

EL ROCK ARGENTINO EN TIEMPOS REVUELTOS:
DEL DISCURSO *UNDERGROUND*
AL DISCURSO OFICIAL

THESIS

Presented to the Graduate Council of
Texas State University-San Marcos
in Partial Fulfillment
of the Requirements

for the Degree

Master of ARTS

by

Ida María Benavides, B.A.

San Marcos, Texas

August 2009

COPYRIGHT

by

Ida María Benavides

2009

AGRADECIMIENTOS

Estoy muy agradecida a todos mis profesores de Texas State University-San Marcos que fueron tan generosos conmigo y que me incentivaron los estudios. Quisiera agradecer en especial a la Dra. Catherine Jaffe, profesora y consejera de los estudiantes del Master en Español que me apoyó incondicionalmente durante estos dos años. Esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda de los miembros de mi comité. La Dra. Yasmine Beale-Rivaya me dio interesantes sugerencias para continuar con mi investigación en el futuro. La Dra. Tanya Weimer, que desde el primer momento se interesó por mi tema y dedicó de su tiempo para corregir mis escritos y enseñarme a expresar más claramente lo que quería comunicar. Siempre le agradeceré su entusiasmo y todo el tiempo que dedicó a mi trabajo. Agradezco la generosidad, dedicación y paciencia del Dr. Antonio Gragera, mi director de tesis, que siempre demostró su confianza en mí. Me gustaría reconocer a mis hijos, Lucía, Santiago y Emiliano, como así también a Fernando por haber sido tan pacientes conmigo en este desafío que me propuse. Sin su confianza, su apoyo y su sacrificio no hubiese podido pasar tantos fines de semana trabajando para terminar con éxito mis estudios. Gracias a Alfredo Bértola, amigo de tantos años que me comunicó con uno de los pioneros del rock nacional argentino, Litto Nebbia. Fue un placer y un honor que Litto Nebbia haya compartido conmigo sus pensamientos de los momentos más importantes del rock argentino del que fue un actor fundamental. Y finalmente quisiera recordar a mis padres, Bruno y Emelina, y a mi

hermana Ana que, desde el cielo, han de estar contentos de que yo haya podido lograr esta hazaña a esta altura de mi vida.

Este manuscrito fue presentado el 20 de mayo de 2009.

ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS	iv
ABSTRACT	vii
CAPÍTULOS	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. MARCO HISTÓRICO-POLITICO.....	4
La dictadura militar de 1966-1973	4
El periodo democrático de 1973-1976	8
La dictadura militar de 1976-1983	12
III. ORÍGENES DE LA MÚSICA ROCK EN ARGENTINA: 1950-1966.....	22
IV. LOS PRIMEROS AÑOS: 1966-1972.....	32
V. EL ROCK NACIONAL EN EL PERIODO DEMOCRÁTICO: 1973-1976.....	44
VI. EL ROCK DURANTE LA DICTADURA MILITAR DE 1976.....	65
Los primeros años de la dictadura.....	66
El rock en la cultura oficial: 1982-1983	85
VII. CONCLUSIÓN.....	103
APÉNDICE A: TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A LITTO NEBBIA	106
APÉNDICE B: ROCK: MÚSICA DURA. LA SUICIDADA POR LA SOCIEDAD ...	110
OBRAS CITADAS	118

ABSTRACT

EL ROCK ARGENTINO EN TIEMPOS REVUELTOS:

DEL DISCURSO *UNDERGROUND*

AL DISCURSO OFICIAL

by

Ida María Benavides, B.A.

Texas State University-San Marcos

August 2009

SUPERVISING PROFESSOR: ANTONIO GRAGERA

The Argentine rock was influenced by the turbulent political life that took place during its first twenty years. Nevertheless, its musicians were not identified with any political tendency and their philosophy was based on the ideas of freedom and peace. The political leaders censored their music and the artists suffered persecutions, threats, and even exile. In this work, we study the evolution of the *rock nacional* and its passage from being part of the underground culture to belonging to the official culture thanks to a coherent attitude that was maintained even in the most difficult moments of the Argentine history. This made them become one of the few reliable referents, not only for the youth,

but also for the rest of the society. This was the main reason that the *rock nacional* became part of the official culture before the democracy returned in 1983.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Curiosamente, el rock nacional argentino tiene su origen oficial en el mismo año en el que la Argentina sufre el golpe de estado militar de 1966 liderado por el general del Ejército Argentino Juan Carlos Onganía. Será otra dictadura militar, quince años más tarde, que ayudará, a su manera, a que el rock argentino pase a formar parte de la cultura y el discurso oficial. Ni el rock nacional empieza por la falta de libertad ni el golpe militar tiene por finalidad acabar con el rock. Sin embargo, tanto el rock como sus artistas están directamente relacionados con la situación política de la Argentina. En un principio, la música rock no será tomada en cuenta por las compañías grabadoras por ser considerada parte de la cultura llamada *underground*. Tanto los artistas como los seguidores de su música van a ser perseguidos, censurados en sus expresiones y hasta amenazados por los grupos que se identifican con las ideas de la derecha política argentina y los militares. En esta tesis trataré de probar cómo el rock nacional argentino va a evolucionar de ser una de las manifestaciones artísticas portavoces del discurso *underground* en el año 1966, hasta llegar a actuar como instrumento ideológico del discurso oficial de la dictadura en el año 1982. Se estudiarán las posibles causas de esta transformación, entre ellas si la decisión oficial de promover sólo música en español en los medios de comunicación durante la Guerra de las Malvinas sería determinante o sólo

accesoria en el hecho de que el rock formase parte de la cultura y el discurso oficial en la Argentina.

Al hablar de *underground* o contracultura en el presente trabajo, nos estaremos refiriendo, no al movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de los sesenta, sino a todo movimiento cuyo objetivo, en consonancia con Sirius y Joy (prefacio xvi), es la búsqueda de una expresión artística individual, libre de formalismos académicos o imposiciones mercantilistas. En el caso del rock argentino, esta búsqueda coincide con un rechazo de los valores sociales y modos de vida establecidos, compartiendo así con el movimiento *underground* su dimensión social.

En este trabajo se estudiará el origen del rock en Argentina y se trazará un paralelo con la historia política del país. También se verá si el rock, desde sus orígenes, satisface la necesidad de los jóvenes de encontrar un referente artístico para expresar su disconformidad con el orden social. Si bien es importante reconocer la influencia de los músicos de rock de los Estados Unidos y de Inglaterra, el rock argentino tiene sus propias características. El rock en Argentina comienza promocionado por las compañías grabadoras y la televisión, y los músicos imitan el estilo y utilizan canciones de los grandes músicos de rock americanos e ingleses. Al mismo tiempo, un grupo pequeño de músicos crearán una forma propia de composición musical puramente local y en español. Pero esta decisión innovadora dificultará su inclusión dentro del mercado musical en un principio. Otro hecho característico del rock nacional, y que privará al mismo de formar parte del discurso oficial durante casi quince años, es su actitud crítica frente a las imposiciones de un orden social cuyos valores no comparte. En el ideario de los músicos

de rock, cabe señalar dos aspectos característicos del movimiento: su falta de interés por el activismo político y su pacifismo militante.

A pesar de su deseo de no politizar sus posturas, o quizás por ello, los artistas de rock mantienen una actitud crítica frente a los hechos vividos durante las épocas más opresoras de la dictadura militar. Esta posición llevará a muchos artistas a tener que exiliarse en el extranjero antes las amenazas continuas hacia sus vidas y la de sus familiares. El presente trabajo incluye, en un apéndice, una entrevista personal con Litto Nebbia, considerado uno de los pioneros del rock argentino. En esta entrevista, él nos cuenta sus experiencias como artista perseguido y su decisión de exiliarse en México ante las continuas amenazas sufridas y la imposibilidad de crear con libertad.

El rock logró mantener, en sus primeros quince años de vida, una conducta coherente frente a las agresiones continuas, no sólo de los grupos de poder, sino también de los medios de comunicación y de una buena parte de la sociedad en general. Esta conducta hizo que, en uno de los momentos más tristes y oscuros de la historia argentina, fuese para muchos el único referente creíble.

A lo largo de los siguientes capítulos veremos cómo la libertad creadora y la libertad inherente al individuo son dos temas constantes que corren paralelamente, en la música rock argentina desde el año 1966 hasta 1982. La censura, tanto política como comercial, ésta ejercida primeramente por las demandas del mercado, luego por las demandas ideológicas, es una presencia casi permanente en los años de la historia del rock de los que este trabajo se ocupa.

CAPÍTULO II

MARCO HISTÓRICO-POLÍTICO

Para entender la evolución del rock nacional argentino tenemos que referirnos a la situación económico-política que existió en la Argentina entre los años 1966 y 1983 ya que la situación política ejerció una gran influencia en las canciones y las actitudes de sus músicos. En estos años se distinguen tres periodos fundamentales: a) la dictadura militar de 1966 a 1973, b) el periodo democrático de 1973 a 1976 y Perón y c) la dictadura militar de 1976 1983 y “la guerra sucia.”

