

HABLAR EN TIEMPOS DE SILENCIO: EL ROCK NACIONAL DURANTE LA DICTADURA

Yanina Soledad Amarilla

Universidad Nacional de La Matanza (Argentina)

Resumen

El campo de la cultura no es ajeno al acontecer político; por el contrario, es un espacio en que lo político adquiere su mayor espesor. En efecto, durante la última dictadura militar el control represivo del campo cultural por parte del Gobierno evidenció la formación de una nueva cultura política regida por la censura, la represión y las desapariciones. En este sentido, la represión no era únicamente restrictiva, sino que también era productora de una cultura autorizada, principalmente cuando este sancionaba positivamente por discos, libros, recitales, etcétera.

En este aspecto, el papel de los jóvenes se tornó fundamental para evidenciar las medidas que implementó el gobierno militar en cuanto a la política cultural de la época. Una de las formas concretas en las que se manifiesta una réplica por parte de los jóvenes es en el surgimiento del denominado "rock racional".

La presente investigación se encuentra enfocada sobre cómo se desarrolló la política cultural de censura implementada por la última dictadura militar frente a los jóvenes durante los años 1977-1979. Más específicamente, sobre el rock racional.

Palabras clave: dictadura, rock nacional, censura, jóvenes, cultura.

Breve reseña del golpe de Estado de 1976 y su contexto

El 24 de marzo de 1976 la Junta Militar integrada por el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Massera y el brigadier Orlando Ramón Agosti se hizo cargo del Poder Ejecutivo Nacional, al derrocar al gobierno constitucional de Isabel de Perón e instaurar una de las peores dictaduras en el país, que dejó un saldo de 30.000 detenidos-desaparecidos (1). El terrorismo de Estado mediante el secuestro, la tortura, el robo y la desidentificación de bebés, la desaparición de personas y la ejecución se hizo presente de manera sistemática, convirtiendo a los jóvenes en el sector más castigado por la represión ilegal. Según los datos oficiales de la CONADEP, el 81,59 % de los desaparecidos tenía entre 16 y 35 años, de los cuales el 21 % eran estudiantes.

El gobierno de facto puso en marcha una "depuración ideológica" en el ámbito de la cultura mediante varias medidas de represión y censura con el objetivo de detectar y anular "elementos de peligrosidad". El caos en la sociedad era, para los golpistas, el problema: había que liquidar la "Argentina maldita". Así, la censura funcionó en todas partes como un importante mecanismo de control social. Los poderes han tratado en todas partes de restringir la difusión de ideas que han juzgado contrarias a sus propios intereses o al bien

de la ciudadanía. Por consiguiente, la censura logra impedir el flujo “natural” de las ideas (Cosser, L. 1968: 96). Ahora bien, aquí la censura no puede entenderse fuera de su contexto social. Por el contrario, solo puede operar con éxito hasta el punto de que, por lo menos, una porción significativa de la población y de los funcionarios que ejecutan la ley la acepta y está de acuerdo con su cumplimiento.

En efecto, de acuerdo con Avellaneda (1986), el Estado establece la frontera de lo moral y lo no moral, aquello que está permitido y aquello que está prohibido, aquello que representa la cultura oficial y aquello que representa a la cultura falsa, erigiéndose el mismo Estado en salvaguardia de lo moral y desconociendo a todo lo otro, representativo de la cultura popular.

De esta manera, el período inicial de la dictadura, con el objetivo de la reinstauración del orden, estuvo marcado por una gran conflictividad que se manifestó en los años más violentos del régimen y donde se produjeron la mayor cantidad de las desapariciones. De acuerdo con Terán (2004), la dictadura sistematizó el terrorismo de Estado y extendió con inusitada crueldad una represión de redisciplinamiento social y cultural. Sin duda, los jóvenes estaban ubicados en el núcleo de lo que, para el régimen, era necesario “reorganizar”.

En el plano cultural, la represión y la censura implicaron un grado de centralización y planificación fundamentales. Más aún, se trató de un emprendimiento mucho más elaborado que el que dejaba entrever el señalamiento de ciertas ingenuas ignorancias como la de prohibir por “subversivos” ciertos libros y discos. Uno de los mecanismos donde se ve el accionar del Estado es en la denominada “Operación Claridad” y mecanismos de penetración minuciosos como la prohibición de palabras como “prostituta” y “huelga” en las escuelas y colegios. A esto se sumaban las listas negras, la clausura de editoriales –como Siglo XXI– y la quema de libros. Todas estas cuestiones revelan el grado de planificación de la represión cultural.

No caben dudas de que los hechos aquí rápidamente evocados estimularon el buscado clima de temor, terror y censura. En este sentido, resulta dudoso determinar la existencia de una política cultural de la dictadura más allá de una actitud básicamente reactiva, represiva y policial. En contraste, dentro de este contexto, surgió la necesidad de crear y transmitir elementos o signos propios de un sector de la sociedad diferente de la cultura oficial, convirtiéndose esta nueva identidad en un instrumento de resistencia.

“El adoctrinamiento que propicia la lucha de clases”: Las políticas culturales de censura implementadas

Con el inicio del terrorismo de Estado, las políticas culturales adquieren una importancia fundamental, ya que el ámbito cultural era uno de los pilares que el gobierno buscaba transformar. Una de las políticas que perduró durante el período de estudio, impulsada desde el Ministerio de Educación y Cultura que se gestó con altas y bajas, fue la titulada “Operación Claridad”. En esta se desarrollan múltiples intentos sistemáticos de penetración: los planes de estudio fueron “depurados” de toda referencia más o menos izquierdista; títulos de ilustres editoriales extranjeras no pudieron pasar los controles de la SIDE (Secretaría de

Inteligencia de Estado) y quedaron detenidos en la aduana, nadie se animaba a hablar libremente. Con Juan José Catalán en el Ministerio de Educación se presentó un instructivo titulado *Subversión en el ámbito educativo (conozcamos a nuestro enemigo)*, destinado a la radicalización de estudiantes y docentes, y en el que se exigía a los maestros educar “con los valores de la moral cristiana, la tradición nacional y la dignidad de ser argentino”. Se trataba de un plan a través del cual se pretendía identificar a los opositores al régimen en el ámbito cultural y lograr la propugnada articulación entre libertad individual y colectiva a través del orden.

