

# La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos

**Mara Favoretto**

University of Melbourne, Australia

mara.f@unimelb.edu.au

## Resumen

Durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983) el rock nacional argentino llegó a ocupar un lugar –antes ocupado por el rock anglo– que aún mantiene. Este crecimiento acelerado tuvo una relación directa con el accionar de la censura y el discurso militar que se basaba en la lucha contra un supuesto “enemigo”. Lo interesante radica en que el primer enemigo creado por la junta militar era el “joven”, que por su adicción al *rock* –se decía– se convertiría en subversivo, por lo cual el *rock* fue perseguido por la censura. Sin embargo, al declarar la guerra contra Inglaterra en 1982, surgió otro enemigo. El régimen entendió que necesitaba el apoyo de los jóvenes, por lo que de ser enemigos pasaron a ser convocados a colaborar con el régimen cediéndoles espacios públicos para persuadir a la población, a través de su música, a apoyar la guerra. Si bien el régimen parecía tener claro que la música cumplía una función social y política importante, no contó con que, lejos de apoyar la guerra y el discurso épico de los militares, el *rock* nacional usaría ese mismo escenario para resistir, disentir y expresar su solidaridad con los rockeros y ciudadanos ingleses.

Palabras clave: dictadura, Argentina, rock nacional, enemigo, guerra, censura

## Abstract

During the last military dictatorship in Argentina (1976-1983) Argentine national rock grew to cover a space –previously owned by Anglo rock– it still maintains. This sudden growth was directly linked to the way censorship operated and to a military discourse based on a fight against a supposed ‘enemy’. Interestingly, the first enemy created by the military Junta was the ‘youth’ who, because of their addiction to rock music –they said– would become subversive. Therefore, rock was affected by censorship. However, when the military regime declared war against England in 1982, there was a new external enemy to fight against. The military authorities understood that they needed the support of the youth, who were now displaced to a different role: they were called to collaborate with the regime. They were given public spaces to perform their music so as to persuade the general public, through their songs, to support the war. Though the regime seemed to be aware of the important social and political function of music they failed to count on the fact that the young rockers would use that same space as an opportunity to resist, dissent and express their solidarity towards their fellow English rockers and citizens.

Keywords: dictatorship, Argentina, national rock, enemy, war, censorship

Fecha de recepción: 20-12-2013 / Fecha de aceptación: 17-04-2014

*Tener un enemigo y defenderte de él te hace funcionar el bocho*

Charly García<sup>1</sup>

## Introducción

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 en Argentina no es una más de la serie de dictaduras militares que ocurrieron en la República Argentina desde 1930. Las características particulares de este período de gobierno militar entre 1976 y 1983 dejaron un saldo de horror en la memoria de un país que ya lleva varias décadas revisitando los hechos e intentando resolver el debate ideológico que aún continúa. Las consecuencias y las sombras que proyecta este período están vigentes día a día en la sociedad argentina. El debate entre críticos, políticos, académicos, periodistas y ciudadanos en general, está enmarcado en lo cotidiano de la Argentina actual. La búsqueda de una identidad como sociedad y como nación continúa a través de la ya extensa y aún no saldada discusión del significado y las secuelas de la dictadura.

Entre las estrategias represivas de la dictadura militar se encontraba la manipulación del lenguaje y de la opinión pública. En efecto, el régimen militar se caracterizó por su uso *orwelliano* del lenguaje en el que la construcción de un "enemigo" y una situación de "guerra" eran los principales ejes de un discurso que iba cambiando según fuera necesario para el alcance de sus fines. El blanco principal eran los jóvenes y su ideología.

El rock nacional argentino existía desde los años 60 y ya presentaba particularidades locales. Curiosamente, floreció y se desarrolló con más fuerza gracias a la represión y censura del régimen militar. Los músicos de la época se encontraron frente a un adversario y objetivo común: librar batalla contra la censura. Se puede hablar del *rock* nacional antes y después de la dictadura, ya que los represores militares obtuvieron un efecto inesperado en su plan: en lugar de contenerlo y manipularlo, como era su intención, impulsaron el desarrollo del *rock* nacional como movimiento de resistencia. Este resultado se vio aún más beneficiado cuando el General Galtieri durante la Guerra de Malvinas, el mismo día en que fue declarada, el 2 de abril de 1982, dispuso a través de un decreto la prohibición radiofónica y televisiva de música anglosajona o cantada en inglés. Esto implicó que los musicalizadores de todos los medios de comunicación tuviesen que recurrir a los discos de artistas nacionales para cubrir el espacio vacío. Y el *rock* no se reemplazaba con folklore o tango sin riesgo de perder audiencia, por lo tanto, había que buscar más *rock*. A partir de ese momento, el *rock* nacional cobró un protagonismo sin precedentes en el país y alcanzó un nivel de circulación social y artístico muy movilizador que no decayó con la caída del régimen.

En la primera etapa de la dictadura, la primera "guerra" de la que se hablaba era interna, contra la subversión: el enemigo era el "subversivo" y muchas veces el *rockero* por su aspecto *hippie*, que para los militares era sinónimo de marxista. Ya en la segunda etapa, la guerra se desplaza al ámbito externo con motivo del reclamo por la soberanía de las Islas Malvinas/Falklands. Esta vez el enemigo no estaba solamente en el campo de batalla, sino que era el ciudadano inglés, su lengua, su música. En una estrategia oportunista los jóvenes argentinos, incluso los *rockeros* que antes habían sido perseguidos, fueron convocados a colaborar con el régimen y a apoyar la guerra. A modo de respuesta, un grupo de productores de *rock* organizó el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, donde, lejos de respaldar la aventura militar en el sur, los

---

1. Entrevista con Charly García (Grinberg 2008, 167).

músicos presentes –e incluso los que se negaron a participar– manifestaron su claro repudio a la guerra. Algunos, como Charly García, hasta reivindicaron lo que consideraban valioso de los ingleses como artistas y otros, como Raúl Porchetto, nos recordaron que también ellos eran víctimas del gobierno de Margaret Thatcher, como se ejemplificará en breve.

En este estudio se analiza el operar de la censura y la construcción del “enemigo” y de la “guerra” en la retórica del Proceso de Reorganización Nacional; y el desplazamiento del *rock* nacional argentino en la época mencionada desde su categorización como “enemigo interno” de la Junta para luego pasar a ser convocado para que apoyara la campaña contra el “enemigo externo” durante la guerra de Malvinas, jugada que fracasó para el régimen pero favoreció al movimiento.

### **El Proceso de Reorganización Nacional**

El nombre elegido por los militares para su plan de gobierno es muy significativo. “Proceso de Reorganización Nacional” implica un plan complejo. En primer lugar, la palabra “proceso” sugiere un planeamiento lento, organizado, en etapas, abarcando diferentes áreas. En segundo lugar, “reorganización” indica que hay un caos que es necesario reordenar, reformar, dar nueva forma. La idea de caos y desorden desestabiliza, lo que da lugar al régimen para que construya su discurso retórico sobre la idea mesiánica de reconstruir la nación. Es precisamente la tercera palabra, “nacional,” la que abarca la totalidad del país en dicho proceso. La idea incluyente del término “nacional” no deja afuera a ninguna institución, ya sea eclesiástica, política, social, independiente o privada, cayendo así en la homogeneización de dicha reorganización. Por lo tanto, el Proceso de Reorganización Nacional indicaba un tiempo lento, con muchos cambios, que abarcaría al total de la nación.