La dictadura militar de 1966-1973

El golpe militar del 28 de junio de 1966 se produjo sin mucha resistencia o protestas por parte de la población. En los años previos, el presidente constitucional Dr. Arturo Illia, perteneciente al partido político Unión Cívica Radical, tuvo que enfrentar una serie de problemas sociales y políticos: un Congreso mayoritariamente opositor que lo boicoteaba; líderes sindicalistas justicialistas de la Confederación General de Trabajadores (CGT) que llevaban a cabo huelgas y tomas de fábricas; y una economía que estaba a las puertas de la recesión. El caos social y político producido por este contexto condujo a una situación en la cual la mayoría de la población aprobaba la posibilidad de un cambio, aunque fuera bajo la forma de una dictadura militar.

En los comienzos de la dictadura se pensó que el nuevo gobierno iba a restablecer rápidamente la democracia por los contactos que los militares habían establecido con los sindicalistas previamente al golpe. Pero estos contactos resultaron ser sólo manipulaciones por parte del General Juan Carlos Onganía para llegar al poder, tener la aceptación necesaria para subsistir en el mismo y posteriormente “cambiar la sociedad desde arriba, con o sin respaldo popular” (Rock 429). Ya desde el comienzo del golpe militar se vio a la juventud como un peligro inminente: se cerraron las universidades con órdenes de usar la violencia en caso de protestas, para luego reabrir las reemplazando los decanos con un interventor nombrado por el gobierno, y así controlar más de cerca las actividades estudiantiles. Según el pensamiento del gobierno, no sólo había estudiantes, sino también profesores que eran el semillero del comunismo.

Los enemigos del régimen no se limitaban a los universitarios. Los sindicalistas, los obreros, los partidos políticos, todos eran una amenaza para los militares. Como consecuencia, se prohibieron las huelgas, las manifestaciones en las calles y las actividades políticas, instalándose también la censura en los medios de comunicación masiva. La división política dentro de la CGT ayudó a que los militares ejercieran con tranquilidad el poder hasta que, en mayo de 1969, se produjo “el Cordobazo.” Este es el nombre que se dio a una serie de manifestaciones masivas de estudiantes y obreros en la ciudad de Córdoba, a la que se unieron espontáneamente sectores civiles de la población. De alguna manera “el Cordobazo” fue una manifestación bien argentina de las actitudes juveniles que también se notaba en París y Praga del 68. Si bien estas demostraciones se parecían a las famosas manifestaciones de París en mayo de 1968, no hay duda de que no hubo elementos extranjeros en el “Cordobazo.”

Los sucesos que enmarcaron “el Cordobazo” tuvieron su origen por la gran crisis político-económica que estaba sufriendo el país. Con el aumento de los problemas económicos creció también el malestar general de la población y es el momento en que se comenzó a organizar la guerrilla, de la cual hablaremos más adelante en este capítulo. Como resultado del “Cordobazo”, el Gral. Onganía “es destituido por las Fuerzas Armadas (FF.AA.) en junio de 1970. Se designó presidente a Roberto Marcelo Levingston, aunque el hombre fuerte del ejército era su comandante en jefe: Alejandro Agustín Lanusse” (Beltrán 39). Luego de nueve meses en el poder, el Gral. Levingston fue reemplazado por el Gral. Lanusse el 22 de marzo de 1971.

Durante el gobierno del Gral. Lanusse se destacan dos sucesos del 1972 que marcaron significativamente el futuro político y social del país: la fuga y asesinato de terroristas en la ciudad de Rawson, en la Patagonia argentina, y una nueva manifestación popular en la provincia de Mendoza. La fuga de terroristas desde el penal de Rawson a Chile se produjo en agosto de 1972. Dieciséis de esos guerrilleros fueron capturados y fusilados sumariamente por las fuerzas de seguridad. El segundo evento tuvo lugar en la ciudad de Mendoza. Allí se producirían una serie “de motines que se asemejaban al ‘Cordobazo’ en que los participantes provenían tanto de grupos obreros como de clase media” (Rock 440). En este caso, las manifestaciones fueron la respuesta de la población a los aumentos injustificados en las tarifas eléctricas por parte del gobierno. Todos estos acontecimientos, agregados a la desesperante situación político-económica, crearon un sentimiento de fracaso para el liderazgo militar: el Gral. Lanusse se vio obligado a agrupar a los partidos políticos en el Gran Acuerdo Nacional (GAN) estableciéndose que las elecciones tuviesen lugar en 1973.

A partir de la apertura política, el gran tema nacional fue el posible retorno desde España del ex presidente Juan Domingo Perón. El Partido Justicialista, luego de haber estado proscrito por la Revolución Libertadora que derrocó a Perón como presidente en 1955, formó parte de las elecciones generales en marzo de 1973. Su candidato, Héctor J. Cámpora, ganó y se consagró presidente de la Nación Argentina.

La aparición de la guerrilla a fines de los años 60 se sumó al caos que había en el país. A principios de los años 60 había surgido el primer grupo de guerrilla urbano en Uruguay, llamado los Tupamaros. Este grupo guerrillero sirvió de modelo a los grupos guerrilleros que se formaron en Argentina en los años siguientes. Estos grupos guerrilleros tuvieron distintas tendencias políticas: el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), de origen trotskista, las Fuerzas Armadas de Liberación (FAL) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) de origen comunista y socialista, y los Montoneros, grupo que formó parte del Partido Justicialista con el beneplácito de Juan Domingo Perón desde su exilio en Madrid, quien los consideraba sus formaciones especiales. Estos grupos de guerrilla estaban formados principalmente por “ex estudiantes universitarios o profesionales recientemente titulados, muchos de opulentas familias de clase media y casi todos de poco más de veinte años” (Rock 437). La guerrilla se hizo cada vez más activa y poderosa. Organizó secuestros para conseguir dinero y poder subsistir, y asesinatos. Todos ellos estaban desilusionados con la izquierda argentina tradicional y soñaban con hacer una “verdadera” revolución popular.

Hacia 1973, los distintos sectores guerrilleros se reagruparon en dos formaciones bien diferenciadas. Por un lado, los Montoneros y por otro, el ERP. Los Montoneros, básicamente de origen peronista nacionalista, apoyaban la vuelta de Perón, mientras que

el ERP, de tendencia trotskista, desconfiaba del peronismo porque los comunistas habían sido perseguidos durante las presidencias de Perón a mediados de los años cuarenta. Para los miembros del ERP el movimiento guerrillero era parte de un movimiento panamericano, mientras que para los Montoneros era un movimiento puramente nacional. En 1973 los secuestros y asesinatos del presidente de la empresa Fiat en Argentina, Oberdan Salustro, y del Gral. Juan Carlos Sánchez, tuvieron gran repercusión y fue el comienzo de una ola de secuestros y asesinatos que marcaron los siguientes años de la historia argentina.

El periodo democrático de 1973-1976

El 25 de mayo de 1973, Héctor Cámpora asumió la presidencia del país. A pesar del retorno de la democracia, la tensión no cesó sino que pasó a otro sector. Ahora el problema no era entre los partidos políticos y la dictadura, sino la tirantez entre la izquierda y la derecha dentro del mismo partido gobernante, el Partido Justicialista. El presidente Cámpora era de clara tendencia izquierdista dentro del justicialismo y tomó muchas medidas que no le gustaron al Gral. Perón. Se organizó así el regreso del ex presidente al país tras dieciocho años de exilio. El mismo día de su vuelta al país, el 20 de junio de 1973, hubo “batallas campales entre mercenarios armados de los sindicatos y los Montoneros. Decenas de personas, si no cientos, murieron en la refriega” (Rock 444). Se hace visible la fuerte división del justicialismo y el caos que reina en el partido. Fue el comienzo del fin de la izquierda dentro del justicialismo.

Días más tarde, tanto el presidente Cámpora como su vicepresidente Vicente Solano Lima, se vieron forzados a renunciar a sus cargos. Es interesante destacar que ese

día el vicepresidente del Senado había sido enviado a Europa, por lo que tuvo que asumir como presidente provisional de Argentina el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri, de marcada tendencia derechista. Con la llegada de Lastiri y la renuncia de todos los miembros del gobierno de Cámpora de tendencia izquierdista, se aseguró que la derecha justicialista estuviese a cargo del poder.

José López Rega, influyente personalidad del entorno íntimo de Perón, había sido un ex comisario de la Policía Federal y creó la organización parapolicial Alianza Anticomunista Argentina (la Triple A). La Triple A era una especie de escuadra de la muerte que actuaba en la clandestinidad y cuyo objetivo era aniquilar a todo aquel que se opusiera ideológicamente al dictado del gobierno, en particular a los Montoneros y a los integrantes del grupo guerrillero ERP. Si bien no es posible confirmar fehacientemente que López Rega haya creado la Triple A durante la presidencia de Lastiri, muchos autores, entre ellos Horacio Paino y Pablo Karakachoff, así lo estiman al estudiar el comienzo de los asesinatos de miembros de la izquierda y la derecha peronista. Se cree que la Matanza de Ezeiza, el 20 de junio de 1973, fue el primer acto de la Triple A, aunque por el momento no es posible encontrar datos fehacientes que lo confirmen. La Triple A siguió actuando aún durante la dictadura militar posterior al gobierno de la segunda esposa de Perón.