Con su profundización se designaron delegados de la SIDE en los colegios y espías para recabar información en los recitales, tiendas de discos, empresas grabadoras, diarios y revistas. Para cumplir con su objetivo, se organizó un aparato de espionaje dentro de las escuelas, infiltrando estudiantes, colocando en los cargos directivos agentes de las fuerzas de seguridad, logrando la “colaboración” de docentes y estudiantes para detectar y delatar a quienes fueran opositores a los lineamientos educativos planteados por la dictadura y, a partir de esos datos, incorporarlos en las llamadas “listas negras”.

En este sentido, en uno de sus muchos discursos públicos, el líder de la Junta Militar, general Videla, afirmó que “el objetivo del Proceso es la profunda transformación de la consciencia nacional”. Así es que aquí la cultura puede ser comprendida por la inculcación de lo arbitrario, es decir, como objeto inculcado a través de diferentes formas de poder. De esta manera, la cultura legítima, entendida como la dominación de la cultura dominante, se impone más completamente cuando aparece menos como tal y cuando logra, por tanto, obtener el reconocimiento de su legitimidad, reconocimiento que está implicado en el desconocimiento de su verdad objetiva (Bourdieu, 2003: 67). En otras palabras, se produce cultura mediante la interiorización del arbitrio cultural, que tiene por efecto ocultar cada vez más, por inculcación de lo arbitrario, lo arbitrario de su inculcación, es decir, de las cosas inculcadas y de las condiciones de su inculcación. En este aspecto, uno de los primeros pasos de este gobierno fue, entonces, trabajar en pos de la remodelación del imaginario popular y la identidad juvenil.

En este marco, durante el año 1977 las políticas de represión y censura se profundizaron: los trabajadores de la cultura eran denominados como oponentes en los registros de Inteligencia de Estado (SIDE, COMFER), los cuales se conjugaban bajo el título: *Nómina de personas vinculadas al ámbito cultural con antecedentes ideológicos desfavorables*. Por ejemplo, algunas políticas concretas a través de decretos: el Decreto del día 7 de enero de 1977 prohíbe la distribución y circulación del libro infantil *La tacita azul*, “Considerando: que [...] se trata de una obra destinada al público infantil con una finalidad de adoctrinamiento y captación ideológica que propicia la lucha de clases” (Decreto N.º 115/58). De la misma manera, el Decreto 267 prohíbe la distribución, circulación y venta de la revista *Vamos al tiempo joven*, “Considerando que [...] la línea editorial de la revista pone de manifiesto que la misma atenta en forma directa contra el afianzamiento en la juventud de los valores mencionados en el Acta del 24 de marzo de 1976”.

En efecto, dentro de las políticas de censura implementadas son muchos los libros que fueron censurados y también las editoriales, tal es el caso de Ediciones de la Flor que fue clausurada por “proporcionar una visión nihilista frente a la moral y agraviar al sistema familiar como medio para la transmisión de valores”. Del mismo modo, el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) postulaba las *Pautas para la calificación del material televisivo*; lo mismo sucedía con películas como el caso de *Carol, una historia prohibida*, prohibida por ser un “film ofensivo al patrimonio moral de la familia” y por contener “una forma de destrucción del estilo de vida” propuesto por la dictadura. Tanto el material filmado, el grabado o aquel que se emitía en vivo en cualquiera de sus expresiones debía ajustarse a las pautas de calificación. La expansión de la *subversión* era vista como una forma de anticultura o contracultura que atraía a muchos jóvenes, entonces debían buscarse las causas de esta atracción para poder impedir el reclutamiento.

Ya durante 1978, con Raúl Casal a cargo de la Secretaría de Cultura de la Nación, el panorama continúa acentuándose. El ministro interino de Educación y Cultura, general Albano E. Harguindeguy, prohíbe todos los libros de Paulo Freire en las bibliografías de todos los programas de las asignaturas dictadas en organismos oficiales y privados y los excluye de todas las bibliotecas escolares. La represión se impulsó de manera extrema en las universidades, provocando un congelamiento y desmovilización sin precedentes. De este modo, el Estado, además de erradicar en forma total la subversión de los ambientes educativos, se propuso la transformación del sistema educativo y cultural y la posterior obtención de consenso. Para Raúl Casal “una comunidad que marcha en armonía es un pueblo culto”. A esta definición autoritaria de la cultura, el rock contraponía una cultura del “aguante” basada en los ideales sublimados en que todo parecía posible.

El rock de «nosotros»

El rock nacional (2) surge como un lugar fuera de esta cultura oficial, como un movimiento social y cultural definido, que emergió como un movimiento contestatario y alternativo de las instituciones tradicionales. Es decir que el rock no surge como parte de esta cultura legítima sino en un período de ruptura. Por lo tanto, es entendido como producto de una historia particular en una sociedad particular.

Para Pablo Vila (1987, 1989, 1995), el rock es un movimiento social. De la misma manera, Elizabeth Jelin nos permite incluir al rock nacional dentro de aquellos movimientos que surgen por medio de la creación de espacios alternativos, desde una perspectiva tanto política como cultural, revalorizando la identidad que tuvo durante el período analizado con el surgimiento de nuevas formas de hacer política. Efectivamente el movimiento de rock en nuestro país durante los años 1976-1983 fue un movimiento político y debe ser interpretado como una práctica centrada en la construcción de identidades colectivas y de reconocimiento de espacios de relaciones sociales. Es decir, se señala la centralidad del rock como eje identitario. Es en este sentido que la construcción del rock en la Argentina se produjo sobre la base de la lucha por el sentido de ser joven.