Para asegurar el cumplimiento de sus objetivos –reorganizar y controlar– la censura es el primer paso en este plan. Lejos de contener normativas, la censura presentaba una problemática compleja ya que la censura misma parecía ser aplicada de forma ambigua. La retórica oficial utilizaba metáforas y eufemismos que confundían más de lo que aclaraban. Según analiza Timothy Wilson (s/f), existe un paralelo “horrible e increíblemente fiel” trazable entre el gobierno descrito en la novela *1984* de George Orwell y la dictadura militar argentina:

Las acciones del régimen militar argentino guardaron una relación muy cercana a la ficción distópica de Orwell [...] la Junta intentó lograr una reducción orwelliana sobre el lenguaje y la expresión: en una grotesca mimesis de la neolengua, quiso obtener el control del pensamiento de los argentinos a través de la limitación del léxico que pudieran tener a su disposición (s/p)<sup>2</sup>.

En *1984*, publicada en 1949, Winston, el protagonista, es un censor cuyo trabajo consiste en quitar palabras del diccionario, ya que parte del plan del régimen represivo para el cual trabaja es reducir las palabras que se pueden utilizar y, de esa manera, limitar el pensamiento y así controlar a la población. Cuando Winston tiene pensamientos subversivos (peca de “crimental” –crimen mental–), debe rehabilitarse en el Ministerio del Amor, que en el lenguaje tergiversado del gobierno es el nombre con que se conoce al centro de tortura (Favoretto

---

2. El artículo de Timothy Wilson se encuentra inédito.

2014, 97). El paralelo que traza Wilson entre la ficción de Orwell y la realidad del Proceso es fascinante. Otro trabajo minucioso e interesantísimo sobre el uso del lenguaje en esta época es *A Lexicon of Terror*, publicado por Marguerite Feitlowitz en 1998, que incluye un glosario sobre el uso de términos específicos en la retórica del régimen.

Los militares que encabezaron la dictadura enarbolaban la bandera de los derechos humanos y valores cristianos. Desde un principio, se mostraron ordenados, previsores y firmes en sus decisiones, adoptando una imagen de figura paternal protectora y disciplinante. Esta intervención paternal no consentía ninguna disidencia. El régimen militar imponía su concepción autoritaria en el plano de la cultura, tratando de destruir cualquier vía de resistencia a las políticas impuestas. Esto se llevaba a cabo a través de un gran aparato censor, que Beatriz Sarlo describe de esta manera: "La censura operaba con tres tácticas: el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran terror; y las medias palabras, que engendran intimidación" (Sarlo 1988, 101). El desconocimiento al que se refiere Sarlo ha sido y continúa siendo un tema de debate entre críticos e investigadores de la censura en la Argentina.

Según Andrés Avellaneda, para analizar cómo una producción cultural es afectada por el discurso de censura no es suficiente analizar el discurso cultural y el discurso de censura; también es necesario analizar los mecanismos que incluyen o excluyen al productor de cultura, la organización específica del campo que da la palabra o la niega (1985, 186). Antes del año 2000, entre los académicos que estudiaron el caso de la censura en Argentina se destacan Andrés Avellaneda y Reina Roffé (1985), quienes coinciden en que la falta de información era un elemento clave para el éxito de la operación censura. Esta falta de certeza y la ausencia de indicadores precisos, provocaba una represión confusa que llevaba a la autocensura y el terror paranoico de pensar que cualquier cosa podría ser considerada sospechosa o "subversiva." Este miedo se vio alimentado por la confiscación de libros con ideas marxistas, la destrucción y quema de miles de libros y las continuas inspecciones a escuelas y bibliotecas públicas, lo que Sarlo identifica como "medidas ejemplares" (101). Pero no solo los militares actuaron como censores. La acción de publicistas, bibliotecarios, librerías, editores y del público en general, todos ellos guiados por el miedo, apoyaron al régimen represivo. Había también organizaciones comunitarias e instituciones no gubernamentales que cooperaban con el régimen en lo que Roffé llama la "paracensura" (1985, 910-915). Estas asociaciones participaban activamente en el control de los medios de comunicación y colaboraban en campañas masivas de publicidad que apoyaban el llamado Proceso de Reorganización Nacional. Luego del año 2000 se empezaron a descubrir archivos ocultos, como por ejemplo los encontrados en el sótano de un viejo banco (Banelco) que clarificaron en parte el misterio que existía en torno al operar del sistema censor. Estas conclusiones fueron publicadas por Hernán Invernizzi y Judith Gociol y desencadenaron una serie de investigaciones al respecto<sup>3</sup>.

### **Efectos inesperados de la censura**

José Agustín considera que las dictaduras latinoamericanas no han logrado suprimir totalmente la creatividad literaria, aunque admite abiertamente que "dictatorships in South America take an enormous care in controlling every detail of the educational process [...] they

---

3. Para un estudio detallado del operar de la censura ver Invernizzi y Gociol 2002; Invernizzi 2005; y Favoretto 2010.

keep themselves paranoically vigilant so that they can abort any possibility of a meaningful, cultural or artistic development” (1978, 31). Agustín compara la censura de la segunda mitad del siglo XX en países como Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile y Brasil con los antiguos regímenes dictatoriales que limitaban la información existente. Como resultado del escaso conocimiento, dice, la gente era forzada a vivir en la mediocridad, en una cultura de telenovela o cuento de hadas (32). De este modo, Agustín concede gran poder a la censura, ya que además los gobiernos represores apoyan la producción de películas o trabajos artísticos que alienen a la audiencia o sirvan como vehículo de manipulación de la opinión pública (1978)<sup>4</sup>.

Sin embargo, en el caso de Argentina, ocurrió un efecto *boomerang* ya que los artistas, coartados en su libertad de expresión, encontraron nuevas formas creativas de disentir y evadir la censura. Los vacíos en la literatura, la música, el teatro y la cultura, los claros y los silencios que se destacan, a menudo no hacen más que provocar el efecto contrario al buscado por los censores. Por lo tanto, el efecto inesperado por el régimen militar consistió en que se resaltaba exactamente aquello que se quería evitar. Por otro lado, la conspiración entre el autor y el lector ha creado muy buena literatura (Haugaard 1996, 330). Si el lector sabe que cierto texto ha sido publicado bajo censura es más fácil para el escritor escribir entre líneas y más viable que el lector decodifique el mensaje. Lo mismo ocurrió con el *rock* nacional: los músicos comenzaron a codificar sus mensajes disidentes en sus letras de tal manera que no era posible identificar claramente sus canciones como opositoras al régimen. Mientras tanto, la audiencia, consciente de tales limitaciones, intentaba descifrar los mensajes codificados disidentes en las canciones; y a la vez, en los conciertos, los jóvenes compartían un espacio comunitario donde disentir era una expresión solidaria<sup>5</sup>. Sin embargo, y confirmando la teoría de Agustín, gran parte de la población se mantuvo ignorante de estas formas de disidencia, ya que no eran consumidores habituales de esos tipos de productos culturales, y además la mediocridad y los relatos sociales impuestos por el régimen alienaban su capacidad de libre interpretación. Se podría decir entonces que el sistema represor solo tuvo un éxito provisorio, ya que hubo disidencia, altamente sofisticada y de gran calidad literaria, que, lejos de quedar en la mediocridad a la que se apuntaba, contribuyó no solo al desarrollo de recursos retóricos con contenido político disidente, sino también a enriquecer la cultura nacional con obras de alto valor artístico (Favoretto 2010, 39)<sup>6</sup>.