El presidente provisional Lastiri llamó a elecciones generales y la fórmula Juan Domingo Perón - María Estela "Isabelita" Martínez de Perón, ganó la presidencia y vicepresidencia del gobierno, respectivamente, el 23 de septiembre de ese mismo año. Perón asumió como presidente ante la alegría de peronistas de izquierda y de derecha. Sin embargo, la ilusión no duró mucho porque, el primero de mayo de 1974, Perón quitó todo

apoyo a los Montoneros y a la Juventud Peronista, a quienes había utilizado para volver al poder. En el artículo del diario *Clarín*, Alberto Amato comenta que, en un discurso que el entonces presidente Perón dio desde los balcones de la Casa de Gobierno a los justicialistas reunidos en la Playa de Mayo para celebrar el Día del Trabajador, se dirigió a los Montoneros llamándolos “imberbes” y también “estúpidos.” Como consecuencia, los jóvenes de la Juventud Peronista y los Montoneros abandonaron la plaza en medio del discurso de su, hasta ese momento, líder. En ese mismo discurso Perón ensalzó a los miembros de las poderosas organizaciones sindicales, de neta tendencia derechista, demostrando a qué sector apoyaba como líder. Perón murió dos meses después, el primero de julio de 1974 y su esposa asumió la presidencia “in spite of her total political incompetence” (Feitlowitz 6). La señora Perón no tenía experiencia alguna en el activismo político. La influencia de José López Rega como mano derecha de la viuda de Perón lo posicionó como una especie de primer ministro por el que pasaba toda decisión política ante la incapacidad de la presidente Perón.

En los meses posteriores al discurso de Perón en la Plaza de Mayo y su muerte, los Montoneros volvieron a la clandestinidad, y tanto ellos como el ERP se financiaban económicamente con los rescates recibidos a cambio de la libertad de importantes empresarios argentinos secuestrados. A los secuestros se sumaron los asesinatos de seiscientos noventa y siete personas, “killing 400 policemen, 143 members of the military, and 54 civilians, mostly industrialists” (Feitlowitz 6), entre ellos José Ignacio Rucci, Secretario General de la Confederación General del Trabajo (CGT). Por su parte, la Triple A cometió cientos de asesinatos como los del profesor Silvio Frondizi, el congresista Rodolfo Ortega Peña y el sacerdote Carlos Mujica, entre otros. El 5 de

febrero de 1975, la presidente firmó el decreto número 261 del Poder Ejecutivo Nacional en el que se autoriza a las Fuerzas Armadas de la Argentina a intervenir en hechos no militares en la provincia de Tucumán donde había un importante foco guerrillero y llama a esa intervención el Operativo Independencia.

Este decreto abrió las puertas de la “guerra sucia”, como se conocería más tarde a la persecución, tortura, asesinato y desaparición de más de 30.000 personas durante la dictadura militar del 1976-1983. Luego del decreto número 261, el presidente provisional de la Cámara de Senadores, el Dr. Italo Luder, a cargo del Poder Ejecutivo durante la licencia por razones de salud de la señora de Perón, extendió el operativo a todo el país por los decretos 2770, 2771 y 2772 en el año 1975 (Feitlowitz 258).

La represión fue indiscriminada y “la definición de subversión fue ampliada y se hizo cada vez más caprichosa e incluía la más suave protesta de los partidos, la prensa, las universidades, los profesionales del derecho o los sindicatos” (Rock 448). Mientras tanto, la economía entró en crisis. los sindicalistas se enfrentaron a López Rega, la presidente no tenía la menor idea de cómo gobernar y se aisló con la excusa de sufrir de agotamiento nervioso. López Rega tuvo que renunciar a su puesto de Ministro, y el Congreso quiso iniciar un proceso de investigación a la presidente por supuesto fraude con los fondos del estado. La población estaba indignada como consecuencia de la gran inflación económica y finalmente las Fuerzas Armadas secuestraron a la presidente y asumieron el poder el 24 de marzo de 1976. A partir de ese momento, se prohibieron los partidos políticos, se cerraron los sindicatos que llamaban a huelgas constantemente, y brevemente se tuvo la impresión de que las cosas volvían a la normalidad y al orden, por

lo que la población, agobiada por la crisis económica, la violencia de la guerrilla y el desorden social aceptó con cierto beneplácito el golpe de estado (Feitlowitz 21).

La dictadura militar de 1976-1983

Considerado uno de los momentos más violentos y trágicos de la historia argentina, los años de la dictadura no han sido aún superados totalmente por el pueblo argentino. Todavía quedan dudas, preguntas y temas no resueltos de esos años oscuros de dictadura. La Junta de 1976 que llevó a cabo el golpe de estado estaba encabezada por el teniente General Jorge Rafael Videla, jefe del Ejército Argentino, el Almirante Emilio Massera de la Marina y el Brigadier General Orlando Ramón Agosti de la Fuerza Aérea. Dos días después del golpe, el Gral. Videla asumió la presidencia de la Nación Argentina. Debido a la inestabilidad económica y política reinante, a la violencia cotidiana de la lucha entre guerrilleros, policía y fuerzas parapoliciales lideradas por la Triple A, los militares encontraron suficiente aceptación por parte de la población como para prohibir la actividad política o sindical y todo tipo de manifestación popular. Los militares llamaron al gobierno de facto “el Proceso de Reconstrucción Nacional.”

El 28 de marzo, el diario La Prensa publicó en la página 3 que el General del Ejército Jorge Rafael Videla había dicho que tanta gente como fuera necesaria tendría que morir en Argentina para que el país volviese a ser seguro. El pueblo argentino aceptó este pensamiento. Se siguió con la lucha contra la guerrilla, como continuación del Operativo Independencia llevado a cabo por los militares en su lucha contra la subversión en Tucumán y en el resto del país. Pero no era sospechoso sólo el terrorista o guerrillero declarado. El almirante Massera, en un discurso dado en ocasión de la botadura de un

buque a fines del año 1976, dijo que “(H)ay que limpiar al país de subversión, pero hay que entender que no sólo son subversivas las organizaciones terroristas de la ideología que fueren, sino que subversivos son también los sabotadores ideológicos, y aquellos que con soluciones fáciles inciten a una nueva postergación de nuestro destino” (Massera 22). Es interesante observar la vaguedad de sus palabras: ¿Quiénes son los sabotadores ideológicos? ¿A qué se refiere cuando habla de soluciones fáciles? y ¿Cuál es el destino nuestro que no puede ser postergado? Nadie tenía idea en ese momento de a quiénes se estaba refiriendo, pero, a pesar de que este almirante quería ser más popular que el resto de la Junta Militar, su pensamiento inspiraba temor. En un discurso que Massera dio en la Universidad Católica nos revela quiénes pueden ser, en su opinión, estos sabotadores ideológicos:

(H)acen de sí una casta fuerte, se convierten en una sociedad secreta a la vista de todos, celebran sus ritos –la música, la ropa– con total indiferencia . . . Después algunos de ellos trocarán su neutralidad, su pacifismo abúlico, por el estremecimiento de la fe terrorista, . . . que comienza con una concepción tan arbitrariamente sacralizada del amor . . . (S)e continúa con el amor promiscuo; se prolonga en las drogas alucinógenas y en la ruptura de los últimos lazos con la realidad objetiva y común, y desemboca al fin en la muerte, la ajena o la propia, poco importa, ya que la destrucción estará justificada por la redención social que algunos manipuladores – generalmente adultos– les han acercado para que jerarquicen con una ideología, lo que fue una carrera enloquecedora hacia la más exasperada exaltación de los sentidos. (88-9)

Este discurso de Massera muestra claramente que la concepción del gobierno y de los militares de lo que es peligroso para la sociedad se identifica con la juventud. La música y la forma de vestir de la mayoría de los jóvenes parecería ser, en su opinión, la primera manifestación de los futuros enemigos de la sociedad. Ese discurso tendría como consecuencia la censura de la música rock y la persecución de sus artistas. Los músicos serían amenazados, y sus canciones censuradas o prohibidas, como se verá más adelante. El ser joven de por sí indicaba peligro. El mismo pacifismo, para Massera, era el comienzo de la transformación de los jóvenes hacia el otro extremo, hacia la destrucción propia y ajena.

Pero no sólo los jóvenes eran sospechosos. Escritores, periodistas, artistas, asistentes sociales, sacerdotes y catequistas vinculados a la Teología de la Liberación, todos eran considerados peligrosos para la sociedad. Según el reporte titulado *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), organizada por el primer presidente constitucional en 1983, Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, “The armed forces responded to the terrorists’ crimes with a terrorism far worse than the one they were combating, and after 24 March 1976 they could count on the power and impunity of an absolute state, which they misused to abduct, torture and kill thousands of human beings” (1).

La CONADEP estaba integrada, entre otros, por el escritor Ernesto Sábato, elegido presidente en forma unánime por el resto del comité, el doctor René Favaloro, cardiocirujano, Monseñor Jaime de Nevares, obispo de Neuquén, la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú, el rabino norteamericano Marshall Meyer, el pastor metodista Carlos Gattinoni y el jurista Ricardo Columbres. La comisión, luego de recibir más de 50.000

páginas de testimonios y documentación, señala que los crímenes ejecutados por las Fuerzas Armadas durante la dictadura militar de 1976-1983 no pueden ser considerados meras ofensas criminales, sino que deben ser juzgados como crímenes de lesa humanidad. A raíz de esta investigación se hizo público, ya en 1984, que los militares habían creado centros clandestinos de detención que fueron la base de operaciones de la dictadura militar.

