

Representaciones del Golpe de Estado argentino de 1976 en cuatro canciones de rock.

Representations of the argentinian State coup of 1976 in four rock songs.

MARISOL OCAMPO*

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
marisol.ocampo.90@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza cómo fue configurado el Golpe de Estado en la Argentina de 1976 en cuatro canciones de rock de las bandas Los Violadores, Los Twist, Serú Girán y Ataque 77. Los temas musicales seleccionados abordan dimensiones de la dictadura y el objetivo es explorar esas representaciones pensando en sus condiciones de producción y en los límites que imponían los contextos sociales considerando que siempre existe una hegemonía de lo pensable y de lo decible. Vida cotidiana, censura, política económica y guerra de Malvinas son los ejes temáticos que son considerados dimensiones del Golpe. En este análisis se entrecruzan el rock, la política, el discurso y la representación para pensar una posible propuesta analítica acerca de cómo el rock configuró este episodio.

Palabras clave: Golpe de Estado, rock, discurso, representación.

ABSTRACT

This article analyzes how the last State Coup was configurated in Argentina (1976) in four rock argentinian songs of Los Violadores, Los Twist, Serú Girán and Ataque 77. The selection boards four dictatorship dimensions and the objective is to explore all that representations thinking in their production conditions and in all those limits imposed by the social context considering that always exists hegemony in thinking and telling. Daily life, censorship, economic politics and Malvinas war are the thematic axis that we think like dimensions of the State coup. In this paper, we cross rock, politics, speech and representations to think a possible analytical proposal about how rock music represented this episode.

Keywords: State coup, rock, speech, representation.

Recibido: 15/06/2017 Aceptado: 23/09/2017

* Maestranda en Comunicación y Derechos Humanos (Universidad Nacional de La Plata). Comunicadora social (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco)

1. Introducción

“¿Cómo están representadas las experiencias golpistas en el arte y la cultura?” es una de las preguntas del dossier “Entre golpes y resistencias: Cultura, política y violencia en América Latina”. Con este eje temático en particular, el segundo número de la revista *Religación* nos propone reflexionar acerca de cómo el campo artístico configuró las interrupciones de la vida democrática en distintos países de la región sudamericana, fundamentalmente durante la segunda mitad del Siglo XX. Para responder a esa cuestión, este artículo se centrará en el caso argentino (la dictadura cívico-militar de 1976-1983) y en un análisis de cuatro canciones del denominado rock nacional para explorar las configuraciones que éstas construyeron sobre las siguientes dimensiones del Golpe: vida cotidiana, censura, política económica y guerra de Malvinas. En este trabajo se analizarán las letras a partir de los conceptos de discurso de Marc Angenot (2010) y de representación de Stuart Hall (2010) para poder problematizar hasta qué punto nuestro lenguaje está atravesado por el drama de América Latina.

Para comprender las causas de los golpes cívico-militares de los últimos años en la región sudamericana y, como consecuencia, las estrategias de resistencia que emergieron para enfrentar la represión y la violencia estatal, es necesario revisar en qué contextos históricos se inscribieron las grandes masacres del siglo pasado, entre las que encontramos a esas dictaduras del Cono Sur. En la década de 1940 finalizó la Segunda Guerra Mundial y aparecieron en la escena global Estados Unidos y Rusia como líderes de Occidente y Oriente respectivamente. Ambas potencias comenzaron a disputarse esferas de influencia en el campo de la política, la economía, la cultura y el deporte. En este contexto, América Latina quedó bajo la órbita de Estados Unidos porque lo que en esta región ocurriera sería de particular interés para ese país. En 1959 había triunfado la Revolución Cubana, motivo por el que era un ejemplo a seguir por las otras naciones del continente. Esto es visualizado por la potencia hegemónica de América, cuya dirigencia política y establishment no se demorarían en diseñar y aplicar mecanismos de control hacia esos países, los que llegarían hasta el secuestro, la tortura, la desaparición y el asesinato de miles de personas involucradas en la militancia para la transformación. Primero fue en Brasil en 1964, luego siguió Bolivia en 1971, y Chile y Uruguay en 1973. En el caso argentino en particular, el punto disruptivo tuvo lugar con la implementación de una dictadura cívico-militar en 1976 cuyo objetivo final fue extirpar, a través del terror, el deseo emancipatorio que había pregnado masivamente en la sociedad.

