva Roma es una pequeña localidad del municipio de Tornquist en la que no hay “ni teléfono, ni bar, ni nada”. En su origen una colonia agraria, y luego estrechamente vinculada a la estación de trenes del mismo nombre, Nueva Roma sufrió una importante disminución de su población con la clausura de los servicios ferroviarios en 1986, en el contexto de la progresiva reducción de la empresa pública Ferrocarriles Argentinos, que comenzó con la dictadura militar de 1976 y concluyó con la concesión y privatización de la red ferroviaria en la década de los 90. Así, un mismo significante, Nueva Roma, expresa tanto el no lugar por excelencia como la destrucción de los lugares tradicionales que trae aparejada el proyecto de la *sobremodernidad* (como la llama Augé). Así, el tren simboliza, paradójicamente, al mismo tiempo el aislamiento y el desarraigo del sujeto alienado en la multitud y los lazos comunitarios desarticulados junto con las vías férreas.

La sociedad del espectáculo

La geografía imaginaria de *La mosca...*, que presenta el mundo del futuro y de la democracia del mercado, en el que las máquinas vigías pasan volando y la identificación del sujeto es a través del consumo, es, como vimos, muy compleja: toma su nombre de un imperio –lo que problematiza a un tiempo la idea de futuro y la de democracia– y de un pueblito abandonado en la provincia de Buenos Aires. Y a su polisemia hay que agregar su circulación por fuera de los límites del disco, ya que “Nueva Roma” también es el nombre de un ensayo

mientras el segundo poetizará la supervivencia de los lugares en los que aún puede anclarse la experiencia.

del Indio. El breve texto (donde aparecen por primera vez varias referencias que serán retomadas en sus discos solistas) es un mensaje ficticio que Nueva Roma dirige a su "comunidad". En este contexto –un estado interpelando a sus ciudadanos–, uno esperaría un discurso eminentemente político; y sin embargo, la estrategia retórica utilizada es publicitaria: no sólo ofrece productos y servicios, sino que individualiza al receptor (por lo tanto, lo despolitiza) y lo proyecta hacia un futuro de felicidad inasible.

¡TENEMOS TU IMAGEN DE FUTURO! En alguna misión especial ganarás el colosal concurso "Valle del Mariner". Quince días en bungalows bien aislados y de buen blindaje. Y por si fuera poco, te entregaremos un set completo de grasa artificial subcutánea y hormonas para lucir una piel muy peluda que te permita pasear libremente por el dramático paisaje marciano. ¡Se nota en tus ojos que otro vivir no te atrae!

El mensaje difumina los límites entre publicidad y política en el mismo gesto con que transforma la ciudadanía –la comunidad a la que apela al final del texto– en un conglomerado de individuos, usuarios o consumidores "bien aislados". El *establishment*, que es como el Indio denomina en varias entrevistas a esta superposición de mercado y Estado (que sin embargo no terminan de coincidir plenamente jamás), promete así cumplir la utopía mercantil que, en palabras de Rendueles, "ofrece la posibilidad de satisfacer nuestros deseos sin necesidad de atravesar una tupida red de conexiones familiares, religiosas, afectivas o estamentales" (2014: 26). Y así como, en el ensayo, lo grotesco de la propuesta ("un set completo de grasa artificial subcutánea y hormonas para lucir una piel muy peluda") se sutura mediante la suposición/imposición del deseo del receptor ("se nota en tus ojos que otro vivir no te atrae"), el *establishment* naturaliza, presentando como resultado histórico inevitable, lo que es en verdad "un experimento de ingeniería social a una escala jamás soñada" (Rendueles 2014: 21): una economía sin política.

Previo al comunicado de Nueva Roma hay en el ensayo una especie de introducción, no diferenciada tipográficamente pero sí en cuanto al tono (más dirigido, quizás, al lector del ensayo que a la comunidad receptora del mensaje), destinada a presentar y contextualizar la estrategia publicitaria que sigue a continuación, así como a su emisor y su destinatario:

Nueva Roma sabe que la comunidad televisiva se ve atrapada por la desesperación cuándo ésta es incompleta. Cuando aún conserva una mínima porción de esperanza ilusoria. Nueva Roma atrapa esa desesperación en redes conceptuales cada vez más grandes.