Según el reporte de la CONADEP, existieron alrededor de 340 centros en el país (51). Fueron concebidos no simplemente para asesinar a las víctimas de los secuestros, sino para torturarlos meticolosa y deliberadamente. Muchos detenidos eran asesinados en el lugar y se los enterraba en fosas comunes o se los arrojaba al mar todavía vivos desde aviones y helicópteros pertenecientes a las Fuerzas Armadas para no ser encontrados. Según los documentos recibidos por la CONADEP, se dieron casos de familias enteras que fueron secuestradas y torturadas, unos en presencia de otros (447). El informe da cuenta de mujeres secuestradas violadas repetidamente por los carceleros y de mujeres embarazadas, que luego de dar a luz sin ayuda médica, eran torturadas y asesinadas. Los hijos de las detenidas nacidos en estos centros fueron dados en adopción a militares que luego inscribirían a los niños como propios en el Registro Civil.

En estos primeros años de dictadura, había una censura casi total en los medios de comunicación y el pueblo ni siquiera imaginaba que estos hechos pudieran estar ocurriendo. Cuando se preguntaba a las autoridades por el paradero de personas desaparecidas, ellas insistían en que seguramente se habían escapado al extranjero o eran guerrilleros que se asesinaban entre ellos. Enfatizaban que era todo una mentira elaborada por los mismos guerrilleros. Cuando aparecía algún comentario sobre la posible

existencia de torturas o centros de detención en medios de información extranjeros, los militares insistían que esa información se creaba para desprestigiar a la Argentina y boicotear el Proceso de Reorganización. Es interesante leer las declaraciones de los miembros de la Junta Militar en los años donde más tortura y desapariciones hubo. Estos textos, citados en el documento *Nunca más*, confirman el discurso que querían hacer llegar a la población, como cuando el presidente Videla comenta al periodista de la revista *Gente*: “I categorically deny that there exist in Argentina any concentration camps or prisoners being held in military establishments beyond the time absolutely necessary for the investigation of a person captured in an operation before they are transferred to a penal establishment” (53). *Nunca más* también cita lo que dice el General Viola el 7 de septiembre de 1978, “There are no political prisoners in Argentina, except for a few persons who may have been detained under government emergency legislation and who are really being detained because of their political activity. There are no prisoners being held merely for being political, or because they do not share the ideas held by the Government” (53). El presidente Videla negaba que existieran campos de concentración o prisioneros en establecimientos militares más allá del tiempo absolutamente necesario antes de ser trasladados a un establecimiento penal. Sin embargo, como confirma la CONADEP en *Nunca más*, los secuestrados que iban a los centros clandestinos de detención no iban a las cárceles comunes y ningún familiar sabía dónde estaban (447). La población no sabía que existieran estos centros.

En estos años, muchas personas amenazadas de muerte, en especial artistas, políticos, profesores universitarios y periodistas, tuvieron que dejar la Argentina junto a sus familias y exiliarse en Europa, Estados Unidos y en otros países latinoamericanos, en

particular, México. Muchos retornaron a la Argentina luego de que se reinstaurara la democracia en diciembre de 1983.

En junio de 1978 tuvo lugar el Campeonato Mundial de Fútbol en la Argentina. En ese momento se produjo una exacerbación del espíritu nacional que aumentó cuando el equipo nacional ganó por primera vez la Copa Mundial de Fútbol. Esta situación le convino al gobierno porque la población se distrajo de la mala situación económica y los militares volvieron a disfrutar temporalmente de cierta popularidad por el resultado del Campeonato. Mientras tanto, el pueblo ignoraba que en la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), cercana al Estadio del Club Atlético River Plate donde se jugó la Final de la Copa, se estaba violando, torturando y matando a cientos de detenidos por los militares y las fuerzas policiales y parapoliciales (CONADEP 79). Casi el 90% de las 5.000 personas detenidas en ese lugar fueron asesinadas, ya sea fusiladas en el sótano, quemadas o tiradas al estuario del Río de la Plata que desemboca en el Océano Atlántico mientras estaban sedadas e inconscientes en los “vuelos de la muerte” (Feitlowitz 61).

La situación de los desaparecidos empezó a ser denunciada por periódicos europeos durante el Campeonato Mundial de Fútbol, pero la dictadura negó rotundamente esos hechos diciendo que se quería boicotear el Mundial de Fútbol. Se empezó a dudar sobre la guerra contra la subversión terrorista porque cada vez había más gente que se iba enterando de personas desaparecidas de las que se sabía que no tenían conexión con la subversión o el terrorismo. Las Madres de Plaza de Mayo era un grupo de madres de desaparecidos que se fue formando en reuniones secretas en varias iglesias hasta que decidieron hacer su primer acto público el 30 de abril de 1977. Ese día, las catorce madres fundadoras del movimiento decidieron hacer su primera marcha silenciosa en la

Plaza de Mayo, frente a la Casa de Gobierno, sede de la Presidencia de la Nación. Estas mujeres han marchado en silencio durante años todos los jueves por la tarde llevando pañuelos blancos en la cabeza y fotos de sus hijos desaparecidos (Feitlowitz 3).

Debido a problemas de poder entre diferentes tendencias dentro de las Fuerzas Armadas, en 1977 el entonces ministro del Exterior, el almirante Massera, quiso utilizar la disputa con Chile sobre la soberanía del Canal del Beagle, en Tierra del Fuego, para despertar el espíritu nacionalista de los argentinos. Como un arbitraje británico falló a favor de Chile, Massera se encargó de “alentar un clima de enfrentamiento militar” entre argentinos y chilenos en una posible guerra (Rock 456). David Rock agrega que la intención de Massera era “colocarse el manto de Perón y establecer una dictadura popular, el bonapartismo en una forma tosca” (456). A fines de 1978, el grupo liderado por Videla logró tomar el control del Ministerio de Relaciones Exteriores y, por una mediación papal, se logró un acuerdo entre ambos países.

Mientras tanto la economía estaba sufriendo las consecuencias de una mala política económica. La deuda externa aumentaba exorbitantemente ya que “entre diciembre de 1979 y marzo de 1981 la deuda externa argentina había subido de 8.500 millones de dólares a 25.300 millones, del 14 al 42 por 100 del producto interior bruto” (Rock 460). Hubo crisis en el gobierno debido a la situación financiera y a la posibilidad de manifestaciones populares. Por esta razón, el General Viola, sucesor de Videla en la presidencia, no pudo seguir en su puesto de presidente. Subió en su lugar el General Leopoldo Fortunato Galtieri. El Gral. Galtieri, a pesar de querer ser popular, no logró el apoyo de la población y recurrió, como el Alirante Massera, a las disputas territoriales que la Argentina tenía con otros países para distraer a la población y retener el poder.

Llegó a la conclusión que la no resuelta disputa con el Reino Unido sobre las Islas Malvinas, tan caras al sentimiento de los argentinos, era una buena excusa para conseguir el apoyo popular tan necesitado y así permitir a las Fuerzas Armadas seguir en el poder. Una guerra contra el Reino Unido parecía una buena táctica para cumplir con ese propósito. Simbólicamente, se planeó empezar la guerra alrededor del 25 de mayo de 1982, aniversario de la Revolución de Mayo [25 de mayo de 1810] cuando los habitantes de Buenos Aires se levantaron contra la Corona de España y comenzó el proceso de liberación e independencia de España que culminaría el 9 de julio de 1816. Sin embargo en marzo de 1982 había mucho malestar interno y el gobierno debía actuar para frenar el descontento popular. Comenzaron las manifestaciones contrarias al gobierno militar organizadas por los sindicatos debido a la terrible situación económica y para evitar seguir con el descontento popular, los militares argentinos adelantaron la invasión de las Islas Malvinas para el 2 de abril de 1982.

Ese día el pueblo se reunió frente a la Casa de Gobierno, sede del Poder Ejecutivo de la Nación, para celebrar la invasión. Galtieri y su círculo pensaba que al gobierno inglés no le iba a interesar demasiado el perder las islas y que el gobierno norteamericano iba a apoyar a la Argentina por la cantidad de convenios económicos que se habían hecho entre los dos países durante el gobierno militar. Sin embargo, los británicos reaccionaron porque consideraban que era una guerra entre una democracia –la británica– y una dictadura –la argentina.

Inmediatamente, la Asamblea de las Naciones Unidas llamó a una urgente negociación entre ambas naciones. Gran Bretaña exigió volver a la situación previa a la invasión de las islas por parte de Argentina y el gobierno argentino se negó a la condición

impuesta por los británicos. No hubo éxito para el cese de fuego exigido por la diplomacia mundial, aunque ambos países parecían interesados en terminar con las hostilidades.

En mayo, los Estados Unidos condenaron el uso de la fuerza por parte de Argentina para resolver la disputa y ofrecieron su apoyo a Gran Bretaña. Es necesario recalcar que las fuerzas argentinas estaban principalmente formadas por jóvenes de 18 a 20 años, sin experiencia, que estaban cumpliendo con el servicio militar, mal equipados y sin comida suficiente, mientras que las fuerzas británicas se componían de militares profesionales con todo el armamento y apoyo logístico necesario para este tipo de contiendas. Finalmente, tras dos meses de batalla, el Gral. Mario Menéndez, nombrado gobernador de las Islas Malvinas por el gobierno argentino, presentó la rendición incondicional a los ingleses el 14 de junio de 1982.