Entre 1970 y fines de 1980 continuaba vigente un mundo ideológicamente bipolar. Esta división se extendió hasta la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989, momento en que la unipolaridad capitalista se transformó en hegemonía, lo que prevalece hasta la actualidad, aunque por supuesto con diferentes matices de resistencias que luchan contra lo dominante en todas sus formas. Entre aquellas décadas, las políticas latinoamericanas se enmarcaron en la denominada “Doctrina de Seguridad Nacional”, manera en la que se nominó al conjunto de acciones de política exterior de Estados Unidos tendientes a que las fuerzas armadas de estos países se dedicaran a “poner orden” y combatir las “ideas foráneas” a través de una sistemática violación a los derechos humanos. El marco ideológico de esta doctrina se fundó en la incorporación de elementos de la contrainsurgencia francesa aplicada en Argelia: la metodología represiva que permitió la desaparición forzada de personas; en la construcción de una otredad negativa que permitió justificar los genocidios y masacres y en el argumento de que las fronteras eran ideológicas, por lo que había que luchar contra el comunismo.

Así como fue necesario en la primera parte de la introducción de este artículo trazar una brevísima genealogía de la historia de la segunda parte del Siglo XX para comprender cómo ésta incidió en el devenir de América Latina y de los sucesos políticos de la región, también es menester reconstruir el origen del profundo movimiento contracultural que vio nacer la década de 1960 para, posteriormente, encontrar sus huellas e influencias en las vanguardias artísticas argentinas. Entre estas expresiones estéticas puede encontrarse al rock que no sólo fue una manifestación musical: este ritmo nació como género a mediados de 1950 en Estados Unidos, pero alrededor de una década después, y en el mismo país, una nueva y joven generación lo reinventó y lo parió como un movimiento contracultural que, incluso, fue contra las propias lógicas de consumo de su génesis. A nivel mundial esta vanguardia surgió al mismo tiempo que un sinfín de avanzadas culturales y sociales: la nueva izquierda norteamericana, las manifestaciones por los derechos civiles, el hippismo, la aparición de la píldora anticonceptiva, la moda, el pacifismo, el ecologismo, la liberación gay, el surgimiento de la teología de la liberación, el movimiento de países tercermundistas, las movilizaciones estudiantiles y obreras y las manifestaciones antibélicas, entre tantísimas otras.

2. Un Golpe en cuatro canciones

La música rock en Argentina no fue el blanco urgente de aniquilamiento que los militares perseguían aunque, como la sociedad toda, sí se vio afectado por las prácticas del terror: “Y llegó el Golpe de marzo del ’76. El rock, que no tenía una militancia política definida, no fue el primer objetivo de la persecución” (Beltrán Fuentes, 1989: 61). Sin embargo, para pensar su rol durante la dictadura hay que problematizar la cuestión y evitar una explicación que lo califique de “resistente” o de “afín a la dictadura” (lo que sería inaceptable). En este sentido, hay que considerar que por un lado esta música experimentó un intenso crecimiento en cuanto a convocatoria y aceptación, la aparición de publicaciones culturales tal como la *Expreso Imaginario* en los años de la represión y la proliferación de los conciertos, pero, por otra parte, hubo gran cantidad de exilios de artistas y los referentes del gobierno de facto controlaban las composiciones, terminando muchas obras en la censura oficial. Beltrán Fuentes en esta línea sostiene que numerosos artistas “con una posición más cercana a lo político fueron prohibidos de entrada, como en el caso de César Isella, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Horacio Guarani, los Zupay”, al tiempo que el rock fue borrado de “la radio, los diarios y la televisión, tratando de negar su existencia”.