Nueva Roma, entonces, pretende totalizar las experiencias, y los significados de esas experiencias, en "redes conceptuales" que no dejen restos, margen donde se pueda filtrar la resistencia o el inconformismo. Como en la ciencia ficción distópica al estilo *Fahrenheit 451* o *Un mundo feliz*, la felicidad se corresponde punto por punto con la resignación y el *establishment* se encarga de proporcionarla mediante la negación de cualquier posible alusión a un camino distinto. En este sentido, es fundamental la conversión de la comunidad política en "comunidad televisiva". Debord ha analizado muy tempranamente (en 1967) lo que ha llamado "sociedad del espectáculo", una expresión que aparecerá en el breve ensayo que abre el *booklet* de *La mosca y la sopa*, firmado por Patricio Rey. Ya entonces Debord reconocía la importancia fundamental que la imagen y la representación de "todo lo que antes era vivido directamente" tienen en las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción. Uno de los aspectos más inquietantes de estas sociedades es la conversión de los ciudadanos en espectadores aislados, incapaces de articularse políticamente: "Lo que une a los espectadores no es más que un vínculo irreversible al centro mismo que los mantiene en el aislamiento. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne en tanto que separado" (Debord 1995: 18). En "Nueva Roma", "la patota electrónica que dirige el show para la tierra desde el GRAN ESTUDIO ATLAS DE PSICOPUTO" ofrece "una confortable vida de simulaciones, invariables por toda una tecno-eternidad [...] Con la puesta en cámaras del distorsionador del destino de los telespectadores".

Esta crítica de los medios masivos de comunicación que tiene como trasfondo las ideas situacionistas según las cuales el espectáculo aliena a los hombres entre sí y respecto de su propia praxis (ya que sólo es verdad, sólo es deseable, lo que es imagen y representación, y por lo tanto la única vida posible es la contemplación pasiva), es una constante en el proyecto artístico y político del grupo, desde el tema "Divina T.V. Führer" de *Oktubre* hasta, por ejemplo, el tema "Dr. Saturno" de *Momo sampler* (2000), último disco, en el que el sujeto lírico denuncia "están mis muertos, tan tan lejos/ de la pantalla en que

vos te mirás".⁸ *Un baión para el ojo idiota*, de 1988, es el más explícito: el título metaforiza la televisión por el "ojo idiota", y en la tapa se ve un muñeco bebé frente a la luz incandescente de una pantalla (el tema "Noticias de ayer" pertenece a este disco); pero la crítica también se encuentra en *La mosca y la sopa*, como vimos, o en *Último bondi...*, donde Alien Duce "dice desde la TV/que no quiere estar jamás en la TV", mientras el Capitán Buscapina está "sentado en bolas/watcheando la tele". Posteriormente, la sociedad del espectáculo será atacada con renovada virulencia por el Indio en su carrera solista, con temas como "Vino Mariani", "Satelital" o "Un par de fantasmas".

En este sentido podemos pensar que "Nueva Roma" no es sólo la geografía de *La mosca...* sino de todo el universo "redondo" (y posteriormente solariano) configurado a partir de la caída de la U.R.S.S. y la consecuente globalización posmoderna. La toponimia imaginaria varía de disco a disco –Tangópolis en *Luzbelito*, Finisterre, Ciberbabel o Cibersiberia en *Último bondi...*–, pero ya en Nueva Roma encontramos tanto la conjunción de tiempos heterogéneos como la articulación de dos espacios diferentes pero complementarios: los no-lugares de los trenes, las "calles inteligentes", con el correlato de los lugares destruidos por el neoliberalismo; y el espacio virtual e imaginario del espectáculo. Los Redondos encuentran en la ciencia ficción la posibilidad de nombrar esta doble configuración del espacio (que reformula la distinción público/privado) que impide la real comunicación humana y separa al hombre de su propia actividad: si los no-lugares pueden definirse como "la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo" (Augé 2002: 85), en la sociedad espectacular lo que ha sido realmente vivido "queda sin lenguaje, sin concepto, sin acceso crítico a su propio pasado que no está consignado en ninguna parte. No se comunica" (Debord 1995:198). En definitiva, y como no es extraño que suceda, la ciencia ficción nos habla aquí de un mundo que,