## El enemigo interno: Guerra I

La Junta Militar enfatizaba que la Nación Argentina estaba en una situación de guerra, por la cual las fuerzas armadas gozaban del derecho constitucional de defender al país contra el asalto a su soberanía. El tema de la guerrilla y la presencia de un enemigo común al que era necesario combatir era repetido una y otra vez, acompañado de reproducciones de fotografías de oficiales asesinados y narrativas de enfrentamientos armados. El mensaje era impartido a través de las palabras y de imágenes visuales.

---

4. En este aspecto se puede mencionar, a modo de ejemplo, el éxito masivo de la película protagonizada por John Travolta, *Fiebre de sábado por la noche*, en los 70 en Argentina y el rechazo de los *rockeros* a este tipo de música que consideraban comercial y vacía (más detalles en Favoretto 2014, 46).

5. Para un estudio específico sobre la relación entre el público y los artistas en los recitales en vivo del *rock* nacional de esta época, ver Favoretto y Wilson 2011.

6. Uno de los casos probablemente más originales de lucha femenina en la historia latinoamericana es el surgimiento del grupo Madres de Plaza de Mayo. Al no poder expresarse a través de los medios de prensa y comunicación, estas mujeres conformaron un movimiento de resistencia alternativo y original.

El lenguaje metafórico utilizado en la retórica oficial fue ampliamente aceptado y diferentes grupos de la población sintieron este llamado a colaborar con el proceso de "sanación" de la patria. Todos los argentinos eran convocados a colaborar con el régimen, recordándoles su deber de cooperar como ciudadanos, denunciando la subversión o la simple sospecha de la misma. Por lo tanto, una sensación de inseguridad y paranoia llevó a la gente a desconfiar de todo y mutuamente. El "enemigo" podía estar en cualquier parte y era necesario mantenerse alerta. En sus discursos públicos, el Almirante Massera convocaba la colaboración de cada ciudadano: "Sus armas son sus ojos, sus oídos y su intuición" (Feitlowitz 1998, 38). El Proceso utilizaba frases como esta para imponer su ideología y manipular a la sociedad. Su discurso parecía sonar atractivamente coherente y estable<sup>7</sup>.

La misión más importante de la junta era "vencer al enemigo". En sus propias palabras, su principal enemigo cultural era el marxismo.<sup>8</sup> La retórica oficial personalizó su teoría con la figura del "enemigo". Este sujeto tenía la habilidad de camuflarse, disfrazarse y penetrar en las escuelas, universidades y los medios de comunicación con el simple objetivo de confundir y guiar a los jóvenes por el mal camino. Si este enemigo era tan habilidoso, se requería la intervención de una fuerza especializada y altamente entrenada en la detección de semejante amenaza (Invernizzi y Gociol 2002, 49). Solo el equipo de inteligencia militar decía estar capacitado para esta tarea de "identificación del enemigo". Esta ideología daba a los militares los fundamentos para reclamar el derecho de controlar la educación, la cultura y los medios, ya que se presentaban a sí mismos como los únicos profesionales capacitados para llevar a cabo esta misión con éxito<sup>9</sup>.

El enemigo existe en una situación de guerra. Para poder hablar de un enemigo había que, necesariamente, hablar de guerra. Monseñor Olimpo Santiago Maresma, obispo de Mendoza dijo en su homilía el 9 de julio de 1976:

... hoy la Patria está amenazada desde adentro y desde afuera. Por eso nuestro trabajo debe ser total: debe abarcar el cuerpo y el espíritu... Nos reconforta ver hoy aquí a los capitanes de las Fuerzas Armadas demostrando su fe en la protección de la Madre de Dios, fe que viene de muchos años atrás, cuando San Martín dio el primer ejemplo... Estamos en una guerra casi civil que no hemos declarado y que nos han declarado (Blaustein y Zubieta 2006, 152).

---

7. El Almirante Emilio Massera dijo en un reportaje publicado en *Clarín* el 22 de enero de 1980 que "Los artistas tienen miedo de la censura, la censura tiene miedo de las ideas" (Blaustein y Zubieta 2006, 382). Massera utilizaba un lenguaje elocuente, grandioso, sonaba hasta mesiánico. Jugaba con las palabras y con una imagen de militar-filósofo. En esa oportunidad explicaba que las ideas debían ser vigiladas y guiadas porque las acechaba el peligro de la subversión. Más que un dictador, solía sonar como un padre sabio que velaba por la seguridad y el bienestar de los suyos. En sus discursos, la censura, lejos de ser un instrumento de control, se presentaba como un instrumento de protección y parecía imprescindible.

8. "En resumen, todo lo que era marxista resultaba subversivo pero no todo lo subversivo era marxista" (Invernizzi y Gociol 2002, 51) En efecto, la prohibición de músicos y de canciones populares obedecía a criterios poco claros.

9. El enemigo podía estar en cualquier parte, por lo tanto, la cultura toda debía someterse a escrutinio. Invernizzi enumera una variada selección de material que era analizado: almanaques, calendarios, pósteres, obras de teatro, novelas, textos escolares, textos religiosos, libros de enseñanza de lenguas extranjeras, atlas, enciclopedias, poesía, ensayos, artículos periodísticos, folletos, *best sellers*, revistas, diarios, programas de televisión, todo tipo de actuación incluso los circos, concursos literarios, congresos de escritores, libros extranjeros –aun los que no estuviesen traducidos al español–, directores de cine, películas, programas de radio, fotos, etc. (2005, 51).

El enemigo era acusado de haber comenzado una guerra, la que el Almirante Massera describía como “una guerra entre el materialismo didáctico y el humanismo idealista [...] una guerra entra la libertad y la tiranía [...] luchan los que están a favor de la muerte y los que estamos a favor de la vida. Y esto es anterior a una política o a una ideología. Esto es una actitud metafísica” (Uriarte 1991, 140).<sup>10</sup> La guerra que describía Massera con amplio uso de recursos literarios y que intentaba presentar al enemigo como no abierto al diálogo “cuyo objetivo es la destrucción en sí, aunque se enmascaren de redentores sociales” (Uriarte 1991, 140), terminó resultando una descripción de la real actitud de las fuerzas armadas, que cerraban cualquier posibilidad de diálogo con los civiles<sup>11</sup>.

### **La dimensión social. El rock nacional como movimiento de resistencia**

Durante la dictadura, con las universidades controladas por las autoridades militares, el muy limitado grupo estudiantil y la prohibición de partidos políticos, los jóvenes se refugiaron en el *rock* argentino. Este movimiento, si bien fue desplazado por la fuerza a una posición marginal, pudo funcionar como un espacio de reconocimiento mutuo y de resistencia. Ante la imposibilidad de mantener sus organizaciones sin censura, los jóvenes conformaron un movimiento musical con una tradición de enfrentamiento al sistema, como ámbito de sostén de identidad, en un período histórico en el que toda expresión era cuestionada.

El período 1976–1977 fue marcado por la inmensa cantidad de conciertos de rock nacional, muchos de ellos en el Luna Park, el estadio cubierto más grande de Buenos Aires con capacidad para 15.000 personas<sup>12</sup>. Estos conciertos que, como explica Pablo Vila, servían más a un propósito social que musical, son un ejemplo de un acto político encubierto. Como los espacios para las actividades políticas se hallaban totalmente clausurados, los conciertos brindaron un nuevo ámbito donde los jóvenes podían masificarse, desafiando el individualismo impuesto por la política del régimen<sup>13</sup>.