El planteo de que el rock no fue el principal receptor de los mecanismos de secuestro, tortura y exterminio que la dictadura llevó adelante para aniquilar a una parte de la sociedad civil que encarnaba determinadas formas de relación que tendían a la transformación social puede reforzarse con la siguiente idea: “El rock ya existía desde los años 60 y ya presentaba particularidades locales (...) floreció y se desarrolló con más fuerza gracias a la represión y censura del régimen militar (Favoretto, 2014: 2). Además sucedió lo contrario a lo que los militares planificaron para su relación con el rock: “contenerlo y manipularlo”, porque éstos terminaron “impulsando el desarrollo del rock nacional como movimiento de resistencia”.

Si rastreamos el cancionero de finales de los ’70 y comienzos de los ’80, podremos encontrar algunas composiciones que representaron lo sucedido durante los años del Golpe. En este apartado serán analizadas cuatro aristas de la dictadura: vida cotidiana, censura, políticas económicas y guerra de Malvinas. Considero

que, entre otras dimensiones, estas fueron profundamente significativas porque al situarlas en relación podemos comprender que contribuyeron al objetivo final de un proyecto de reorganización social y nacional que buscó “la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad” (Feierstein, 2012: 140), lo que se logró a través del “aniquilamiento de una fracción relevante (sea por su número o por los efectos de sus prácticas) de dicha sociedad” con el objetivo final de establecer otro tipo de relaciones sociales.

Antes de adentrarnos en el análisis de los temas musicales, es necesario especificar a qué nos referimos cuando hablamos de representación. En primer término puede afirmarse, de acuerdo a lo que postula Stuart Hall (2010), que el concepto ocupa un lugar fundamental en el estudio de la cultura y que con esta categoría hacemos referencia al “uso del lenguaje para decir algo con sentido sobre el mundo. Esta acción implica el uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que están en lugar de las cosas” porque las “representan” (Hall, 2010: 447).

Puede afirmarse así que el rock es una forma de representación y que es una música que incorporó contenido. Pero, ¿cuándo comenzó todo? Podría decirse que con el folk. En su libro “Los cantos de la conmoción”, Marcelo Covián y Rober Rosenstone, reflexionan sobre la cuestión a comienzos de los años 70: “¿Qué valor tienen las letras de rock? Y en caso que lo tengan, ¿son poesía? Empiezo dando por sentado que el rock es una forma de expresión artística que está compuesta por diversos elementos. Uno de ellos es el material verbal”. Algunos ejemplos serían Bob Dylan cantando “El orden se está desvaneciendo rápidamente, y el primero de hoy será el último porque los tiempos están cambiando” (The times are a-changing); o The Who exclamando: “Y espero morirme antes de llegar a viejo. Esta es mi generación, baby” en “My generation”. The Kinks también reflejarían el espíritu de aquella época en “Hombre del siglo XX”: “Esta es la edad de la maquinaria, una pesadilla mecánica, el mundo maravilloso de la tecnología. Napalm, bombas de hidrógeno, guerra biológica. Este es el siglo XX”, al igual que así lo cantaron en “Por lo que vale” los Crosby, Still, Nash and Young: “Los jóvenes están diciendo lo que sienten, y desde atrás se les pone tanta resistencia”. En esta línea sostengo que en Argentina el rock también tenía letras con importante contenido de los hechos que sucedían en su contemporaneidad. Una muestra de esos mensajes son las siguientes cuatro canciones que serán analizadas a la luz de algunas dimensiones del Golpe de Estado que rompió el orden democrático del país en marzo de 1976.