Vila además agrega una distinción fundamental, la imagen del “joven sospechoso”: se era culpable hasta que se demostrara lo contrario. En este contexto, el movimiento del rock nacional se convirtió en uno de los espacios elegidos por la juventud para manifestarse. Se destaca la importancia del rock nacional argentino en la socialización de amplios sectores de la juventud. Si bien desde sus inicios constituyó un espacio de expresión juvenil, se consolidó especialmente como ámbito para la construcción de un actor colectivo durante la última dictadura militar en la Argentina, en un contexto de negación de la identidad juvenil tanto por parte del régimen militar como de la sociedad civil. Durante este período, el rock trascendió a su público habitual y se constituyó como movimiento aglutinador de los jóvenes, presentando una fuerte cohesión interna. Así, posibilitó la formación de un “nosotros”, un frente de lucha contra quienes cuestionaban la identidad juvenil. Y mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento del rock nacional se afianza como ámbito de constitución del *nosotros* (Vila, op. cit.).

Es decir, se construyen espacios nuevos y de resignificación. Los recitales se convirtieron en el lugar donde los jóvenes pudieron reconocerse con un “nosotros”. Se planteó una dicotomía que perduró durante todo el proceso militar: “el nosotros que se enfrentó con un ellos”. Así, al hablar de rock, de *nosotros*, se hace referencia a los sujetos que habían constituido buena parte de su subjetividad en torno a la música. El “nosotros” representó el estar adentro, la paz, la libertad, la identificación con un proyecto común. El “ellos”, en cambio, significó la dictadura, el enemigo, el afuera donde se generaba la violencia y la represión, la prohibición y la censura. La negación oficial de la identidad de la juventud resultaba ser muy efectiva. Sin embargo, y hasta cierto punto, logró a la vez el efecto opuesto: animó a los jóvenes a asumir una posición de resistencia cuando y donde fuera posible.

El movimiento del rock logró crear una identidad colectiva, una estructura cultural y política propia que se desarrolló como respuesta a la cultura oficial que trató de imponer el Estado. El rock se había inventado como un gesto juvenilista que respondía a un mundo adulto, a un mundo no rock.

Por otro lado, y con la misma intensidad, la proliferación de revistas de Rock fue sin lugar a dudas otra manifestación por medio de la cual se logró crear nuevos caminos para eludir el obstáculo impuesto por la dictadura para cortar los canales de comunicación. *Expreso Imaginario* (3) fue una de las revistas más importantes que generó el movimiento. La decisión de sus realizadores era no hablar de temas urticantes: política, religión, drogas, etcétera. Decir las cosas a través de otros, con metáforas literarias y artísticas. En palabras de Jorge Pistocchi, “hay todo un mundo fuera de lo que está prohibido y vamos a recorrerlo para no asfixiarnos. Parezcamos una revista de música a los torpes ojos de los censores” (Jorge Pistocchi, citado por Pipo Lernoud, s/d). Por lo tanto, desde ningún punto de vista podían permitirse ahondar sobre la realidad sin elipsis ni desvíos, entonces, la revista comenzó a profundizar sobre temáticas vírgenes para los medios argentinos, como los indígenas, la poesía y el zen.

También fueron de gran relevancia la revista *Pelo* (4), que se destacó como la primera revista argentina dedicada enteramente al rock, con especial énfasis en la difusión de los artistas de la escena local y fue la que había forjado el concepto de “música progresiva” cuando la música joven era todavía un conglomerado un tanto amorfo, convirtiéndose así en un referente del género a nivel nacional hasta su desaparición; y la *Revista Humor* (5), subtitulada con el lema “la revista que supera, apenas, la mediocridad general”, fue prácticamente la única publicación argentina que pudo escapar con relativo éxito a la censura militar. Sus páginas realizaban análisis críticos a la TV, la censura, la burocracia estatal y la situación económica imperante. Su número 1 fue declarado de “exhibición limitada”. Se podría considerar, entonces, estas acciones como “prácticas defensivas” que daban además la posibilidad de que los protagonistas de esas acciones, tanto de su producción como desde su consumo, no perdieran sus propias condiciones sociales y culturales.

Ya en 1978, año de apogeo de la dictadura y a su vez un año difícil para los rockeros, se manifestó con mayor virulencia la represión ilegal en los recitales e incluso varios de ellos se prohibieron. El gobierno militar detecta este nuevo ámbito cultural y comienza a intensificar los controles sobre los medios y las industrias culturales, y se propone desarticular el circuito de los recitales, objetivo que logra luego de implementar una estrategia que combina boicot de los encuentros de menor envergadura (mediante bombas de gases lacrimógenos que estallan en el interior de los teatros), incremento de la represión policial en los grandes encuentros del Luna Park y la “recomendación” a los propietarios de salas de espectáculos de que no las alquilen para recitales de rock. En suma, entre los años 1978 y 1981, con el aumento de la represión, se produjo el éxodo de la mayoría de los cantantes de rock y generadores del movimiento. Fueron años de crisis a la vez que la censura y la represión cayeron con todo su peso sobre el movimiento. No obstante, el rock continuaba con su filosofía de ser, situándose frente al sistema propuesto por la dictadura militar. Es en este sentido que la característica más relevante que tendría el rock como género musical estaría conferida básicamente por aspectos de orden lingüístico, social, político y económico, más que por sus rasgos musicales. Es decir que podría interpretarse que su importancia radica fundamentalmente en estas características “extramusicales”. En otras palabras, la música era solo parte de una actitud de vida más compleja caracterizada por un profundo cuestionamiento de la sociedad. En efecto, el rock define modos de vida de la cultura argentina durante el Proceso.