Los medios de comunicación argentinos, controlados por el gobierno, habían estado engañando al pueblo argentino haciendo creer que se estaba ganando la guerra por lo que la rendición tomó por sorpresa a la población. Por otro lado, “los diarios habían comenzado a publicar informaciones sobre fosas comunes donde habían sido enterrados cadáveres sin identificar, prisioneros que habían sido arrojados vivos al río desde helicópteros y campos de concentración” (Cerruti 159). La economía estaba destruida con una industria nacional aniquilada e invadida por una industria extranjera con la que no se podía competir. Los militares perdieron el control de la población y comenzaron las manifestaciones populares. Se trató de hacer un acercamiento a los partidos políticos y lograr así una apertura, pero no hubo éxito. El 16 de diciembre de 1982 hubo una marcha de 100.000 personas en contra de la dictadura por lo que el

gobierno decidió llamar a elecciones para octubre de 1983. En las mismas ganó el candidato de la Unión Cívica Radical (UCR), Dr. Raúl Alfonsín, quien asumió como Presidente de la Nación Argentina el 8 de diciembre de 1983 en elecciones libres que significó el retorno a la democracia.

CAPÍTULO III

ORÍGENES DE LA MÚSICA ROCK EN ARGENTINA: 1950-1966

El rock nacional argentino no nace por casualidad. Como toda manifestación de arte, se origina como una necesidad de comunicar sentimientos, pensamientos o actitudes en un determinado tiempo y lugar. En muchos casos, la necesidad de comunicación surge de situaciones ajenas al arte que afectan directamente la vida de los artistas y del resto de una comunidad. Estas pueden estar originadas por cuestiones políticas, económicas, o por otras inquietudes de un determinado grupo social. Por supuesto, estas manifestaciones se nutren de las expresiones artísticas heredadas o en boga.

El rock llega a Argentina desde los Estados Unidos. El rock en los Estados Unidos surgió como el producto de una cruce de estilos y de razas. En su libro *Bailando sobre los escombros*, Carlos Polimeni comenta que el rock norteamericano proviene de cinco estilos musicales diferentes: el blues, el gospel, la música country, el folk y el rhythm and blues. El blues y el gospel son dos géneros surgidos dentro de la comunidad negra en los Estados Unidos. El primero canta la tristeza de los negros por la discriminación y la esclavitud que sufrían y el gospel es un canto de alabanza y plegaria a Dios en medio de sus sufrimientos. Por otro lado, hay un género musical que no se origina entre la gente de raza negra, sino de la blanca: es la música country, la música de los campesinos descendientes de los colonos. El cuarto género musical, el folk, es el

único que no tiene un origen racial. Surge como consecuencia de los problemas económicos de la clase trabajadora norteamericana en la época de la Gran Depresión de 1929. También es indudable la influencia del quinto género llamado rhythm and blues en el rock. El rhythm and blues resulta de un cruce entre el blues rural negro con “el jazz blanco, como el swing y el boogie-woogie, con una marcada apertura hacia las melodías tipo europeas más propias del country” (Polimeni 26).

¿Qué caracteriza y distingue al rock de los otros estilos musicales? Es la presencia indiscutible de la guitarra eléctrica como instrumento musical por excelencia. Antes, la guitarra eléctrica era sólo un instrumento más en una banda u orquesta, y los instrumentos solistas podían ser la trompeta, el saxo o el piano. Sin embargo, la guitarra eléctrica es fundamental en la música rock. Se considera que el rock comienza en abril de 1954 con la grabación de “Rock Around the Clock” por Bill Haley y sus Cometas, pero es Elvis Presley quien da fama internacional al rock.

En mayo de 1960, el grupo mexicano Los Teen Tops, liderado por Enrique “Quique” Guzmán, grabó el primer sencillo en español de 78 rpm., llamado disco de pasta rígida. Los temas fueron “La plaga”, con la música de “Good Golly Miss Molly”, un éxito mundial interpretada por Little Richard aunque la letra de “La plaga” no tenía relación con la versión americana, y “El rock de la cárcel”, adaptación de “Jailhouse Rock” de Elvis Presley. Había comenzado la era del rock cantado en español. Sin embargo, la única diferencia con el rock norteamericano era que se cantaba en español ya que las canciones eran las mismas. “Esa nueva música estaba concebida para bailar y nadie se atrevía, ni por broma, ni en un delirio, a considerarla cultura” (Polimeni 41). Era sólo la misma música de moda del momento en los Estados Unidos y en el resto del

mundo. Lo novedoso de los Teen Tops fue el cantar las canciones americanas o escribir nuevas adaptándolas de las americanas, pero utilizando el español.

En la década de 1960, el rock norteamericano y los Teen Tops se hicieron muy populares en la Argentina. Surgieron cantantes del mismo estilo en el país como Sandro, emulando a Elvis Presley en su forma de vestir, de cantar y de moverse. Comenzó la llamada “nueva ola” con el twist, “considerado el hijo tonto del rock and roll, que fue sumamente festejado por los capos discográficos argentinos de aquel entonces” (Marchi 28). El twist seguía los pasos del rock ya que se lo consideraba músicaailable, era promovida por los medios de comunicación y daba así grandes dividendos a las compañías grabadoras. Este tipo de música se convirtió en la favorita de los jóvenes argentinos de la época. Las compañías grabadoras promocionaron también a cantantes melódicos de Francia e Italia como Johnny Hallyday, Silvie Vartan, Adriano Celentano, Rita Pavone, y norteamericanos como Neil Sedaka, Paul Anka, Rita Lee, Bobby Vinton, entre otros. Sus melodías románticas cautivaron al público argentino mediante las visitas al país de estos artistas promocionados por la radio y la televisión. Lo que identificaba a la música de todos estos artistas era el énfasis en la melodía y el ritmo mientras que las letras de las canciones no tenían mayor importancia.

A mediados de los años 60, el rock se reinventaría con Bob Dylan y los Beatles como líderes. Las letras de las canciones comenzarían a tener peso en el rock. Bob Dylan comenzaría con las canciones de protesta donde se denunciaba la guerra y sus consecuencias, la desigualdad social, la discriminación, el hambre y la pobreza. En sus comienzos, también en las canciones de los Beatles prevalecerían la música y el ritmo sobre las letras, pero a partir del año 1965 se observaría un gran cambio. Las letras de sus

canciones expresaban sentimientos más complejos, con un mayor talento lírico. Como ejemplo podemos comparar las letras de dos canciones de los Beatles: “Love me do”, la primera de la banda que salió al mercado el 5 de octubre de 1962, y “Nowhere man”, que fue grabada entre el 21 y el 22 de octubre de 1965, considerada como la primera canción de los Beatles en la que el amor no es el tema principal. La canción “Love me do” no se destaca por su riqueza en el lenguaje o el mensaje, es, más bien, una canción de amor más:

Love, love me do.

You know I love you,

I'll always be true,

So please, love me do.

Whoa, love me do.

CORO

Someone to love,

Somebody new.

Someone to love,

Someone like you

CORO

CORO

Yeah, love me do.

Whoa, oh, love me do.

La letra de “Nowhere Man”, sin embargo, tiene que ver con una posición personal frente a la realidad:

He's a real Nowhere Man,
Sitting in his Nowhere Land,
Making all his nowhere plans for nobody.
Doesn't have a point of view,
Knows not where he's going to,
Isn't he a bit like you and me?
Nowhere Man, just listen,
You don't know what you're missin',
All the world's at your command.
He's as blind as he can be,
Just sees what he wants to see,
Nowhere Man can you see me at all?
Nowhere Man, don't worry,
Take your time, don't hurry,
Leave it all 'til somebody else
lends you a hand.

Si bien la música y el ritmo seguían siendo importantes, el gran cambio se produjo en las letras de las canciones: había un pensamiento más profundo. En la canción “Nowhere Man”, podemos observar el cuestionamiento personal de John Lennon, autor de la letra, con respecto a la manera en que él y la sociedad de los años 60 vivían. “Nowhere Man” no entra dentro del tipo de canciones de amor que acostumbraban cantar los Beatles. Se estaba tratando de encontrar un sentido y un cambio en la vida cotidiana y en las expectativas. Se buscaban nuevas soluciones a viejos problemas, se criticaba la

complacencia y la pasividad de la sociedad de ese tiempo y sus ideas: “Doesn't have a point of view,/ Knows not where he's going to, / Isn't he a bit like you and me?” Lennon quería mostrar a su público la realidad de quienes vivían sin pensar en lo que estaban haciendo, de quienes se dejaban llevar por las decisiones de otros y por lo que la sociedad esperaba que hicieran, sin darle opción al hombre común a decidir sobre su propia vida. En su visión de la sociedad, el hombre no sabe adónde va, dónde está o qué pensar realmente.

Los años 60 fueron testigos de grandes cambios sociales y políticos en todo el mundo: hay una mayor manifestación de voluntad y de presión populares hacia los poderes políticos. En el año 1967 asesinaron a Ernesto “Che” Guevara en Bolivia, transformado en una leyenda y admirado por los jóvenes latinoamericanos que lo veían como ejemplo de rebeldía frente a la sociedad occidental. El año 1968 fue significativo porque se produjeron importantes hechos a nivel mundial. En primer lugar, el llamado Mayo francés o Mayo del 68, la famosa huelga de estudiantes universitarios en París con manifestaciones y graves disturbios entre estudiantes y la policía, lo que trajo aparejado huelgas diversas secundadas por diez millones de trabajadores en todo el territorio francés. En segundo lugar, la llamada Primavera de Praga, periodo de liberalización política pero también de represión del movimiento en Checoslovaquia, ahora la República Checa y Eslovaquia. Otros dos sucesos que, también en 1968, marcaron no sólo al pueblo norteamericano, sino también al mundo fueron los asesinatos de Martin Luther King en abril y de Robert F. Kennedy en junio.