Una primera dimensión que intentaremos pensar de la dictadura cívico-militar es la vida cotidiana y la censura reinante de aquella época. La banda de punk Los Violadores en su canción “Represión”, del año 1983, nos describe cómo se vivía diariamente durante los años del terror. Lo hace a través del humor y el drama (algo que caracterizó también al resto de sus canciones) y la repetición creando así un manifiesto anti-dictadura:

*Hermosa tierra de amor y paz
Hermosa gente, cordialidad
Fútbol, asado y vino
Son los gustos del pueblo argentino.*

El grupo compone el tema musical ya llegado el fin de la dictadura, y elige construir una representación de los años de la represión desde lo tragi-cómico porque en la siguiente estrofa ya se describía lo que se vivió en ese período:

*Censura vieja y obsoleta
en films, en revistas y en historietas.*

Los Violadores denunciaron la falta de libertad de expresión que encarnaron los represores en numerosos ámbitos sociales. Esta estrofa resulta, entonces, un buen punto de partida para pensar la cuestión de la censura entre los años 1976-1983, lo que encuentra sus antecedentes al menos unos 20 años atrás en diversas prácticas y mecanismos oficiales llevados a cabo en anteriores dictaduras e, incluso, en gobiernos democráticos. La censura llevaba décadas de construcción al implementarse el Golpe, momento en el que sólo se desplegó ampliamente.

Andrés Avellaneda en su libro “Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983” analiza 25 años de discurso oficial de represión cultural en el país. Este período comienza en 1960 y se extiende hasta 1983. Si bien el autor propone como punto de partida el año ’60, identifica que hacia finales de la década del ’50 ya podían verse diversos mecanismos de control a lo que él denomina “tarea de preparación del discurso de censura cultural”. Ejemplo de ello son el decreto 115 de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires (de 1958) que establecía criterios de calificación para libros, revistas y otros materiales impresos, y el decreto-ley 16386, de 1957, que disponía en su artículo 29 que todas las películas nacionales y extranjeras debían pasar por el Instituto Nacional de Cinematografía previo a su exhibición.

Este discurso “se va construyendo lentamente y se fue consolidando con distintos instrumentos represivos que engendraron prácticas prescriptivas en el campo cultural” (Avellaneda, 1985). Algo que caracterizó la censura de la cultura en este país fue su rasgo “ubicuo”, es decir, estar en todos lados presentes todo el tiempo. El discurso de represión cultural “paralizó e inmovilizó” la cultura, y esto se logró por medio de la “autocensura”. En este punto, el período 1974-1975 es identificado como la etapa de máxima represión del período que analiza.

Decretos, leyes, decretos-ley fueron conformando un “sistema de censura” en esos años y el discurso de la censura cultural se concentró en la juventud, el arte y la cultura y la educación, campos en los que los distintos gobiernos dictatoriales consideraban que se infiltraban el comunismo y otras “ideologías foráneas” que según éstos atentaba contra ese ser nacional, occidental y cristiano que pretendían instalar.

El punto central de la canción es la represión que estaba vigente todo el día como parte del plan de implantación del terror en la población que llevó adelante la dictadura:

*Represión a la vuelta de tu casa
Represión en el quiosco de la esquina
Represión en la panadería
Represión 24 horas al día.*

Esa represión, además de todo lo que causaba en las psiquis y en los cuerpos de la sociedad, y por ende en sus acciones y pensamientos, tenía un objetivo: el exterminio. Y así lo cantan Los Violadores:

Represión que te aniquila.

Y la banda redobla la apuesta agregando:

Represión en nuestras vidas.

Con esto da cuenta que el colectivo afectado por la dictadura no fue solamente una parte del “grupo nacional” (Feierstein, 2012: 154), sino la sociedad

en su conjunto (nuestras vidas) porque las acciones represivas se aplicaron a la ciudadanía toda para modificar sus formas de relación. Por esto la dictadura genocida se autodenominó “Proceso de reorganización nacional”: porque apuntó a la transformación de la sociedad en su conjunto.

*Represión...
Yo no quiero represión
Detestamos a la represión.*

Así se expresan en la última estrofa los músicos, denunciando que este sistema político dictatorial tuvo como base el castigo físico a través de la violencia, el cual como jóvenes y como anti-sistema, odiaban.