En este aspecto, los elementos que dieron al rock nacional su fisonomía ya en su momento fundacional y que generaron las condiciones de su marginalidad fueron, por un lado, la conformación de una estética de ruptura con los moldes de la canción masiva sujeta a pautas industriales; y, por el otro, una actitud de enfrentamiento generacional con ciertas reglas e instituciones sociales. Como consecuencia de ello se habría forjado una identidad colectiva que situaba a los rockeros al margen de la industria discográfica y de la praxis política.

“No te dejes desanimar”: el rol de los jóvenes

A pesar de la imagen del “joven sospechoso”, el período 1976-1977 se caracteriza por un tremendo auge de los recitales de rock nacional, los cuales pasan a configurar un claro ejemplo de politización en períodos de cierre de los espacios tradicionales. En dichos recitales el movimiento se festeja a sí mismo y corrobora la presencia del actor colectivo cuestionado. Así es que se conforman como verdaderos rituales a partir de los cuales se constituye una colectividad, además de ser ámbitos privilegiados de comunicación entre los jóvenes. Es decir, mientras la libertad de expresión era severamente controlada por la censura, miles de jóvenes que asistían a eventos musicales de rock nacional en vivo encontraban un espacio alternativo de expresión pública.

Es en este sentido que cabe abrir algunos interrogantes: ¿qué paso con los jóvenes durante la dictadura, cuándo eran reprimidos, castigados y censurados?; ¿se refugiaron en el individualismo de mercado que proponía el régimen o lograron alguna vía de expresión más colectiva? En efecto, como afirma Jelin, el espíritu juvenil se manifestó vivamente en el rock nacional y es a través de este que los jóvenes se tornan fundamentales en la medida en que se convierten en actores sociales reconocidos, diferenciados, nombrados y autoidentificados como tales. Es decir, los jóvenes constituyen un elemento identificador fundamental del sujeto. Su expansión estuvo fuertemente relacionada con los signos de emergencia cultural y política de la juventud como sujeto activo y como destinatario de mensajes especialmente dirigidos a ella. Ahora bien, durante los años de la dictadura la vitalidad del rock no fue constante, sino que tuvo altibajos y fue evolucionando a lo largo del período. Así, la obtención de cierto consenso por parte del gobierno militar, con el mundial de fútbol, el auge del “compre importado”, etcétera, también contribuye a que el movimiento de rock nacional no logre sustraerse a este embate y se privatice como ya lo habían hecho la gran mayoría de los actores colectivos contra los cuales acciona el Proceso. Hacia 1978-1979, el modelo de sociedad propugnado por el gobierno militar parece imponerse a aquel otro que guió las utopías del rock y que, de alguna manera, era “ensayado” en los recitales. Sin embargo, hacia mediados de 1979 los componentes más lúcidos del movimiento vislumbran la posibilidad de “reemprender la marcha”, de recrear la “magia” del encuentro que los años de mayor éxito del Proceso parecían haber hecho desaparecer. Volver a las fuentes para salir de un período oscuro era la consigna; recuperar la esencia, las banderas históricas y continuar transitando el camino.

Es entonces que a partir de los recitales de diciembre de 1979 (llegaron a contar con 60.000 personas) se produce un aluvión de jóvenes en los conciertos. Durante este año, se conjugan dos fenómenos: la creación del grupo Serú Girán y la reaparición de uno de los grupos pioneros, Almendra, que brindó cuatro recitales masivos en diciembre de ese año. Como consecuencia la represión por parte del gobierno fue profundizada. Pasada la hegemonía que habían logrado en la época del mundial, ahora apelan más centradamente a la represión. No obstante, el proceso de masificación se extiende, y contribuyen a tal fenómeno los distintos *revivals* que se producen.

Ya con la masividad del fenómeno, se revela el contenido claramente cuestionador de algunas de las canciones más festejadas como "Canción de Alicia en el País": ("Estamos en la tierra de nadie/ pero es mía/ los inocentes son los culpables/ dice su señoría, el rey de espadas/ No cuentes que hay detrás de aquel espejo/ no tendrás poder/ ni abogados, ni testigos") o "Inconsciente colectivo" ("Ayer soñé/ con los hambrientos/ los locos/ los que se fueron/ los que están en prisión./ Hoy desperté/ cantando esta canción/ que ya fue escrita/ hace tiempo atrás/ y es necesario cantar/ de nuevo una vez más") y, fundamentalmente, la aparición de cánticos contra el gobierno, que comenzaron con el futbolero "el que no salta es un militar", implican el surgimiento de un ámbito de disidencia que desempeña otro rol: el de expresar abiertamente una crítica dirigida en contra del gobierno militar.

En este sentido, las letras son presentadas como un claro índice del rechazo de los valores del mundo adulto, o bien como expresión más o menos velada de la crítica y la resistencia al régimen militar que ponían a resguardo la identidad del sector juvenil. Y esto es así porque los jóvenes involucrados representan fines en sí mismos, la música solo es una excusa.

De igual manera, como ya se mencionó, se evidenció la popularidad y proliferación de revistas dirigidas a la juventud y en el plano más microsocioal en los grupos de amigos cuya actividad principal era escuchar. Así, la música no era solo música, sino que se conformaba como una vía para reconocerse y solidarizarse con el otro, en un proceso de construcción colectiva y un "sentido de la vida". Específicamente, una construcción ideológico-simbólica de valores nuevos, modelos de conducta, símbolos. Más aún todos estos elementos pertenecientes a la vida de los jóvenes hacen que estos posean una visión del mundo con una identidad específica.

Se podría decir, entonces, que el movimiento del rock nacional ha desempeñado un papel sumamente importante en la socialización y resocialización de amplios sectores de la juventud argentina durante el Proceso militar, restaurando la comunicación "verdadera" acerca del país real, rescatando el sentido de la vida en un contexto de mentira y terror, y consolidando a un actor colectivo como forma de contrarrestar un modelo de vida individualista ligado a un proyecto de transformación global de los actores en la Argentina. Indudablemente para los jóvenes, el movimiento de rock ha sido su refugio, su ámbito de resistencia y canal de participación en el contexto de una sociedad autoritaria, cerrada y en crisis. Así, nada era más realista que una canción de rock.