Los conciertos eran como rituales de la resistencia, en los que la música era el medio de comunicación y donde, muchas veces, las canciones que habían sido censuradas se tocaban en público (Vila 1987, 135). Para fines de 1977, ante esta amenaza pública al régimen, a los organizadores de conciertos se les “aconsejó” que los interrumpieran, por lo que los recitales decayeron abruptamente en frecuencia. Ese año fue muy difícil para los músicos de *rock*, algunos debieron irse del país para poder continuar trabajando<sup>14</sup>.

---

10. La utilización de oposiciones binarias era, tal vez, uno de los recursos más utilizados por Massera.

11. En esta guerra, el General Acdel Eduardo Vilas declaró públicamente que él respaldaba “incluso excesos de mis [sus] hombres si el resultado es importante para nuestro objetivo”, a propósito de su accionar durante el Operativo Independencia en los montes tucumanos (Uriarte 1991, 154). A los pocos meses, en la revista *Extra*, se publicaban fotos de varios funcionarios de la dictadura bajo el título “Héroes”. Llama la atención el texto de la nota, que en algún momento dice que “la memoria tiene una gran capacidad de olvido” para justificar que, tal vez, en la selección de personajes heroicos se haya omitido a figuras fundamentales (172).

12. “Nevertheless it was not a period in which there was a noticeable increase in the sale of records of this genre, as what was taking place was a social necessity rather than an aesthetic matter” (Vila 1987, 133).

13. Pablo Vila explica que “in this way the rock nacional movement was constructing the spaces which preserved the identity of the whole community, of young people who felt themselves to be represented by it” (1987, 134).

14. Cuando los recitales eran oficiales y multitudinarios era más difícil para los músicos mantener el repertorio deseado. Por ejemplo, el grupo de Luis Alberto Spinetta, Almendra, debió anotar con cuidado la lista de temas en sus recitales y esperar la autorización oficial, sin la cual no se les permitía salir a escena. Los encargados de Inteligencia habían advertido

Ante un gobierno militar que convocaba a la juventud para garantizar el éxito del Proceso, pero que, a la vez, reprimía a los jóvenes, censuraba sus expresiones artísticas y políticas, y prohibía la libertad de expresión, esa misma juventud eligió el rock para disentir. Tal vez porque el Proceso no tenía una identidad musical fuerte, el *rock* ocupó ese espacio que estaba vacío.<sup>15</sup> El *rock* argentino, en general, no apuntó a la música bailable, sino que puso su acento en las letras y en una experimentación musical, a veces, más avanzada. Lo destacable es, irónicamente, que este fenómeno llamado *rock* nacional tuvo su auge durante la dictadura como consecuencia inesperada de la gran represión, que estaba dirigida especialmente a los jóvenes. A través de sus letras, los músicos crearon una forma alternativa de protesta, formando un movimiento contracultural que proponía una identidad que desafiaba la ideología de los militares.

Si la dictadura decía que los jóvenes estaban confundidos, los mismos jóvenes salieron a congregarse en conciertos masivos donde demostraban la firmeza de sus convicciones. La juventud parecía tener sus valores claros, los que no siempre coincidían con los proclamados por la Junta. Como la universidad y la escuela ya no eran el lugar para expresarse libremente, los conciertos brindaron a la juventud un espacio para construir una identidad colectiva. Pablo Vila lo explica así:

The mass rock nacional concerts of 1976–77 provide a clear example of politicisation in a period of the closure of traditional spaces for political activity. In such concerts the movement celebrated itself and confirmed the presence of the collective actor whose identity had been questioned (Vila, 1987, 129).

En los conciertos, como se mencionó anteriormente, muchas veces se escuchaban las canciones que habían sido prohibidas o las letras originales de los temas, que habían debido ser cambiadas en los estudios de grabación. Por lo tanto, el *rock* estaba ligado a la subversión no solo por el contenido de sus letras, sino también por su actitud desafiante.

El contexto político bajo la dictadura propiciaba la ironía, ya que el Almirante Massera decía que la Junta Militar gobernaba "a partir del amor" (Mignone, 2006, 121). Estas declaraciones eran, en sí mismas, una ironía: ¿cómo es posible actuar "a partir del amor" y torturar y asesinar a 30.000 personas a la vez? El músico Charly García le contesta a Massera organizando el "Festival del amor" en 1977 en el Luna Park. Este recital reunió en escena a muchos de los músicos amigos que habían tocado alguna vez con él. El afiche de promoción había sido diseñado por él mismo y decía "precios casi populares". Es decir, ya desde los anuncios del "Festival del amor" se indicaba su tono irónico. El concierto convocó a quince mil personas, colmando la capacidad del estadio en aquella época, pese a que la publicidad del mismo no pudo ser masiva por las circunstancias políticas.

En esta misma época se repartieron listas negras pobladas de escritores, actores y músicos. En esas listas, además de libros y películas, también había canciones. No eran listas secretas,

---

que "*Almendra* incluye en su repertorio canciones cuyo contenido se rebela contra nuestros valores tradicionales" (Pujol 2007, 147). Esta razón impulsa a Luis Alberto Spinetta a formar su banda Spinetta Jade, en la que las letras se habían desplazado a una zona de mayor abstracción.

15. El tango *Cambalache*, por ejemplo, figuró en algunas listas de temas prohibidos. Mercedes Sosa y otros representantes de la música folklórica como Atahualpa Yupanqui y César Isella, fueron prohibidos o tuvieron que exiliarse. Músicos a los que hoy se los reconoce internacionalmente como dignos representantes de la música argentina fueron obligados al silencio en el llamado Proceso, con el fin de "purificar" la cultura nacional (Pujol 2007, 53).

pero tampoco eran públicas<sup>16</sup>. Además, el rumor colaboraba con la censura: si había canciones o cantantes que no se escuchaban por la radio, se pensaba que tal vez estaban prohibidos. A fines de 1977, la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) redactó un documento secreto llamado “Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan actividades en la República Argentina”. En el documento se decía que “la musicoterapia ha demostrado la incidencia de la música en la conducta de los individuos como consecuencia de la existencia de componentes sugestivos, persuasivos y obligantes en la misma” (Bertazza 2008, 3). El documento también sostenía que

para concientizar a amplios sectores de la población, la subversión inició una tarea tendiente a lograr transformar en COMUNICADORES LLAVE, esto es, personas de popularidad relativa en los medios artísticos, cuyo accionar – siguiendo la concepción soviética del rol de escritores y artistas– es el de verdaderos ingenieros del alma (Bertazza 2008, 3)<sup>17</sup>.

Cuando Massera decide conectar el *rock* con la subversión (Novaro y Palermo 2006, 154), los recitales pasan a ser pequeños, mientras el movimiento continúa creciendo *underground*. Para reemplazar los discos y casetes que salían de la venta por estar censurados, se distribuían grabaciones caseras y los conciertos se hacían en pequeños cafés o en sótanos. El contexto de la época colocaba al *rock* como un género peligroso ante la mirada azorada de algunos conservadores. A este respecto, circulaban textos que aseguraban que el *rock* era peligroso, como este de Alberto Boixadós:

La polirritmia musical –propia de la música progresiva– acentúa la penetración del mensaje –sea este subliminal o no– aumentando la intensidad de respuesta del sujeto. Precisamente, esta es una de las peculiaridades de la nueva música: ser de una frecuencia cambiante de tres por cuatro y cinco por cuatro, en forma similar a los experimentos de Pavlov. El doctor Joseph Crow, profesor de psicología del Pacific Western College, ha expresado que el empleo del ritmo *rock* puede producir estados hipnóticos. Los jóvenes escuchan cientos de veces la misma canción [...] la repetición es la base de la hipnosis. Esto aumenta el grado de sugestionalidad en el oyente generando acciones futuras de tipo imprevisible (citado en Marchini 2008, 244).