Los adolescentes de esa época fueron la primera generación que se crió con la televisión. Así, estos jóvenes tuvieron acceso a mucha información y fueron el objetivo

más importante de la publicidad de ese momento. En los Estados Unidos, se los llamó los Baby-Boomers ya que “in 1964, 17-year-olds made up the single largest age segment in the nation, and by 1965 fully 41 percent of all Americans were under 20” (Braunstein 16). Esto significaba un importante mercado económico para las empresas y la publicidad. Los jóvenes eran fácilmente atraídos hacia los productos que la publicidad ofrecía, creando así necesidades ficticias y acceso a una gran variedad de ofertas, como en el rubro de la vestimenta, la moda y la música. En los Estados Unidos, en particular, las familias gozaban de una situación económica privilegiada y los jóvenes comenzaron a desafiar a la sociedad pidiendo “that American political life open itself to new ideas and to greater participation in decision-making by the American people themselves” (Braunstein 24). Estas nuevas ideas y el querer participar más activamente en la vida política, económica y social de sus comunidades, influyeron en el cambio que empezó a manifestarse en la música que escuchaban.

En ese momento, el mundo también era testigo de “la guerra fría”, el enfrentamiento o tensión entre los países capitalistas, liderados por Estados Unidos, y los comunistas, liderados por la Unión Soviética. Si bien había empezado luego de la Segunda Guerra Mundial, tuvo su momento más tenso entre 1953 y 1962, año en que se produce la Crisis de los Misiles en Cuba. Existía un angustioso clima de inseguridad y preocupación con respecto a la amenaza nuclear por el desarrollo de la carrera armamentista y sus terribles consecuencias en caso de una Tercera Guerra Mundial. Surgieron movimientos pacifistas que empezaron a hacerse notar gracias a las manifestaciones que organizaban y a la atención de la prensa escrita. Sin lugar a dudas, la guerra de Vietnam y sus protestas fueron importantes en las manifestaciones juveniles de

todo el mundo. Se cuestionaban las costumbres que la sociedad de ese entonces tenía y se organizaron importantes movimientos a favor de las minorías que no tenían los mismos derechos. Surgen los movimientos feministas, los grupos que luchaban por la igualdad de los derechos civiles de las personas, en especial, de los de raza negra en los Estados Unidos de América, aún bajo leyes segregacionistas en muchos estados de la Unión en ese momento.

Mientras tanto, en Argentina, Miguel Grinberg comenta en su libro *Cómo viene la mano*, que también “se incubaba lo que ... comenzaría a significar *algo* nuevo para otro sector de la juventud, marginal por cierto, pero obstinado en cultivar una expresión más cercana a sus sentimientos, a su voluntad de encuentro generacional. Lejos de la tontería” (9). De esta manera, muchos jóvenes empezaron a cuestionarse los valores de la sociedad en la que vivían. Cuando el rock argentino empezó a formarse a principios de los años 60, el país estaba todavía viviendo en democracia. El Dr. Arturo Illia, del Partido Radical, era el presidente electo en ese momento. Se gozaba de libertad individual y de expresión, y no había censura en los medios de comunicación.

La influencia de la música de protesta de Dylan y la gran revolución de los Beatles prendió en muchos jóvenes argentinos que se identificaban con su música y con el movimiento y pensamiento hippie. Empezó la cultura *underground* y un nuevo discurso, que se sumaba al discurso en los Estados Unidos y en Europa.

En el año 1964 apareció un grupo musical uruguayo llamado Los Shakers que, a pesar de ser talentosos, eran una copia tanto física como musical de los Beatles. Se vestían con trajes, botitas y usaban flequillo y pelo largo como el grupo de Liverpool. Cantaban en inglés aunque componían también sus propias canciones. Interpretaban,

asimismo, temas de otros grupos musicales americanos o ingleses como “Twist and Shout” de los Beatles.

Sin embargo, el conjunto que marcó el comienzo del rock en Argentina fue los Beatniks. A pesar de tener un nombre inglés, cantaban en español y en 1966 grabaron “la primera grabación de la historia del rock evolutivo en castellano” (Polimeni 59). Cuando Polimeni habla del rock evolutivo lo está diferenciando del rock-imitación que era muy promocionado por las radio-emisoras y las compañías grabadoras que, según comenta Grinberg en su libro *Cómo viene la mano*, creaban grupos musicales que imitaban a los grupos extranjeros (49). Al rock-imitación, copia del americano y del inglés, se lo llamaba rock “complaciente.” No era de muy buena calidad, pero daba grandes dividendos a las compañías grabadoras argentinas.

La primera canción que grabaron los Beatniks se llamó “Rebelde.” Su letra mostraba la influencia de la canción de protesta y de la filosofía hippie:

Rebelde me llama la gente
 rebelde es mi corazón
 soy libre y quieren hacerme
 esclavo de una tradición.
 Todo se hace por interés
 pues este mundo está al revés
 sí, todo esto hay que cambiar
 siendo rebelde se puede empezar.
 ¿Por qué el hombre quiere luchar,
 aproximando la guerra nuclear?

Cambien las armas por el amor
y haremos un mundo mejor.
Yeah, rebelde seré
yeah, rebelde hasta el fin
yeah, y así moriré.

A pesar de ser una canción en español, es difícil sustraerla de los problemas que se vivían, en mayor medida, en Estados Unidos por la guerra de Vietnam. En Argentina, el tema de una posible contienda nuclear no parecía factible por la falta de armamento nuclear en el país. Sin embargo, la Crisis de los Misiles en Cuba y la Guerra de Vietnam hicieron pensar que una guerra nuclear podía ser posible en cualquier lugar del planeta. La letra de esta canción nos recuerda la canción “Nowhere Man” de los Beatles que citamos más arriba ya que, en ambas canciones, la finalidad de los autores es querer hacer un mundo mejor empezando por el cuestionamiento personal. En las dos canciones la propuesta no es el cambio a partir de las estructuras en la sociedad, sino a partir del hombre y su pensamiento. La lírica de la canción fue única en cuanto que fue la primera canción en español que habló de esta filosofía y de un problema que, aunque parecía algo personal, era un problema importante de la juventud en general.

CAPÍTULO IV

LOS PRIMEROS AÑOS: 1966-1972

Los músicos argentinos que compartían las ideas expresadas en la canción “Rebelde” de los Beatniks se reunían en un bar de Buenos Aires, llamado La Perla, y componían muchas canciones en grupo. Pipo Lernoud, poeta, periodista, compositor y uno de los fundadores del rock nacional argentino, comenta, en una entrevista con Miguel Grinberg, que estos músicos “estaban todos juntos en la misma mesa todo el día ¿entendés? Había como un mundo que se creaba allí, con su propio lenguaje, que no lo entendía nadie, y hasta su propia manera de componer, por eso ellos son todos parecidos. Y ese grupo de gente hizo el esfuerzo de empezar a inventar en castellano el rock” (Grinberg, *Cómo vino*, 22-3). Formaban parte de este grupo los pioneros del rock argentino: Litto Nebbia, Moris (del grupo los Beatniks), Tanguito, Miguel Abuelo y Javier Martínez.

Estos músicos no se identificaban con los intelectuales de la izquierda política ni pertenecían a partidos políticos, salvo Litto Nebbia, que simpatizaba con el Justicialismo, también llamado Peronismo. El hecho de no pertenecer a una agrupación política que comprometiera su música es todavía hoy una característica notable del rock argentino.

Sin embargo, la política intervendría en la evolución del rock argentino. En 1966, como vimos en el capítulo 1 de este trabajo, se produjo el golpe de estado de las Fuerzas

Armadas con la presidencia de facto del General Juan Carlos Onganía. Comenzó un periodo de persecución hacia los músicos de rock. Esta actitud por parte de las autoridades y de la policía se debía, más que nada, a la apariencia física de estos músicos: la ropa que usaban era considerada informal e inapropiada para la época y llevaban el pelo más largo de lo aceptable socialmente. Marchi comenta en su libro *El rock perdido*, “En los primeros tiempos, los agentes del orden experimentaban un enorme deleite al meter preso un pelilargo, y humillarlo cortándole el pelo, que en ese entonces era toda una declaración de principios” (30). Los jóvenes eran llevados a la cárcel para averiguar sus antecedentes por el sólo hecho de su apariencia en el vestir y en el peinado. Los hombres eran los más perseguidos porque la apariencia en las mujeres no era tan diferente a la tradicional, aunque esto cambiaría en poco tiempo con la moda de la vestimenta estilo hindú que representaba también una opción de vida al estilo hippie. Pero fueron los hombres los que sufrieron la crítica, la burla y las humillaciones por parte de la policía y de los medios de comunicación. Esa apariencia reflejaba una manera especial de pensamiento, identificada con la protesta hacia una sociedad que no daba opciones a los jóvenes. Marchi agrega que había que ser valiente para salir a la calle con pelo largo, ““El pelo largo es de putos, de maricas,” solían gritarle al oído los policías al portador de largos cabellos que metían al calabozo impunemente. El gobierno de aquel entonces...solía aplaudir este tipo de procedimientos, también festejados por los medios de comunicación” (Marchi 30).