En síntesis, desde esta perspectiva, el rock es pensado como algo más que un género musical, es considerado también y, sobre todo, como un fenómeno social que confiere sentido de pertenencia a distintos actores sociales, en general aglutinados bajo la noción amplia de juventud. Es decir, para los actores aludidos la ideología del rock se erigiría sobre el concepto de autenticidad, y es a partir de esta noción, y no tanto de lo musical, desde donde se deberían trazar los límites de la pertenencia o no al género.

El poder de prohibir: las “listas negras” en el rock

La Junta Militar armó las denominadas "listas negras" (6) con los artistas prohibidos y con las canciones que no se podían emitir en los medios de comunicación. Los militares tomaron como criterio para la clasificación de las personas incluidas en las listas su grado de supuesta vinculación con la "ideología marxista". De este modo, en sus disposiciones, la Junta Militar detallaba cuatro "fórmulas" para catalogar a las personas que partían desde la 1, "sin antecedentes ideológicos marxistas", y llegaban hasta la 4, "registra antecedentes ideológicos marxistas". Estaban clasificadas en cuatro categorías, de Fórmula 1 a Fórmula 4, según "el grado de peligrosidad".

Así, la dictadura militar definía a los "Fórmula 4" como "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración". Era evidente que estas listas no se elaboraban solo para aquellas personas no aptas para trabajar en la administración pública. De esta manera, en este grupo se incluía a intelectuales, periodistas, artistas, comunicadores y músicos que, al percibir de los responsables del terrorismo de Estado, revestían el mayor nivel de peligrosidad. Como "Fórmula 1" eran calificados los que no tenían "antecedentes ideológicos marxistas". Un nivel superior, "Fórmula 2", revestían quienes en sus antecedentes "no permiten calificarlo desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista". Y, finalmente, como "Fórmula 3" aparecían los que registran "algunos antecedentes ideológicos marxistas, pero estos no son suficientes para que se constituyan en un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento de beca, etcétera". Como dijimos, los "Fórmula 4" (o simplemente F4) eran, a los ojos de la dictadura, los peores de todos, a quienes no se podía emplear, ni promover, ni otorgar beneficios. Así, ningún medio de comunicación privado se animaba a contratar a alguien señalado como "Fórmula 4" por la dictadura.

Las tres actas de "listas negras" halladas durante el 2013 en el edificio Cóndor corresponden a las personas que fueron clasificadas por la junta militar en la categoría "F4". La primera "lista negra" sistematizada encontrada data del 6 de abril de 1979 y contiene 12 páginas que agrupan un total de 285 nombres e incluye: locutores, pintores, escritores, periodistas, concertistas, actrices y actores, directores teatrales, abogados, profesores de bellas artes, docentes, músicos, escultores, críticos de arte, guionistas, publicistas, escenógrafos, compositores, cineastas, dibujantes; hasta titiriteros, médicos pediatras y psicólogos, todo en una misma lista y todos con la calificación "F4". Aquí ya se nombraban músicos como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Víctor Heredia, Osvaldo Pugliese y Mercedes Sosa. El segundo listado hallado está actualizado al 31 de enero de 1980 e incluye 331 nombres bajo la calificación de "F4", en tanto en su encabezado brinda una serie de recomendaciones con relación a los antecedentes consignados, entre ellas que "deben ser incinerados". En cuanto a la última acta, ya de septiembre de 1982, el escenario fue diferente, con la situación pos-Malvinas fue necesario un replanteo en el manejo de las listas negras, por lo que quedaron en ella solo 46 personas prohibidas.

Ahora bien, durante los años de estudio, el escenario no fue distinto en cuanto a las canciones prohibidas (7), se las agrupó con el título de “Cantantes cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión”, en esta se hace referencia a 221 temas censurados que incluyen artistas como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Moris, León Gieco y Sandro. En la lista numerosos autores internacionales tampoco escaparon a las tijeras de la dictadura, entre ellos, figuran John Lennon, Rod Stewart, Pink Floyd y Eric Clapton.

El COMFER de la dictadura veía fantasmas en la poesía como en el rock certero y directo. De eso puede rendir cuentas Luis Alberto Spinetta, a quien le censuraron “Me gusta ese tajo” de los tiempos de Pescado Rabioso, banda de rock que figuraría entre los nombres borrados de las programaciones radiales. Rezarían las listas del COMFER “Pescado Rabioso. Grupo musical prohibido”. En el listado también figuran temas de León Gieco: “Canción de amor para Francisca y su hijita”, “Señoras de los llanos”; “Tema de los mosquitos: Todas las abejas y todas las ovejas fueron masacradas/ por la gran araña los mosquitos picoteaban/ a un chancho estancado masticando mariposas de los pantanos”, “Las dulces promesas” y “La historia está”; y Charly García o mejor dicho Serú Girán con su tema: “Viernes 3 AM”: (“La fiebre de un sábado azul/ y un domingo sin tristezas”) era la imagen previa del suicidio del personaje de la canción, ese personaje que “no puede más”. También se encontraban en las listas “Violencia en el parque” de Aquelarre y; “Ayer nomás”, de Moris y Pipo. Durante el año 1977, del dúo de rock Pastoral de las doce canciones originales solo dos pasaron invictas el colador de la censura, temas como “Atrapados en el cielo”: “Luis, mártir intelectual/ te fuiste con tu llanto a vivir en el cielo para poder/ entender porqué mueren sin ser oídos/ aquellos luises que son como vos”) fueron censurados. Todos paradigmas del rock nacional. Por supuesto que la censura no fue dirigida únicamente al rock. Muchos artistas folklóricos y hasta melódicos sufrieron la misma suerte: Alfredo Zitarrosa, Armando Tejada Gómez, César Isella, Cacho Castaña, Palito Ortega, Camilo Sesto, Manolo Galván, Alberto Cortez y José Luis Perales, entre otros.