En este ambiente de inseguridad había que encontrar otras formas de hacer música libremente. En cierto modo, la lección de música se convirtió en una actividad privada, fuera de todo control estatal. El profesor a domicilio y su alumno, sin testigos, evadían los límites de la censura sin mayores consecuencias. La lección era, entonces, según Pujol, “un ejercicio crítico, un tiempo de críticas desplazadas, corridas del espacio público al privado” (2007, 30). Existen numerosos ejemplos de censura paranoica, como el que menciona Bertazza, en el que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), en 1978, vetó una emisión de “Dulces y Pomelos,” ciclo de *rock* de Radio Belgrano, por incluir la canción “Credulidad” de Luis Alberto Spinetta, interpretada por Pescado Rabioso. El problema, explica Bertazza, “era la frase ‘las uvas viejas de un amor’, que fue entendida como una imagen que hacía referencia a los testículos del macho de la especie humana” (2008, 5).

16. Durante el conflicto con el país limítrofe de Chile por el Canal de Beagle, la paranoia de la censura llegó a la música tradicional de origen chileno. Las cuecas y tonadas eran vistas como infiltraciones del enemigo chileno (Pujol 2007, 85).

17. El énfasis es del original.

El año 1978 trae consigo la vorágine del mundial de fútbol, por lo que muchos de los seguidores del *rock* ocupan su tiempo con el seguimiento del campeonato:

La cancillería organizó el Primer Festival de la Canción Popular. Tapándolo todo —los gritos de dolor de los torturados, las canciones clandestinas, los estribillos del *rock*, las letras de los fanzines, el Mundial fue entonces una interminable banda sonora (Pujol 2007, 88).

En 1979 Serú Girán, la banda de Charly García en ese año, presenta *La grasa de las capitales*. En conjunto, el disco hablaba del imaginario social, de las representaciones de la Argentina reprimida y estancada. La palabra "grasa" es una metáfora para indicar la cubierta, la superficie que no dejaba ver el interior. La grasa es una metáfora de la Argentina del momento, que era un engaño. "La 'grasa de las capitales' era la parte visible de un país que había sido silenciado. ¿Qué sonaba entonces? La grasa era un falso sonido (el tema citaba unos compases de música disco), una falsa forma, un falso jardín ('nunca florece')" (Pujol 2007, 125). En este trabajo musical, García, en lugar de denunciar la represión, posaba su atención sobre determinadas imágenes del mundo circundante: la grasa superficial que intentaba cubrir la devastadora realidad. En ese disco, en más de una canción, García dice que "no se banca más" o "no se puede más" y hasta incluía un tema que hablaba del suicidio.

Por un lado, estaban los discursos oficiales, mesiánicos, cargados de mensajes de paz y amor a las familias cristianas, y, por otro, el consumismo y la vida fácil que se mostraba en la televisión y el cine. Frente a esta realidad, García habla de otra faceta: la grasa de las capitales y un acto desesperado: con la "fiebre de un sábado azul y un domingo sin tristeza", el personaje de "Viernes 3 AM" se suicidaba, cerraba los ojos y veía "todo el mar en primavera". Claro que la canción pasó a formar parte de "la lista de temas de difusión prohibida" (Pujol 2007, 133).

El 15 de septiembre de 1980, la dictadura puso en vigencia una nueva Ley de Radiodifusión. En uno de sus puntos decía: "Las emisoras deben contribuir al afianzamiento de la unidad nacional, y al fortalecimiento de la fe y la esperanza en los destinos de la Nación Argentina" (Pujol 2007, 167). El 23 de octubre, el diario *Clarín* reprodujo una lista de 242 temas musicales prohibidos. Bajo estas circunstancias, el *rock* nacional constituyó más una cultura que un género. A los músicos se les hacía difícil acceder a los sellos discográficos. Cuando lo lograban, se veían obligados a cambiar repertorios, letras y a acumular frustraciones con los productores. Uno de los pocos privilegiados que logró tener cierta continuidad discográfica fue León Gieco, que, si bien fue uno de los músicos que tuvo que enfrentar numerosas discusiones con las autoridades militares por la letra de sus canciones (Pujol 2007, 82), a la vez se mantuvo activo en sus actuaciones en vivo en clubes, colegios y teatros del interior del país.

En diciembre de 1980, el grupo Serú Girán logró reunir 60.000 personas en Palermo. La respuesta del régimen militar fue mayor represión: "As the lustre they had enjoyed at the time of the World Cup had faded, they now appealed directly to repression" (Vila 1987, 139). Las canciones de Serú Girán, compuestas por Charly García, presentaban una crítica cifrada al régimen. Una canción clave es "Desarma y sangra" (1980), incluida en el álbum *Bicicleta*, en la cual las metáforas describen la situación de agobio y la censura aparece personificada en forma de "ángel vigía", sugerente conexión al mundo espiritual.

Tu tiempo es un vidrio,  
 tu amor un fakir,  
 mi cuerpo una aguja,  
 tu mente un tapiz.  
 Si las sanguijuelas no pueden herirte  
 no existe una escuela que enseñe a vivir.  
 El ángel vigía descubre al ladrón,  
 le corta las manos,  
 le quita la voz,  
 la gente se esconde  
 o apenas existe,  
 se olvida del hombre, se olvida de Dios.  
 Miro alrededor,  
 heridas que vienen, sospechas que van  
 y aquí estoy  
 pensando en el alma que piensa  
 y por pensar no es alma,  
 desarma y sangra.

Hasta es posible leer una alusión al apoyo de ciertos sectores de la Iglesia a la dictadura. Según esta canción, el tiempo es frágil (“un vidrio”), la vida se rompe, se quiebra como un “vidrio,” la gente (las “almas”) debe “escondese o apenas existir” y olvidarse de este “dios”. La educación en manos del control militar es inefectiva y fracasa, porque “no existe una escuela que enseñe a vivir”. El yo poético dice “aquí estoy, pensando en el alma que piensa y por pensar no es alma”. Este juego de palabras oscila entre conceptos religiosos e intelectuales. García pareciera querer decir que el católico que piensa –analiza racionalmente– deja de ser católico, por lo tanto, “desarma y sangra”. Llama la atención la cercanía fonética de las palabras “desarmar” y “desalmar”. Tal vez, “desarmar” se encuentra, para el enunciador, cerca de “desalmar” (quitar el alma, que es la esencia de la religión católica) ya que la conexión entre Iglesia y dictadura era poderosa, y ambas instituciones, Ejército e Iglesia, parecían “olvidarse del hombre y de Dios”. Desarmar también significa quitar las “armas” (¿deshacerse del ejército?). El “alma que piensa y por pensar no es alma / desarma y sangra” podría a la vez interpretarse de la siguiente manera: el católico que “piensa” más allá de lo que cree por su fe y se da cuenta de la complicidad entre algunos sectores de la cúpula de su Iglesia y el Estado, es probable que vea la necesidad de “desarmar” al país. A su vez, “sangra” porque sufre en silencio o porque existe el riesgo de ser asesinado si expresa públicamente su opinión sobre esta cuestión (Favoretto 2014, 107–108).