Otra de las canciones que analizo en este apartado es “Pensé que se trataba de cieguitos” del grupo Los Twist, también de 1983. La letra apela, como en el caso de Violadores, al uso del sarcasmo como recurso artístico para narrar la detención de un joven en una urbe (Buenos Aires), quien es llevado a la comisaría por unos días por los militares, a quien estos lo golpean y le roban sus pertenencias. Esta era una práctica cotidiana de los días oscuros de la dictadura, escena que se repitió numerosas veces y de la cual los jóvenes fueron los afectados en mayor proporción:

*Salí a la calle, y me fui (por ahí)
Bajé en Sarmiento y Esmeralda
Compré un paquete de pastillas Remoné
En eso siento que un señor me llama,
Al darme vuelta me di cuenta que eran seis
Muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford (verde).*

Estos operativos eran clásicos en las noches de la dictadura. Un rasgo particular es que los represores se movilizaban en autos de la empresa Ford, conocidos como “Falcons”. Una detención especial merece este recorrido analítico para mencionar más que la complicidad, la participación activa de parte de la sociedad civil (entre ella el empresariado) con la dictadura, la cual hasta hoy no ha sido juzgada por la Justicia argentina. La canción de Los Twist nos recuerda en qué se movilizaban los militares por las noches oscuras del horror. En este punto, Naomí Klein puede ayudarnos también. En “La doctrina del shock”, la periodista recuerda “el rol de la Fundación Ford tanto en los procesos de articulación del neoliberalismo con los regímenes represivos, como el posterior apoyo a determinados modos de “gestionar” el horror” (Klein en Feierstein, 2012: 143). Esto significa que la empresa Ford “entregaba” delegados a los militares, y además le proveía de los automóviles para que se desplazaran en ellos.

La canción continúa contando cómo lo llevan al protagonista a una comisaría y se queda allí por varios días, luego de sufrir la violación a sus derechos:

*Pensé que se trataba de cieguitos,
Anteojos negros usaban los seis
¿Dónde trabaja? ¿Dónde vive? ¿Usted quién es?
Acto seguido me invitaron a subir (al Ford)
Llegamos a un edificio y comportándose con toda corrección
Me sometieron a un breve interrogatorio
Que duró casi cuatro horas y fracción
-Se hizo muy tarde, dijeron
-No hay colectivos...
-Quédese por favor.*

Una vez finalizada esta escena, el joven se queda por tres días en la comisaría, hasta que los militares lo dejan en libertad nuevamente:

*Me devolvieron mis cordones y mi cinto,
Los tenían ellos, no les pregunté por qué.*

El robo y la apropiación de bienes, incluso el apoderamiento de empresas a través del secuestro y la tortura durante los años de la dictadura, fue una práctica sistémica del accionar represivo. La canción habla de un delito simple como podría ser un hurto o un robo, pero ese verso es en realidad reflejo de una arista fundamental de cómo se desempeñaron los militares y sus cómplices civiles durante los años del Golpe.

Desregulación de la economía, apertura económica, desindustrialización, fuga de capitales, reforma, crisis y bicicleta financieras, hiperinflación fueron sólo algunas de las consecuencias del plan económico criminal que llevó adelante la dictadura, con José Alfredo Martínez de Hoz al frente de dicha cartera. En su canción “José Mercado”, Serú Girán hace alusión a lo que sucedía a nivel económico por aquellos días. En 1981 cantaban:

*José Mercado compra todo importado
Lleva colores, síndrome de Miami
Alfombras persas y muñequitas de goma
Olor a Francia y los digitales.*

En la canción se crea un personaje ficticio, José, en clara alusión al ministro de Economía del país. La importación, como describe la composición, comenzaba a ser la política oficial aplicada por la dictadura en detrimento de la industria nacional que hasta años anteriores se había incentivado. Las publicidades, además, legitimaban esa apertura económica instando a la población a adquirir productos de todo tipo fabricados en el exterior:

*José es licenciado en Economía
Pasa la vida comprando porquerías.*

La letra continuaba apuntando a este personaje para denunciar lo que estaba en verdad sucediendo: el incremento de la desocupación, el crecimiento de la marginación y exclusión mientras los funcionarios criminales paseaban por el mundo. Este programa económico tenía una explicación: “Esa ‘política’ aplicada a la economía del país después del 2 de abril de 1976 significó un nuevo ordenamiento en las relaciones de los factores de poder y su dominio sobre los recursos del país” (Olmos, 1995; 50). Tal como se escucha y lee en la canción de Los Violadores y Los Twist, Serú Girán también apela al humor, recurso poético-estético tendiente a cautivar a otros públicos para llegar masivamente con un mensaje de denuncia.