La prensa jugaría también un papel importante en el prejuicio que se instalaría en la sociedad argentina hacia los músicos del rock. El prejuicio de la fuerza policial y de los medios influían en las opiniones de la población que era, de por sí, muy estructurada y no

interesada en aceptar cambios, ni siquiera en la vestimenta. Hay un famoso artículo del diario *Crónica* de Buenos Aires que se publicó el 20 de diciembre de 1969. Ya desde su título, “La policía detiene a 14 extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso festival de rock”, se nota una actitud negativa hacia los jóvenes. El artículo comentaba:

El influjo de la música beat o rock o como suele llamarse a esos ritmos, cadencias y compases que están de moda entre la extrema juventud, parece ser peligroso. Esta madrugada, a la 1:40 se había anunciado un festival en el cine Metropolitan [...] la policía decidió actuar y se llevó a 14 sospechosos para averiguar sus antecedentes que, a juzgar por sus largas cabelleras, pantalones ajustados de colores chillones y corta edad, deben tenerlos y muchos, pues su audacia es propia de delincuentes (De la Puente 22).

No había habido violencia, los jóvenes iban a ver un recital de rock, pero su aspecto los hacía delincuentes frente a las fuerzas del orden y de los periodistas. El artículo identificaba al pelo largo, los pantalones ajustados y a la música con la delincuencia juvenil. La actitud de tratar de diferenciarse del resto de la sociedad a través del vestido, la forma de hablar y de comportarse fue y sigue siendo una característica distintiva de la juventud. El pertenecer a la cultura *underground* los diferenciaba de las normas establecidas por los adultos y de los problemas que existían en la sociedad.

Sin embargo, para el grupo de amigos que se reunía en el bar La Perla a cantar y escribir canciones, esta situación de persecución y humillación por parte de sectores de la sociedad no modificó su aspecto exterior ni su forma de ver la sociedad. El grupo Los Gatos, cuyo líder y primera voz era Litto Nebbia, grabó un sencillo que “marca un hito

fundamental en la historia del rock nacional a tal punto que puede ser considerado como el verdadero inicio del mismo” (Beltrán Fuentes 47). En el lado A del disco está “La balsa” y en el lado B “Ayer nomás.” La canción “La balsa” no sólo sería considerada por los jóvenes como el primer referente del rock nacional argentino, incluso hoy en día, sino que, en ese momento, tuvo un éxito inusitado logrando vender 250.000 placas. Fue la primera vez que una canción de rock compuesta y cantada en español tuvo esta respuesta por parte de los jóvenes. Este grupo de músicos no tenía mucho apoyo por parte de las compañías grabadoras, que seguían apostando por la música extranjera y por el rock-imitación o “complaciente.”

El golpe de estado militar de las Fuerzas Armadas de Argentina que había derrocado al presidente constitucional Arturo Illia, tenía control sobre los medios de comunicación. Ejercían una estricta censura que se dejó notar en el rock nacional argentino desde el comienzo. Si bien la canción “La balsa” no sufrió las consecuencias de esta censura, quizás debido a una letra más poética y más críptica para los censores, “Ayer nomás”, cuyo autor era Moris, tuvo que ser modificada. Así, de una canción donde se criticaba el orden establecido y el poder por la falta de libertades, la versión modificada por la presión de las compañías grabadoras la transformó en una historia de amor. La letra original de “Ayer nomás” decía:

Ayer nomás,
en el colegio me enseñaron,
que este país
es grande y tiene libertad.
Hoy desperté

y vi mi cama y vi mi cuarto
en este mes no tuve mucho que comer.

Ayer nomás,
mis familiares me decían
que hoy hay que tener
dinero para ser feliz.

Hoy desperté,
y vi mi cama y vi mi cuarto,
ya todo es gris y sin sentido,
la gente vive sin creer.

Ayer nomás,
había una chica en mi cuarto
y la besé sin fundamento.

Hoy ya la chica ya no está.

Ayer nomás
vi una chica en mis brazos.

En este mes
no tuve mucho que comer.

Ayer nomás
salí a la calle y vi la gente
ya todo es gris y sin sentido,
la gente vive sin creer.

Sin creer.

Esta letra original habla de un hombre desilusionado. La propaganda estatal le habla de un país grande y libre, y de una felicidad que no se mide con el grado de bienestar económico. El autor niega esta idea romántica de la felicidad y nos presenta un paisaje de desesperanza. Hay una crítica a la sociedad que sólo piensa en lo material cuando se habla de los comentarios de la familia y los valores de la sociedad, se es feliz si se tiene dinero. La imposición de esos valores hace que la gente no tenga personalidad ni alegría, porque canjea sus valores por la subsistencia. Hasta el amor se transforma en algo “sin fundamento.” Estas críticas eran muy peligrosas en una dictadura militar que ejercía la censura abiertamente. Las compañías grabadoras utilizaban su propia censura por temor a ser perseguidas por el gobierno. Se controlaban las letras de las canciones y cuanto más inocentes y superficiales eran, más fácilmente eran aceptadas. La RCA, compañía grabadora de Los Gatos, consideró que la letra de “Ayer nomás” era peligrosa y tuvo que ser cambiada por los autores para poder ser grabada. Javier Martínez, perteneciente al grupo de músicos de rock argentino de esa época, comenta que la RCA le dijo a Litto Nebbia que la letra de “Ayer nomás” no podía ser usada y se cambió porque “en ese momento, el 67, era muy importante que Los Gatos grabaran, ese detalle era lo de menos, ni tener que sacar un tema” (Grinberg, *Cómo vino*, 27). Como dice Beltrán en su libro, “Lo significativo de esto es señalar que la censura aparece en el rock nacional junto con su primer disco” (48). Es interesante destacar que el primer disco sencillo del rock nacional sufrió las consecuencias de la censura de los grupos de poder, algo que iba a repetirse a lo largo de los años.

Debido a esta situación se tuvo que modificar la letra de la canción y, si bien la música fue la misma, pasó a ser una simple canción de amor:

Ayer nomás
pensaba yo si algún día
podría encontrar
alguien que me pudiera amar.

Ayer nomás
una mujer en mi camino
me hizo creer
que amándola sería feliz.

Ayer nomás
esa mujer entre mis brazos
y la besé sin fundamento
pensaba que así sería feliz.

Hoy desperté
pensando en ella
y me di cuenta
que estábamos equivocados
ninguno ya sabía amar.

Ayer nomás
pensaba yo si algún día
podría encontrar
alguien que me pudiera amar.

Hoy desperté
y vi la cara y vi la gente,

es todo gris y sin sentido,
 la gente vive sin creer.
 Ayer nomás
 pensé vivir feliz mi vida
 hoy comprendí
 que era feliz ayer nomás.

De una crítica social se pasó a hablar de un tema personal que no representaba peligro alguno para el status quo del gobierno dictatorial. Había un discurso oficial que se tenía que seguir para sobrevivir. En los comienzos del rock nacional, los artistas no tenían armas ni preparación como para usar un discurso codificado de forma que no fuese detectado por el poder político, algo que luego cambiaría.

La letra de la canción “La Balsa”, de Litto Nebbia y Tanguito, no sufrió modificaciones salvo “si tomamos en cuenta que en la versión original la primera frase rezaba ‘Estoy aquí abandonado en este mundo de mierda’. Según afirmó Moris algunos años más tarde, la que hoy conocemos es su ‘versión de salón’” (De la Puente 24). En los años 60 no era común usar palabrotas en las letras de la canciones, algo que cambiaría con los años. “La Balsa’ habla de la soledad que sufre la persona en el mundo, quiere irse pero necesita ayuda para poder irse, necesita algo que lo ayude a irse y también a sobrevivir:

Estoy muy solo y triste, acá,
 en este mundo abandonado,
 tengo la idea la de irme
 al lugar que yo más quiera.

Me falta algo para ir,
pues caminando yo no puedo.
Construiré una balsa y me iré a naufragar.
Tengo que conseguir mucha madera,
tengo que conseguir, de donde sea.
Y cuando mi balsa esté lista
partiré hacia la locura.
Con mi balsa yo me iré a naufragar.

En mi entrevista a Litto Nebbia, coautor de “La balsa”, le comenté que había varias interpretaciones de lo que quería decir “la balsa”, “naufragar”, “ir a la locura”y, al preguntarle su opinión, me respondió:

Todas las interpretaciones que oí, son erróneas. La han relacionado con el ánimo de “volar” emparentado con drogas y todo eso...

Lo que sucedió sencillamente fue que, en esa época era muy difícil poder expresarse libremente por la censura y persecución de los militares. Yo encontré una manera de poder declarar mis ansias de libertad utilizando un lenguaje metafórico. Casi como si fuera una “fábula .” Por eso en “Viento dile a la lluvia” para hablar de la libertad lo hago hablar al pajarito que le dice a la lluvia que le permita salir para estar con su amada.... Por eso en “EL rey lloró” organizo la anécdota del encuentro entre el rey y el campesino...

Por eso en “La Balsa”, el ciudadano joven o no, que está harto de lo que sucede y no encuentra solución instantánea, decide fabricarse una

balsa de madera y rajarse a la aventura.....digamos que era un anticipo del exilio.(risas)

La propuesta de Nebbia, a través de la canción, invita a buscar una actitud diferente a la que presupone la sociedad. Propone actuar con libertad aunque eso implique inseguridad y riesgo. La idea de irse en una balsa da la sensación de que uno estaría a la deriva, no sabe adónde va, es “la locura” para el discurso de la ideología dominante. En cambio, para el autor, el riesgo vale la pena porque lo que se busca es vivir en libertad y, sin ella, no se puede ser feliz.