En efecto, la censura musical siempre operó en un doble sentido: había que desactivar los mecanismos de formación ideológica implícitos en la forma de canción y a su vez depurar de contenidos inmorales un corpus de grabaciones que podía irritar a la Iglesia, a las Ligas de Madres de Familia y demás asociaciones (Pujol, 2005: 13). Control ideológico y control moral: ambas formas de restricción fueron alentadas desde la dictadura de Onganía, pero al llegar el golpe del 76, la lista de música prohibida creció geométricamente y ratificó a cantantes como Miguel Cantilo y su dúo con Jorge Durietz, Pedro y Pablo. De hecho, ya en 1976 Miguel Cantilo se exilia fuera de la Argentina porque gran parte de su repertorio de canciones era censurado por los militares. Una de ellas es la insoslayable canción “Marcha de la bronca”: “Bronca cuando a plena luz del día/ sacan a pasear su hipocresía/ bronca de la brava, de la mía/ bronca que se puede recitar [...]”. Al igual que Miguel Cantilo también estaban prohibidos fundamentales referentes de la música progresiva como Litto Nebbia y Rodolfo Alchourrón.

Para los funcionarios del Proceso, gobernar era evitar infiltraciones. Se hablaba de “proceso deformante”: la música como agente de confusión, ya que sus principales receptores eran jóvenes a los que había que vigilar en pos de un país desmalezado de marxismo, ateísmo y extremismo. En este aspecto, era más sencillo quemar libros que discos. La música podía interpretarse en vivo y en directo, más allá de su soporte material. Muchas de las historias de amenazas y hostigamiento de la época del Proceso se refieren a problemas con lo que se cantó en un recital. Así, siempre quedaba la chance de la versión en vivo porque el número en vivo aclaraba las cosas debido a que durante la dictadura el arte del sinónimo prosperó tanto en las canciones nacionales como en las traducciones de temas extranjeros. Fue en este aspecto que músicos como Charly García optaron por el sentido más poético y así lograron la difusión de sus canciones.

Las canciones de rock de la época eran un lugar seguro, un lugar donde los jóvenes interpretaban su mundo y deseaban un futuro mejor. Como dice Luis Alberto Spinetta, en “Cantata de puentes amarillos”, “Aunque me fueren yo nunca voy a decir que todo tiempo por pasado fue mejor ¡Mañana es mejor!”.

Reflexiones finales

Desde el 76, los militares intentaron por distintos medios restablecer el orden, sus instituciones y las relaciones sociales. El temor había sido el arma más eficaz contra las identidades no queridas por la dictadura a fin de sembrar las semillas de una ideología derechista y unificadora, donde no habría lugar para posiciones alternativas. En este sentido, cabría preguntarnos: ¿pudo la censura frenar los movimientos internos de la propia música? Evidentemente, no. Es innegable que las proscripciones y las “listas negras” redujeron sensiblemente el campo expresivo y afectaron el desarrollo de la vida cultural entre 1976 y 1983. Estas identidades no desaparecieron, pero debieron graduarse. No obstante, la música siguió existiendo, con mejores resultados que los producidos por otras artes (como ocurrió con el cine y la literatura). Así, la dictadura no había logrado su cometido, tal vez por falta de comprensión de la naturaleza misma de esa identidad, por el contrario estaba claro que el rock no estaba ni muerto ni desaparecido.

Sin embargo, hemos visto cómo en nuestro país se había instalado un estricto sistema de censura que deseaba encorsetar la imaginación y el pensamiento de los jóvenes para evitar el disenso o el conocimiento de cierta realidad. Todo tipo de censura, explícita o encubierta, violenta o “legalista” provoca devastadores efectos en todo el circuito cultural, pudiendo generar en algunos casos la autocensura. Fue en este sentido que el movimiento del rock nacional fue un movimiento social y cultural ocupado por la juventud como un espacio alternativo y contestatario al régimen militar. A su vez logró ocupar el vacío cultural con el que se encontraron los jóvenes durante estos años, o el vacío producido por instituciones políticas tradicionales de participación de los jóvenes hasta ese momento, como lo fueron las juventudes partidarias o los centros estudiantiles. En este escenario, los autores aquí abordados puntualizaron que, lejos de un simple índice de imperialismo cultural, el rock constituye para la juventud perseguida un vehículo identitario de subversión de los valores patriarcales, es decir, las buenas costumbres de sus mayores.

Dentro de nuestra apuesta interpretativa, cabría postular, entonces, de acuerdo con Bourdieu, que la estética que se expresa tanto en la práctica musical como en los juicios sobre la música puede estudiarse por medio de la sociología de los grupos que las producen, de las funciones que estos le asignan y de las significaciones que le confieren, explícita y sobre todo implícitamente. Es decir, se podría afirmar que existe una música de "uso", o un uso social de la música por parte de ciertos actores sociales, que plasma o expresa contenidos mucho más extensos que el mero consumo estético, en sí mismo ya muy importante, y que estos contenidos están de alguna manera ligados a "lo político" en su sentido más amplio y no partidario.

Entonces, todos los elementos aquí esbozados (un recital, las revistas y las reuniones entre amigos con el fin de escuchar música) nos hablan a las claras de que la música junto con los jóvenes está cumpliendo una función distinta a la estética. Así, la constitución de estas nuevas formas de expresión constituyen a lo político y lo estético fundidos en una misma actividad; lo expresivo simbólico ligado a la construcción de identidades y de valores colectivos; el refugio de valores universales (paz, amor, justicia, solidaridad, etc.) en un movimiento cultural que no tiene ni pretende tener impacto o efecto directo en el plano político, pero que llegó a tener una fuerte presencia contestataria.