Otra de las artistas del Golpe militar de 1976, y la última que se aborda en este artículo, fue la representación de la guerra de Malvinas hacia el final del período dictatorial. Durante los años posteriores al conflicto armado que enfrentó a Argentina con el Reino Unido en 1982 el Estado argentino no ha tomado el caso como prioritario, motivo por el que podemos afirmar que numerosas letras del rock vernáculo hablan de un Estado ausente y de un no-reconocimiento a los soldados. Para estos la guerra no ha terminado, sino que se ha extendido de una

manera simbólica, lo que puede leerse y escucharse en “2 de abril” de 1995 de la banda punk Ataque 77:

*Sigo besando la espalda que me dio el Estado
otro día más para ir a ningún lado
Muchos de los que me amaron me dejaron a un costado
el resentimiento me enfermó y ya no pude salir.*

El soldado aquí es representado en soledad y sin un rumbo a seguir. El olvido es propio del Estado y a esto se suma, además, la sociedad con su exclusión. El protagonista de la historia (un ex combatiente) insiste con bronca afirmando:

*Estoy en guerra desde que acabó la guerra
vendiendo recuerdos que nadie quiere recordar.*

Aunque la guerra haya terminado, él vive una guerra simbólica: ayer debía enfrentarse a jóvenes ingleses y hoy, a la sociedad. Esta es una canción que tiene un enfoque político, de resistencia y protesta, discurso que emerge en la década de 1990 con el neoliberalismo en auge tanto en Argentina como en el mundo. Por aquella época imperaba además la denominada “desmalvinización”. Hacia el final de la canción, su actor principal manifiesta que, al contrario de lo que suele creer la ciudadanía, él es una víctima y no un héroe de la patria:

Ahora sé cómo es el juego
me entrenaron como a un perro
todo el mundo tiene su factor de poder
¡yo quiero también!, ¡yo quiero también!

La patria, después de la guerra, no dejó nada a los ex combatientes, o si algo dejó, fue el olvido y la indiferencia social. “Cuando el neoliberalismo todavía no era neoliberal, cuando todavía no sabíamos de sus enroques, los punks ya estaban poniendo a prueba la paciencia del Estado” (Rodríguez, 2004: 21). Esto nos señala el autor, afirmación que puede corroborarse en la composición analizada: allí el eje de la crítica es ese Estado que tiene el monopolio de la violencia no solamente física, sino en este caso también, el de la violencia simbólica materializada en la ausencia. Así el testimonio que da el punk (a través de Ataque 77 en este caso como una de las tantas bandas existentes) es que cantar la guerra constituye un acto de memoria y de oposición al olvido, lo que es al mismo tiempo la concreción de lo que fue el punk en su nacimiento.

3. A modo de conclusión

Las canciones analizadas fueron compuestas durante la década de 1980, aún con la dictadura en el gobierno, y a mediados de los '90. Que estas obras hayan podido componerse y, posteriormente, escucharse una vez que transcurrió un tiempo considerable de los años de terror más fuertes (1976 y 1977) responde a que “en todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable” (Angenot, 2010: 16). En este sentido, podemos señalar que los discursos son hechos históricos y que éstos se encuentran inscriptos en un discurso social más amplio, el cual incluye todo lo que se dice y se escribe en una sociedad. Podemos pensar en esta línea que “en un momento dado, todos esos discursos están provistos de aceptabilidad y

encanto: tienen eficacia social y públicos cautivos” (Angenot, 2010: 22).