⁸ Estos versos deben entenderse en el contexto de la polémica que suscitó la posición de la banda frente a la muerte de Walter Bulacio en 1991. Bulacio, un joven de 17 años en ese momento, fue detenido por la policía a las afueras de un recital de Los Redondos pese a ser menor. En la comisaría fue golpeado brutalmente, causándole heridas que producirían la muerte a los pocos días. Luego de que Skay, el guitarrista del grupo, y la "Negra" Poli, manager, acudieran a la primera marcha por justicia (el Indio se abstuvo), el grupo se negó a seguir concurriendo, en una actitud muy discutida, aduciendo que "no queremos que se televise nuestro dolor".

detrás de su parafernalia tecnológica y futurista, se parece inquietantemente al nuestro.

Frente a este panorama desolador, y para terminar, quiero recordar un ensayo que el Indio publica en enero de 1990 en la Revista *Cerdos y peces*, y que se llama "¿Cuánto te pagan por izar la bandera?". De modo poco frecuente en otras producciones de Solari, lo que refuerza su carácter significativo, el texto se abre con una primera persona del plural, "somos", que en su repetición anafórica se constituirá en un leit-motiv. Pero esta repetición no incluye solo el plural del verbo "ser", sino su predicativo: "somos el miedo". Así, este sujeto colectivo se configura como el miedo de los gobiernos, "que mienten en nombre de la verdad"; del poder militar, económico y jurídico, "que impide la comunicación humana de pueblo a pueblo"; de las estructuras burocráticas y de las "tecnologías caprichosas". En definitiva, como se afirma al final del ensayo: "Somos el viejísimo miedo agazapado en todos los rincones del Imperio y estamos encantados ¡encantados!" El Imperio, que reúne ilusoriamente a los hombres mientras los aísla en la realidad en tanto que espectadores, tiembla frente a este colectivo "agazapado", que se mueve en los márgenes del orden establecido, que rehúye a cualquier representación espectacular que los incluiría en el sistema, y que experimenta clandestinamente la comunicación y la experiencia humanas. Podemos estar de acuerdo o no, pero es esto lo que, como afirman en varias entrevistas, los integrantes de Los Redondos encontraban en los cada vez más numerosos recitales.

Bibliografía

Anónimo (2003). *I Ching. El libro de las mutaciones*. Buenos Aires, Sudamericana.

Augé, M. (2002). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa.

Barthes, R. (1991). *Mitologías*. México D.F., Siglo XXI Editores.

Capanna, P. (2007). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires, Cántaro.

Cermele, P. (2014). *Yo no me caí del cielo. Redondos: genealogía de una postura*. Buenos Aires, Sudestada.

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile, Naufragio.

Dick, Ph. (1982). "Final interview. Part 2". En *The Patchin Review* 5, pp. 2-6. La parte 1 y la 2 pueden consultarse en: <http://www.philipkdickfans.com/literary-criticism/frank-views-archive/philip-k-dicks-final-interview/>

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. New York, Free Press.

Guerrero, G. (2007). *Indio Solari*. El hombre ilustrado. Buenos Aires, Sudamericana.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1988). *Un baión para el ojo idiota*. Del Cielito Records.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1991). *La mosca y la sopa*. Del Cielito Records.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1993). *Lobo suelto – Cordero atado*. Del Cielito Records.

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1998). *Último bondi a Finisterre*. Patricio Rey Discos.

Rendueles, C. (2014). *Sociofobia*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Solari, C. "Nueva Roma". Disponible en: <http://www.mundoredondo1.com.ar/Letras/Escritos/nuevaroma.htm>

Solari, C. (1990). "¿Cuánto te pagan por izar la bandera?". En *Revista Cerdos y Peces*.

Solari, C. (2011). "No creo en el artista militante". Entrevista concedida a *La Nación*, 4 de septiembre. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1403177-indiosolari>