Así, en el caso específico del rock nacional en la Argentina, el interactuar y compartir roles puede haber sido más pronunciado debido a la alianza entre artistas y audiencia, enfrentados ante la amenaza común del régimen. De inmediato resulta pertinente nombrar a uno de los más destacados músicos de esta época, Charly García, que sostenía que el poder del rock no residía en la música misma, ni era unilateral por parte de los artistas. Mejor dicho, como sostiene Pablo Vila, el público y los artistas de rock tenían una actitud muy contestataria, en una resistencia enorme a la penetración ideológica. Esa actitud se generaba en la interacción y surgía del mismo acto de reunirse. La resistencia no fue un aspecto propio de la música, sino de la acción colectiva. En palabras de Charly García en una entrevista para la *Expreso Imaginario*, "La gente está esperando un tipo de mensaje; necesita fuerza y vitalidad, y en las letras denunciemos cosas y hacemos todo lo que podemos para que la gente salga [de los recitales] dada vuelta. Pero no necesitan un mensaje que diga "¡hay que hacer esto!" Periodista: ¿Entonces no hay un mensaje claro? Charly: No, el mensaje es lo que está sucediendo" (8).

De esta manera, no se puede hablar simplemente de un "mensaje" emitido y recibido; el modo en que los fans se identificaban con los músicos es mucho más complejo. Dicho de otro modo, ocurren cosas en los conciertos que no están necesariamente "en la música" en sí. En este sentido, el público es tan actor como lo es el músico, ambos son actores sociales en un ritual cultural. Concretamente ahí fue donde la cultura del rock nacional se convirtió claramente en una fuente de identidad alternativa que reemplazaba la que les había sido quitada por el régimen.

Pero así también en la época de la represión militar, los discos grabados de rock nacional fueron el núcleo de los grupos de interpretación musical colectiva, que cumplían una función didáctica: preparaban a los

jóvenes para interactuar en vivo en los conciertos que con el transcurso de los años desembocaron en recitales masivos. De esta forma, la interpretación colectiva de las letras de las canciones en la esfera menor de los grupos de amigos funciona como una experiencia mucho más significativa, profunda y comprometida en los shows en vivo. Los códigos que se generaron se enseñan y se aprenden, se transmiten entre los diversos grupos que forman la esfera más amplia que es el espacio del recital en vivo. El interés de los asistentes, tanto músicos como la audiencia, va más lejos del éxito o popularidad comercial. Se trata de ocupar un lugar en la sociedad y forjarlo de acuerdo con sus propias normas en una especie de toma de posesión pacífica, artística y política.

Fue precisamente de esta manera que el rock nacional en los años setenta contribuyó a dar forma a un espacio indefinido. Y es precisamente ese espacio desgarrado dentro del campo cultural lo que propicia el surgimiento de nuevos signos y códigos. El arte no es solo producto del artista, sino una colaboración espontánea entre el artista y su audiencia.

Tal actuación colaborativa, si bien utiliza la música como vehículo, va mucho más lejos de su valor musical; es una manifestación de la voluntad popular en respuesta a la opresión y a la marginalización. Aquí el rock nacional se presentó como un fenómeno al servicio de una necesidad social: más que géneros musicales, son "actuaciones/acciones" que ocupan un espacio quebrado y permite a los jóvenes construir identidad cuando esta se les ha sido negada o quitada. El Proceso intentó borrar, hacer desaparecer a la juventud y convertirla en "nadie" al privar a los jóvenes de derechos básicos. "Actuar" en público es una forma a través de la que los "invisibles" pueden alcanzar visibilidad y manifestar su oposición contra las fuerzas opresivas económicas, sociales y políticas y así vislumbrar una identidad propia.

Con la música, indudablemente, se favoreció la expresión. A través de ella, los jóvenes rockeros de los setenta manifestaron no solo su sentimiento antidictatorial, sino que crearon un lenguaje propio, basado en mensajes cifrados que les aseguraba la pertenencia a un espacio que de otro modo les era negado. De esta forma, el rock les permitió hablar en tiempos de silencio.

Notas

(1) *Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de personas* (CONADEP) (1995) Buenos Aires, Eudeba.

(2) Los orígenes del denominado Rock Nacional se remontan a la década del sesenta, más específicamente el hito fundacional definitivo del rock argentino fue el grupo Los Gatos (1966), banda que tocaba sus propias composiciones, sin hacer grabaciones basadas en modelos extranjeros. Poco tiempo después comenzarían a formarse las bandas fundadoras del movimiento. Fernández Bitar, Marcelo (2006) *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal [en línea]. Disponible en: <<http://www.rock.com.ar/notas/1/1856.shtml>>.

(3) *Expreso Imaginario* fue una revista argentina fundada en agosto de 1976 y publicada hasta 1983. Creada y dirigida por Jorge Pistocchi, quien además dirigía la revista *Mordisco* (y también se había desempeñado en la revista *Pelo*). Pensada en un primer momento como suplemento de la revista de rock *Mordisco* y anunciada su salida en el último número, *Expreso Imaginario* terminó corporizándose luego de un año y medio en un proyecto con vida propia. Entre los colaboradores se encontraban: Pipo Lernoud,

Horacio Fontova, Alfredo Rosso, Claudio Kleiman y Fernando Basabru. Gran parte de sus números se encuentran disponibles en: <<http://laexpresoimaginario.blogspot.com.ar/>>.

(4) La revista *Pelo* fue fundada por el periodista y editor Osvaldo Daniel Ripoll en 1970, en Buenos Aires. Su publicación se extendió a lo largo de casi tres décadas y dejó de aparecer a fines de los años noventa.