Esta reflexión ayuda a pensar los contextos en los que las canciones fueron compuestas y cómo éstas tuvieron buena repercusión entre sus públicos, manifestada sobre todo en los conciertos en vivo, lugar por excelencia de expresión y encuentro. Si a fines de la dictadura las bandas podían hablar de que hubo represión, un plan económico planificado y una guerra que dejó morir a cientos de jóvenes soldados es porque existía una coyuntura que así lo permitía porque brindaba la legitimación de los destinatarios de esos mensajes musicales-políticos. Así podemos pensar a las letras como discursos y, por ende, como materia significante y productos sociales, es decir, consecuencias de visiones de mundo de determinados agentes, en este caso, artistas.

“Pienso que fuimos parte de una ‘resistencia cultural en el contexto de la prohibición de los comités partidarios, los sindicatos y los centros estudiantiles”, afirma Miguel Grinberg (2015: 15), en línea con lo que sostiene Favoretto y a modo de precisar cuál fue el rol del rock durante aquellos años. Hubo “un compromiso generacional que no fue solamente ejercido por los rockeros, sino también por los obreros en sus fábricas, los médicos en sus hospitales y las maestras en sus escuelas”, sostiene el cronista musical de aquellos tiempos totalitarios, y agrega: “La música no habría nacido, crecido y expandido sin los miles de jóvenes que constituyeron el ‘público del rock’, llenando el Luna Park, el Club Obras e infinitos escenarios menores, a pesar del terror azul y los dinosaurios” (Grinberg, 2015: 16).

Las canciones elegidas para su análisis constituyeron (como tantas otras) un refugio artístico de resistencia al horror, a la represión, al liberalismo que generó exclusión y pobreza, a la censura y a la guerra. Sin embargo, la elaboración de esas representaciones musicales tuvo lugar dentro de un campo musical que no puede ser catalogado de expresión de resistencia total al régimen militar ya que en la relación rock-dictadura podemos encontrar algunos “agujeros negros”. Uno de ellos fue la amplia participación de muchos músicos nacionales en el polémico “Festival de la Solidaridad Latinoamericana” que organizaron los militares para juntar donaciones que irían hacia las Islas Malvinas y los soldados. Sin embargo, los genocidas se quedarían con todas las donaciones tales como indumentaria, comida, dinero y joyas. En este sentido el rock vernáculo y las prácticas culturales que este conllevaba proliferaron paradójicamente durante los años del terror porque se permitía la publicación de revistas contraculturales o la realización de eventos de rock (tales como los que se menciona en el párrafo anterior en la cita de Grinberg) entre otras iniciativas que podían llevarse a cabo. Este vínculo entre la dictadura y dicha música fue mutando por lo que no puede hablarse solamente de “resistencia total” o de “legitimadores del régimen” ya que se tuvo una política ambigua con la cultura rock a lo largo de los distintos momentos del Golpe. En efecto, y a modo de conclusión, sí podemos convenir en que la dictadura vio al rock como uno de sus enemigos a combatir ya que este fue siempre una expresión popular aunque no libre de complejidades: es necesario recordar que el rock se inscribe en una industria cultural dentro del capitalismo mundial y que no siempre responde a las lógicas contestatarias que lo vieron transformarse a sí mismo a finales de los años 60.

Referencias bibliográficas

Angenot, Marc. (2010). El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible. Buenos Aires. Edición Siglo XXI

Avellaneda, Andrés. (1985). Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983". Buenos Aires. Centro Editor de América Latina

Beltrán Fuentes, Alfredo. (1989). La ideología antiautoritaria del rock nacional. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina

Favoretto, Mara. (2014). La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos. Resonancias, 34, enero-junio, 69-87.

Feierstein, Daniel. (2012). Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica

Grinberg, Miguel. (2015) Un mar de metales hirvientes. Crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980). Buenos Aires. Gourmet Musical

Hall, Stuart. (2010). Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Colombia. Enviación Editores

Olmos, Alejandro. (1995). La deuda externa. Buenos Aires. Editorial de los Argentinos

Rodríguez, Esteban. (2004). Malditos y libertarios: la expresión punk. Trampas. Revista de la Comunicación y la Cultura, 24, Abril, 20-24.