En ese mismo álbum se incluye “Canción de Alicia en el país” que García había escrito años antes, pero que resultaba sumamente pertinente al contexto de ese momento. Obviamente, la palabra “maravillas” era censurada del título por su propio autor:

Quién sabe Alicia este país  
 no estuvo hecho porque sí.  
 Te vas a ir, vas a salir  
 pero te quedas,  
 ¿dónde más vas a ir?  
 Y es que aquí, sabes

el trabalenguas trabalenguas  
el asesino te asesina  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.  
No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.  
Ya no hay morsas ni tortugas.  
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie  
juegan cricket bajo la luna.  
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.  
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,  
el rey de espadas.  
No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,  
no tendrás poder  
ni abogados, ni testigos.  
Enciende los candiles que los brujos  
piensan en volver  
a nublarnos el camino.  
Estamos en la tierra de todos, en la vida.  
Sobre el pasado y sobre el futuro,  
ruinas sobre ruinas,  
querida Alicia.

La canción jugaba con los animales de la historia y los seudónimos de algunos políticos de la época. Los brujos, las morsas y las tortugas llevaban a la audiencia a asociarlos a los apodos de López Rega, Onganía e Illia, políticos muy mencionados en esos tiempos. También podría asociarse a María Estela Martínez de Perón, la presidenta que el golpe militar derrocó, a la figura de Alicia, desplazada por "el rey de espadas". Además aconsejaba "no cuentes lo que viste en los jardines" emulando una instrucción precisa y muy típica del habla popular, comparable con el "no te metás" argentino. Es notable que, además, el mensaje fuera remarcado por la frase "no tendrás poder, ni abogados, ni testigos". El ciudadano común (representado por la figura de Alicia) no tenía a quién recurrir. La seguridad personal solo estaba del lado del escondite, la ignorancia o el incógnito. Como el país que habitaba, la alegoría de Alicia transmitía miedo e incertidumbre.

La canción puede dividirse en dos partes: la primera presentaba la situación. En la segunda, se aconsejaba no contar lo que se había visto, mientras que la melodía cambiaba, marcando una atmósfera de quietud y encierro con un redoblante de base, obviamente aludiendo a una marcha militar. Este contraste entre ambas partes era casi trágico. El juego se volvía frustrante y tenebroso: "No tendrás poder". La furia ahogada con la que García cantaba el final del tema reflejaba el temor, la incertidumbre y la angustia de la época de una forma en que quizás ningún otro trabajo musical pudo mostrar con tan alta calidad artística y emocional. Al escuchar la canción en vivo –registrada en grabaciones de video de la época– la mirada desafiante de García a la cámara, la pasión con que la interpreta y el dramatismo que agregan los tambores de fondo con un ritmo "militar", llaman la atención del oyente que está acostumbrado a otro tipo de performance del músico, pocas veces cargada de esta seriedad y dramatismo. En una versión que quedó grabada en vivo en 1981, se nota claramente el cambio entre la primera parte de la canción, que suena dulce, casi como un cuento, y la segunda, en la que el cambio lo marca primero el ritmo de base dramática y luego la notoria modificación en el tono de voz de

García. Además, cambia la letra, uno de sus juegos favoritos: en lugar de decir “es mucho para ti”, García dice “es mucho para mí”<sup>18</sup>. El final de la canción es abrupto, como un nuevo golpe que se va construyendo de a poco: “Se acabó / Se acabó ese / Se acabó ese juego / Se acabó ese juego que te hacía feliz”. Es así como se construía la frase final: al revés que el opuesto operar de la censura que iba acortando los textos, la línea iba creciendo de a poco para terminar con una sentencia final para el régimen. Era una subversión de la elipsis del título del tema: funcionaba de manera opuesta: agregaba en lugar de eliminar (Favoretto 2014, 109-112).

Desde 1981 en adelante, con la nueva administración del general Viola, el gobierno intentó mostrarse más abierto y adoptar una estrategia de diálogo con el movimiento musical. Sin embargo, la reacción de los músicos no fue la esperada por las autoridades militares, sino que, ante un poco menos de represión y un espacio donde expresarse, redoblaron sus esfuerzos para atacar en sus letras a la dictadura. El público que ahora asistía a los conciertos comenzó a inventar los famosos “cantitos” parecidos a los que el público acostumbra a repetir en los estadios de fútbol, como por ejemplo “el que no salta es un militar” y “se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar”. El movimiento creció en importancia, público y conciertos. Las letras de las canciones comenzaban a ser aun más desafiantes: “Before the Malvinas War, rock nacional was already playing to the full its part as leader and coordinator of an oppositional movement embracing broad sectors of the young” (Vila 1987, 140).

## El enemigo externo. Guerra II

Luego del paso de la presidencia de Videla a manos de Viola, hubo un cambio favorable al *rock*. Viola era una figura menos conservadora que su predecesor. Ante un ambiente, en apariencia, un poco menos hostil para el *rock*, varios músicos que habían emigrado decidieron volver al país. Viola estableció un espacio de diálogo con los representantes de los rockeros a través de un operador vinculado al ambiente militar, Ricardo Olivera. La censura no cesó, solo cambió la actitud del gobierno que facilitó, a su vez, el acceso del *rock* y sus intérpretes a las grandes salas teatrales y a los medios masivos.

Ese año fue diferente: el ciudadano que, tal vez en principio, había apoyado el golpe de Estado comenzaba a desconfiar de la dictadura militar y la credulidad en la Junta Militar decaía. Las Madres de Plaza de Mayo ya no estaban solas. La “mano blanda” de Viola y su intento de ceder un espacio de expresión a los jóvenes a través del *rock*, tuvo efectos bastante diferentes a los deseados. Que el régimen diera algunas señales de ablandamiento alentó a muchos a formar parte de las marchas de las Madres y de la resistencia. La cantidad de conciertos y el público que asistía a los mismos aumentó en forma considerable.

Cuando el término enemigo ya no era tan fácil de utilizar para referirse a los subversivos, los militares necesitaron otro enemigo. Luego de la renuncia de Viola asumió el gobierno Leopoldo Galtieri. La dictadura estaba decayendo y parecía que todo militar quería tener su guerra. El 2 de abril de 1982 se anuncia en todos los medios, el desembarco de tropas argentinas en las islas Malvinas y la recuperación de la soberanía de las mismas. Sin embargo, hubo, en su momento, quienes desconfiaron de esta nueva estrategia militar. Por ejemplo, la revista

---

18. “Serú Girán – Vivo 1981 – 4 – Canción de Alicia en el país”, video de Youtube, 4:40, postado por Francogenio, 25 de septiembre, 2007, [[http://www.youtube.com/watch?v=Iq010\\_NGcXE&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Iq010_NGcXE&feature=related)]

*Humor*, en su editorial de abril de 1982, dice que: "No es éste un acontecimiento mágico. Somos los primeros en percibirlo y esperamos no ser los únicos". Desde ese momento, el enemigo interno (el joven rockero) fue reemplazado en el discurso oficial por otro enemigo, esta vez externo: el ciudadano inglés.

Horacio Verbitsky llevó a cabo una exhaustiva investigación publicada en su libro *Malvinas: La última batalla de la tercera guerra mundial* (2002), en el cual analiza los titulares y notas periodísticas publicadas durante la Guerra de las Malvinas, poniendo en evidencia las contradicciones y falsedades que nuevamente engañaron a la opinión pública. Algunos de esos titulares, por ejemplo en la portada de *La Nación* el 22 de mayo de 1982, decían: "Fuertes pérdidas del enemigo en combates librados ayer"; o en *Crónica*, el 10 de mayo de 1982: "Fue mortífero el contraataque de Argentina"; y una publicidad oficial aseguraba: "Ya estamos ganando" (Blaustein y Zubieta 2006, 477).