(5) La revista *Humor* fue fundada en 1978 y publicada hasta 1999. Su director fue Andrés Cascioli. Colaboraron en ella diversos escritores y periodistas prestigiosos: Alejandro Dolina, Hugo Paredero, Carlos Abrevaya, José Pablo Feinmann y Sandra Russo. Entre sus periodistas de investigación más destacados estuvieron Enrique Vázquez, Horacio Verbitsky y Héctor Ruiz Núñez. Se torna fundamental nombrar a Gloria Guerrero, quien desde los 15 años venía participando en las revistas alrededor del rock, más aún es considerada la primera mujer que escribió sobre rock en la Argentina.

(6) Durante 2013, el Ministerio de Defensa, que encabeza Agustín Rossi, dio a conocer las denominadas "listas negras" de actores, músicos, escritores, periodistas e intelectuales que fueron confeccionadas durante la última dictadura militar. Las tres actas son parte de los 1500 documentos que fueron encontrados el día 31 de octubre de 2013 durante tareas de limpieza en un subsuelo del edificio Cóndor, que depende de la Fuerza Aérea. Entre el material descubierto, hay 1500 carpetas, seis de las cuales tienen actas secretas de las juntas militares, un total de 280 originales en los que los jerarcas dejaron sentadas sus posiciones sobre distintos asuntos en la dictadura. Hay información sobre las relaciones con Chile y el Reino Unido y sobre requerimientos de familiares de desaparecidos. También hay documentación sobre los sectores económicos civiles que apoyaron el régimen y un acta sobre el caso de la familia Graiver y la venta de Papel Prensa. Las "listas negras" se encuentran publicadas en la página oficial del Ministerio de Defensa: <<http://www.mindef.gov.ar/noticias/noticia159.html>>.

(7) En el año 2009 el COMFER puso a conocimiento público archivos de la dictadura en los que figuran los listados de temas musicales y artistas prohibidos a la difusión entre 1978 y 1983. (<www.comfer.gov.ar> y <<http://www.afsca.gov.ar/2009/07/archivos-comfer-de-la-dictadura/>>).

(8) Jorge Pistocchi, "Entrevista con Charly García," *Expreso Imaginario*, 1981, pp. 24-28.

Bibliografía

Alabarces, Pablo (2009), "11 apuntes (once) para una Sociología de la Música Popular en la Argentina", en Morais de Sousa, Cidoval; Luiz Custódio da Silva y Antonio Roberto Faustino da Costa (orgs.), *Local x Global: Cultura, Mídia e Identidade*, Porto Alegre [en línea]. Disponible en: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/pabloalabarces.pdf>>.

Avellaneda, Andrés (1986), *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1860-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Avellaneda, Andrés (2003), "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo", *Revista Iberoamericana* Vol. LXIX, N.º 202, enero-marzo 2003, University of Florida-Gainesville, pp. 119-135.

Bourdieu, Pierre (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Coser, Lewis (1968), *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Delgado García, Daniel (comp.) (1987), *Los cambios en la sociedad política (1976-1986)*, Buenos Aires, Biblioteca Política Argentina.

- Diccionario de la Música española e hispanoamericana (1999), Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España [en línea]. Disponible en: <<http://iccmu.sgae.es/diccional/diccio.htm>>.
- García, Miguel (comp.) (2007), "El rock argentino en clave académica", I Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular *Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros*, Córdoba, Universidad Nacional de Villa María.
- Fernández Bitar, Marcelo (2006), *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal.
- Jelin, Elizabeth (1989), *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Kotler, Rubén Isidoro y María Belén Sosa (1999), "El movimiento de rock nacional entre los años 1976 y 1983", IV Encuentro de Historia Oral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Margulis, Mario y otros (1997), *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos [en línea]. Disponible en: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Margulis.pdf>>.
- O'Donnell, Guillermo (1982), *1966-1973. El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, De Belgrano.
- Pujol, Sergio (2005), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé.
- Pujol, Sergio (2005), "Canciones bajo sospecha", *Revista Puentes*, Año 5, N.º 15, Buenos Aires, Comisión Provincial por la Memoria
- Vila, Pablo (1987), *Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina* [en línea]. Disponible en: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_00080152_1987_num_48_1_2303>.
- Vila, Pablo (1985), "Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, Elizabeth (compiladora), *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 8-12.
- Vila, Pablo (1992), "Rock national and dictatorship in Argentina", *Popular Music* 6 (2), Department of Sociology, University of Texas at Austin, pp. 129-148.
- Vila, Pablo (1996), "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", *TRANS Revista Transcultural de Música*, España [en línea]. Disponible en: <<http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1K7HCWL3T-292X0T7-2TG>>.
- Terán, Oscar (2004), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI [en línea]. Disponible en: <http://www.sgp.gov.ar/contenidos/inap/Cuerpo1/Docs/2012/biblo%20seminario%20INAP/Teran_Ideas_en_el_siglo.pdf>.

Walsh, Rodolfo (2001), "Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar", en Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 177-185.

Wilson, Timothy y Mara Faretto (2011), "Actuar para (sobre) vivir: Rock Nacional y cumbia villera en Argentina", *Studies in Latin American Popular Culture* Vol. 29, Austin, University of Texas Press, pp. 164-183.

Decretos, resoluciones y otros documentos

Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión* [en línea]. Disponible en: <www.comfer.gov.ar> y <<http://www.afsca.gob.ar/2009/07/archivos-comfer-de-la-dictadura/>>.

Decretos: N.º 115/58 y N.º 267.

Informe de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de personas (CONADEP) (1195), Buenos Aires, Eudeba.

Ministerio de Defensa, *Informe del Ministerio de Defensa sobre las "listas negras" de artistas, intelectuales, periodistas y comunicadores* [en línea]. Disponible en: <<http://www.mindef.gov.ar/noticias/noticia159.html>>.

Resolución N.º 538/77, Capítulo III, Estrategia particular de la subversión en el ámbito educativo.

Artículo recibido el 15/07/14 - Evaluado entre el 21/07/14 y 31/08/14 - Publicado el 21/09/14