Como se mencionó anteriormente, en el período comprendido entre los meses de abril y junio de 1982, las órdenes de los interventores en las radios y canales televisivos fueron muy claras: suspender la música en idioma inglés. El efecto de esta censura paranoica fue, de nuevo, totalmente inesperado. El espacio vacío dejado por la música extranjera, no fue ocupado por el tango y el folklore solamente, sino que desbordó a favor del *rock* nacional. Esa música que antes había sido calificada como "falsa cultura" por el Secretario de Cultura de la Nación (Pujol 2007, 219), ahora reemplazaba a "la música del enemigo". No podía difundirse la música del enemigo externo, pero no se entendía bien por qué la música que hasta ese momento había sido tan perseguida, representante del enemigo interno, era, de repente, promocionada y considerada nacionalista. En palabras de Pujol, "de pronto, el rock era occidental y cristiano, y el COMFER lo avalaba con toda energía" (2007, 219).

Existía, sin duda, una razón política detrás de la difusión del *rock*: el gobierno buscaba la simpatía de los jóvenes, ya que los soldados que iban a la guerra eran menores de 30 años. Era, de acuerdo a las maniobras militares en marcha, una decisión demagógica por la que, al legitimizar simbólicamente al *rock*, mediante un reconocimiento y la cesión de un espacio, se intentaba atraer el apoyo de los jóvenes a la guerra contra Inglaterra. Las autoridades militares decidieron organizar un gran concierto en apoyo a la causa Malvinas que llamaron "El Festival de la Solidaridad Latinoamericana", que se llevó a cabo el 16 de mayo de 1982<sup>19</sup>. Lo guiaba un doble propósito: reflejar el deseo de paz y a la vez recaudar fondos (comestibles, ropa de abrigo, cigarrillos, etc.) para enviar a los soldados que resistían el frío en las islas del sur, defendiendo la soberanía del país. Lejos de apoyar a los militares, las canciones de los *rockeros* que participaron del recital hablaban de los verdaderos perdedores en la guerra (los soldados, sus familias y el pueblo en general) y criticaban aún más a los que los habían convocado a cantar. No solo el contenido de las letras sino también los "cantitos" opositores de la audiencia se hicieron más puntuales, dejando claro a las autoridades militares que no eran apoyadas. Uno de esos cantitos nuevos, por ejemplo, decía "paredón, paredón para todos los milicos que vendieron la nación"<sup>20</sup>.

---

19. No puedo dejar de señalar lo interesante del título. "Solidaridad Latinoamericana" incluiría al vecino país de Chile, aunque poco tiempo atrás se hubiera considerado la música chilena como música subversiva.

20. Nos encontramos frente a un ejemplo de subversión del método oficial: "el paredón" era el muro de fusilamiento donde el "cantito" sugería invertir roles y fusilar a los fusiladores.

En ese concierto Fito Páez tocó “Tiempos difíciles”, en que se habla de que “los profanadores se olvidaron de que la carne se entierra” y nombra a las “madres que le lloran a una tierra gris” en una alusión clara a las Madres de Plaza de Mayo y los desaparecidos. Pedro y Pablo rescataron una canción que habían compuesto antes del golpe del 76, durante la dictadura anterior (1966–1973), que decía “picana y los testigos muriendo de alaridos” y desafiaban al público cantando “hasta cuándo todos disimularán lo que saben y prefieren callar” (“Apremios ilegales”). Por su parte, García cantó “Los dinosaurios”, una alegoría que merece analizarse detalladamente<sup>21</sup>, y Luis Alberto Spinetta dedicó su tema “Maribel se durmió” a las Madres de Plaza de Mayo<sup>22</sup>. Evidentemente, el objetivo que movilizó al régimen a invitar a los músicos a participar es su cruzada, se tornó en un efecto *boomerang*, dando voz a quienes estaban en su contra.

El *rock* nacional se convirtió en una suerte de oxímoron. Era *rock*, pero, ¿era acertado seguir llamándolo “nacional” para los simpatizantes de la ideología oficial? 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. Y para los nacionalistas, que apoyaban la acción bélica, el *rock* no era la música de su elección.

El año 1982 fue tal vez el más político para las canciones de Charly García. De hecho, todas las canciones de su álbum *Yendo de la cama al living* son políticas. García cuenta que le daba bronca que la gente lo conociera por una guerra, la idea de que “por la guerra de Malvinas surgió el rock nacional” se había instalado en la sociedad. Charly no estaba de acuerdo con eso: “Yo estaba acá hace rato. Para el rock fue mejor pero ojalá no hubiera pasado” (Ramos y Lejbowicz 1991, 50). Cuando Chirom le pregunta cómo se le ocurrió grabar “No bombardeen Buenos Aires”, García responde:

Yo estaba podrido de escuchar a mis amigos o gente conocida que se la habían creído. Recuerdo que yo estaba grabando en el estudio y me parecía que había una irrealidad que se estaba haciendo más fuerte que la realidad. Existía una realidad subyacente que era nuestra tremenda inferioridad (Chirom 1983, 116).

Ante esta irrealidad de que Argentina estuviera en condiciones de ganarle una guerra a una primera potencia mundial, García contesta con una gran ironía, porque tal vez era la única manera en que se podía hablar del tema. Esta canción es comúnmente reconocida como la gran burla de García a la teatralización de la guerra por parte del gobierno militar. La letra de “No bombardeen Buenos Aires” no portaba grandes misterios cifrados; sin embargo, contiene algunas ideas muy sugerentes como la mención de una banda de punk inglesa: “Los pibes de mi barrio usan cascos, curten mambos escuchando a Clash: *Sandinista!*”. Lo que tal vez no toda su audiencia del momento conociera, debido a la prohibición de la música en inglés en esa época, era que el álbum *Sandinista!* (1980) de la banda The Clash, una de las principales bandas que dio origen al punk británico, se había caracterizado por el uso del sinsentido, recurso que también es utilizado por García en las canciones de Serú Girán, grabadas en la misma época que *Sandinista!* El álbum del grupo inglés también fue uno de sus trabajos más controversiales política y musicalmente.

---

21. Ver Favoretto 2014, 113–114.

22. “Maribel se durmió” es la historia de una desaparecida.

El Presidente Galtieri intentó utilizar el movimiento de rock nacional como estrategia de unión entre los jóvenes durante la guerra de las Malvinas. En el Festival de la Solidaridad Latinoamericana, muchos músicos cantaron en contra de la guerra. Además de las de García, había muchas canciones que promovían la paz y aseguraban que nadie quería la guerra. Entre ellas, la muy conocida "Sólo le pido a Dios", de León Gieco, donde el cantautor implora a Dios "que la guerra no me sea indiferente". El uso de una oración a Dios como estrategia subvierte el discurso oficial y lo critica. Por su parte, Raúl Porchetto cantaba "Algo de paz" y "Reina Madre", dos canciones muy poco cifradas, donde el mensaje se repetía: los jóvenes querían la paz. En "Reina Madre" el enunciador era un soldado inglés que no lograba entender el motivo de la guerra:

Pero madre, ¿qué está pasando acá?  
Son igual a mí  
y aman este lugar, tan lejos de casa,  
que ni el nombre recuerdo.  
¿Por qué estoy luchando?  
¿Por qué estoy matando?

De esta manera, una vez más, la estrategia de las autoridades militares se revirtió. Al prohibir la música en inglés, que solo entendía cierto público, las canciones en español, en especial el *rock* nacional, colmaron los espacios de difusión, en un lenguaje, aunque a veces cifrado, mucho más claro que el extranjero, que llegaba a mayor cantidad de público y se oponía a las ideas del régimen y a una guerra no deseada. Lo irónico de la situación era que una censura era reemplazada por otra. No podía difundirse "la música del enemigo," como si ello fuese a influir en el desenvolvimiento bélico en el sur (Favoretto 2010, 276). Sin embargo, los géneros beneficiados no fueron el folklore y el tango, sino la música de los jóvenes que hasta ese momento había sido censurada y perseguida.

Al finalizar la guerra en las Islas Malvinas, cae el gobierno de Galtieri. Luego de la derrota el nuevo presidente, Reynaldo Bignone, se propuso liderar la transición a la democracia. A partir de Malvinas, el régimen militar entraba en su ocaso y ya se podía hablar con más libertad. El saldo de la dictadura en la música fue increíblemente provechoso. El *rock* nacional creció como género propiamente dicho, se amplió su recepción y, contrariamente a lo que los militares esperaban, no apoyó la guerra.

## Conclusión

Durante la dictadura, curiosamente, en lugar de disminuir a causa de la censura que lo acosaba, el rock creció a pasos agigantados, como un legado inesperado de la historia militar argentina. Esto ocurrió por dos razones fundamentales: primero, porque, debido a la censura y la represión, los jóvenes encontraron en el movimiento de *rock* nacional una forma de resistencia y de apoyo solidario en comunidad. Segundo, porque, con motivo de la guerra de Malvinas, se prohibió la difusión de la música cantada en inglés, lo que abrió un espacio a las bandas locales que antes estaba ocupado por el *rock* anglosajón. Esta oportunidad de difusión masiva, dio un impulso al *rock* nacional argentino que fue considerado un efecto rebote de la censura.

En la Argentina del Proceso, los efectos inesperados de la censura y la censura paranoica dieron lugar a varios tipos de formas de expresión disidente. Este fue, sin duda, el caso del *rock* nacional, cuyo amplio crecimiento experimentado en esta época tal vez no habría tenido lugar si la censura no hubiese prohibido la difusión de toda la música que estuviese cantada en inglés. La estrategia cultural del régimen militar en la Argentina pareciera haberse perdido y hasta fracasado. A pesar de haber declarado dos guerras, una interna contra la subversión y otra externa contra Inglaterra, e intentado manipular a los jóvenes para que pasaran de ser enemigo interno a cómplice contra el enemigo externo, la batalla cultural, diferente de la lucha armada, en mayor o menor medida, fue perdida por los militares.

## Bibliografía

- Agustín, José. 1978. *Literature and Censorship in Latin America Today: Dream within a Dream*. Denver: University of Denver.
- Avellaneda, Andrés. 1985. "El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960–1983: Notas para su análisis." En *Les Amériques et l'Europe: Voyage-Emigration-Exil*, editado por Claire Pailler, 185–207. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- Bertazza, Juan Pablo. "Si se calla el cantor". *Radar Suplemento de Página 12*, 16 de diciembre de 2008. Acceso: 23 de mayo de 2014. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-16.html>
- Blaustein, E. y Martín Zubieta. 2006. *Decíamos ayer: La prensa argentina bajo el Proceso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Chirom, Daniel. 1983. *Charly García*. Buenos Aires: El Juglar.
- Favoretto, Mara. 2010. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976–1983)*. New York: Edwin Mellen Press.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Charly en el país de las alegorías: un viaje por las letras de Charly García*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Favoretto, Mara y Timothy Wilson. 2011. "Actuar para (sobre)vivir: *Rock nacional y cumbia villera en Argentina*". *Studies in Latin American Popular Culture* 29: 164–183.
- Feitlowitz, Marguerite. 1998. *A Lexicon of Terror*. New York: Oxford University Press.
- Grinberg, Miguel. 2008. *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, 4ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Haugaard, Eric. 1996. "Censorship and the Author." *Paradoxa* 2: 3–4.
- Invernizzi, Hernán. 2005. *Los libros son tuyos: Políticos, académicos y militares: la dictadura en Eudeba*. Buenos Aires: Eudeba.

Invernizzi, Hernán y Judith Gociol. 2002. *Un golpe a los libros: Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires, Eudeba.

Marchini, Darío. 2008. *No toquen: Músicos populares, gobierno y sociedad: utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960–1983*. Buenos Aires: Catálogos.

Mignone, Emilio. 2006. *Iglesia y Dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*. Buenos Aires: Colihue.

Novaro, Marcos y Vicente Palermo. 2006. *La dictadura militar (1976–1983). Del golpe del Estado a la restauración de la democracia*. Buenos Aires: Paidós.

Pujol, Sergio. 2007. *Rock y Dictadura*. Buenos Aires: Booket.

Ramos, Laura y Cynthia Lejbowicz. 1991. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*. Buenos Aires: Clarín Aguilar.

Roffé, Reina. 1985. "Omnipresencia de la censura en la escritora argentina." *Revista Iberoamericana* 51 (132–133): 909–915.

Sarlo, Beatriz. 1988. "El campo intelectual: un campo doblemente fracturado." En *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, compilado por Raúl Sosnowski, 96-108. Buenos Aires: EUDEBA.

Uriarte, Claudio. 1991. *Almirante Cero: Biografía no autorizada de Emilio Eduardo Massera*. Buenos Aires: Planeta.

Verbitsky, Horacio. 2002. *Malvinas: La última batalla de la Tercera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Sudamericana.

Vila, Pablo. 1989. "Argentina's Rock Nacional: The Struggle for Meaning." *Latin American Music Review* 10 (1): 1–28.

\_\_\_\_\_. 1987. "Rock nacional and Dictatorship in Argentina." *Popular Music* 6 (2): 129-148.

Wilson, Timothy. s/f. "El gran hermano burlado: Rock, resistencia y Orwell en la guerra sucia argentina". Artículo inédito.

## Discografía

García, Charly. "La grasa de las capitales". Serú Girán. *La grasa de las capitales*. Music Hall, 1979, CD.

\_\_\_\_\_. "Viernes 3AM". Serú Girán. *La grasa de las capitales*. Music Hall, 1979, CD.

\_\_\_\_\_. "Desarma y sangra". Serú Girán. *Bicicleta*. Music Hall, 1980, CD.

- \_\_\_\_\_. “Canción de Alicia en el país”. Serú Girán. *Bicicleta*. Music Hall, 1980, CD.
- \_\_\_\_\_. “Los dinosaurios”, *Pubis Angelical/Yendo de la cama al living*. DG Discos. Interdisc. Universal Music, 1982, CD.
- \_\_\_\_\_. “No bombardeen Buenos Aires”. *Pubis Angelical/Yendo de la cama al living*. DG Discos. Interdisc. Universal Music, 1982, CD.
- Gieco, León. “Solo le pido a Dios”. *IV LP*. Music Hall, 1978, CD.
- Páez, Fito. “Tiempos Difíciles”. Baglietto, Juan Carlos. *Tiempos Difíciles*. EMI, 1982, CD.
- Pedro y Pablo. “Apremios ilegales”. *Conesa*. Trova, 1972, CD.
- Porchetto, Raúl. “Algo de paz”. *Metegol*. RCA, 1980, CD.
- \_\_\_\_\_. “Reina Madre”. *Reina Madre*. RCA Víctor, 1983, CD.
- Spinetta, Luis Alberto. “Credulidad”. Pescado Rabioso. *Pescado 2*. Talent Microfón, 1973, CD.
- \_\_\_\_\_. “Maribel se durmió”. Spinetta Jade. *Bajo Belgrano*. Interdisc, 1983, CD.

**R**