A partir de ese momento empezaron a distinguirse dos tipos de música rock en la Argentina: la música beat “progresiva” que seguía las pautas de los músicos que la interpretaban y tenían la influencia de Dylan, los Beatles y la filosofía hippie, y la música beat “comercial” o “complaciente”, promocionada por las empresas grabadoras que buscaban sólo un rédito comercial. La música complaciente fue promocionada por los medios de difusión mientras que la “progresiva” no tenía lugar en la radio ni en la televisión.

Cuando el grupo Los Gatos grabó su primer disco, aparecieron en escena otros dos grupos importantes en los comienzos del rock nacional argentino: Manal, cuya música sería considerada como blues porteño y Almendra, cuyas canciones tendrían una letra más poética y surrealista. Luis Alberto Spinetta, integrante de Almendra, fue el artista que más poesía aportó a las canciones del rock nacional argentino. Una mención aparte merece la canción “Muchacha (Ojos de papel)”, de su autoría, que es considerada por muchos argentinos como “el himno al amor a nivel nacional traspasando las fronteras del rock de lado a lado” (De la Puente 27). Si bien es una canción de amor, se trata al

amor como algo sublime, con una complejidad literaria que estaba muy lejos de la superficialidad con que se lo trataba en otras canciones.

El discurso *underground* enfrentado al discurso oficial, manifestaba su antiautoritarismo con canciones directas. Los temas que hacían una crítica social a la sociedad autoritaria seguirían teniendo relevancia en los años siguientes.

Como el rock “progresivo” no tenía mucha cabida en los medios de comunicación, se organizaban recitales en bares y teatros del centro de la ciudad de Buenos Aires. Pero se corría el riesgo de ser víctima de la represión policial y ser detenido para investigar posibles antecedentes con su consabida estadía en la cárcel, por el solo hecho de asistir a los recitales. Algunas canciones también ilustraban la inseguridad y el miedo que los mismos artistas tenían ante esta actitud violenta de la policía. Una de las canciones que mejor lo expresa es “¿A dónde está la libertad?” de Pappo del año 1971:

Adónde está la libertad,
no dejo nunca de pensar,
quizás la tengan en algún lugar,
que tendremos que alcanzar
No creo que nunca,
sí que nunca,
no creo que nunca,
la hemos pasado tan mal;
no es posible,
es imposible,

aguantar

El otro día me quisieron matar,

ametralladora pa-pa-pa-pa!,

yo sólo quiero escapar,

de toda su locura intelectual

No creo que nunca,

sí que nunca,

no creo que nunca,

la hemos pasado tan mal;

no es posible,

es imposible,

aguantar.

El clima que se vivía era no sólo de censura en lo intelectual y lo creativo artístico, sino que se ejercía violencia física hacia los artistas y su público. Cuando el Gral. Alejandro Lanusse llegó al poder en 1971, luego del derrocamiento del Gral. Onganía y del breve periodo del Gral. Marcelo Levingston, comenzó una época con más apertura a nivel político y menos censura y persecución. Esto se debió, como dijimos en la sección política, al desgaste del gobierno militar en la opinión pública y a la necesidad de tomar una posición más abierta en preparación al llamado de elecciones democráticas en 1973. En este periodo se organizaron importantes recitales, como Buenos Aires Rock que tuvo lugar en el mes de noviembre por tres años consecutivos, de 1970 a 1972, y a los que asistieron decenas de miles de jóvenes, mostrando la popularidad creciente del rock en la juventud argentina.

CAPÍTULO V

EL ROCK NACIONAL EN EL PERIODO DEMOCRÁTICO: 1973-1976

Se esperaba que, luego de una dictadura donde el arte en general y la música rock en particular habían estado censurados y los artistas amenazados, la democracia devolvería las libertades básicas, entre ellas, la de expresión. Sin embargo, no fue así. Se sufrió una mayor censura y seguían, cuando no se incrementaban, las amenazas y la represión. Esta situación fue descrita en muchas canciones de la época, pero se debe mencionar especialmente el álbum *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*, del dúo Sui Generis compuesto por Charly García y Nito Mestre. En este corto periodo, si bien se escribieron “algunas de las canciones más importantes” (Polimeni 96) de autores como Litto Nebbia, León Gieco, Charly García y Luis Alberto Spinetta, la censura y las redadas de la policía aumentaron aún más. El llamado *Manifiesto*, escrito por Luis Alberto Spinetta en 1973, fue una declaración de principios que dio reconocimiento al rock argentino. Estos años fueron decisivos para el rock nacional porque “ésta fue una etapa en la que el rock va desplazándose con lentitud del terreno pleno de las contraculturas hacia los bordes de la cultura oficial” (Polimeni 96). Los artistas gozaron de más popularidad entre los jóvenes. Había, como comenta Beltrán en su libro, un mayor compromiso en las letras de las canciones y la música era más elaborada que en épocas anteriores (53).

En este momento de la historia argentina, una parte de la juventud se había volcado a la política, sobre todo aquellos que simpatizaban con las ideas izquierdistas. Los grupos guerrilleros estaban también formados por jóvenes, la mayoría de los cuales pertenecían a la clase media alta de la sociedad argentina. Era una época donde la política jugaba un papel importante, pero los artistas del rock y sus seguidores se mantuvieron al margen de la política, al menos nominalmente. Pablo Vila comenta que el rock nacional estaba acusado de ser un movimiento individualista que no se identificaba con la política de izquierdas del momento y sus seguidores eran acusados de ser escapistas, como contraposición a los jóvenes que participaban activamente en la política y eran considerados por eso como los únicos comprometidos con la realidad social del país. El rock se ubicó en una tierra de nadie entre la sociedad consumista y la izquierda y, para distinguirse de ambos, se empezó a llamar a sí mismo como “música progresiva nacional” (Vila, *Argentina's "Rock Nacional"*, 13). De esta manera el rock no podía ser identificado con la música complaciente que copiaba al extranjero y era promovida por los medios de comunicación, pero tampoco con la izquierda política.

Sin embargo, el hecho de no pertenecer a una agrupación política o el no estar identificados con los movimientos políticos del momento, no significaba que los rockeros viviesen en el mundo sin un compromiso social. Siguiendo las ideas del movimiento hippie, su ideal era un mundo de paz y amor. A través de sus canciones se veía que no vivían aislados ni encerrados en sus pensamientos. Formaron parte de la realidad argentina donde la persecución, la represión y la censura fueron también parte de sus vidas.

En 1973, Luis Alberto Spinetta organizó tres recitales, dos en el Teatro Astral de Buenos Aires y el tercero en el estadio Atenas de la ciudad de La Plata. Al público que asistía a los recitales se le daba una copia de un manifiesto, escrito por el mismo artista, titulado *Rock: música dura. La suicidada por la sociedad*. Este manifiesto comienza diciendo:

Son tantos los matices que comprenden la actitud creativa
de la música local – entendiendo que en esa actitud existe
un compromiso con el momento cósmico humano –,
son tantos los pasos que sucesivamente deforman
los proyectos, incluso los más elementales como ser
mostrar una música, reunir mentes libres en un
recital, producir en suma algún sonido entre la maraña
complaciente y sobremuda que:

.....

Por lo tanto: el Rock no le concierne a ciertas músicas que
aparentemente intuitas por las naturalezas
de quienes las ejecutan
siguen guardando una actitud paternalista, tradicional en el sentido
enfermo de la tradición, formulista, mitómana, y en la última
floración de esta contaminación, sencillamente “facha”¹.
El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo
o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través

¹ “facha” es un vocablo derivado de la palabra “fascismo”, usado en Argentina para describir a las personas con ideas de la ultra derecha política.

de una liberación total los conocimientos profundos
a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no
tiene acceso.

El Rock muere sólo para aquellos que intentaron siempre
reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por
lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo
represiones, con lo cual sólo estimulan "EL CAMBIO"
exterior y contrarrevolucionario. Y no hay cambio posible
entre opciones que taponan la opción de la
liberación interior.

Más vale que los rockeros, cualesquiera sean sus tendencias
(entre las cuales dentro de lo que se entiende por
instinto de Rock no hay mayores contradicciones) jamás
se topen con los personajes hijos de puta demonios
colaterales del gran estupefaciente de la represión
que pretende conducirnos por el camino de la
profesionalidad.

.....
Denuncio a los representantes y productores en general,

.....
por indefinición ideológica y especulación comercial.

Ya que estos no se diferencian de los patrones de empresa
que resultan explotadores de sus obreros.

.....

Denuncio a ciertas agrupaciones musicales que se alimentan con esas mentalidades no libres, a pesar de contar con el apoyo del público de mente libre.

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y parasitarios, por atentar contra la música amplia y desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas de otras músicas que son tan importantes como las que ellos no se atreven a crear ni sentir.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante, porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales.

.....

Denuncio a las editoriales “fachas” por distribuir información falsa en sí misma, y por deformar la información verdadera para hacerla coincidir con las otras mentalidades a las que denuncio.

Denuncio a los participantes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañer a la destrucción de la especie.

Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi

centro de energía esencial domine este lenguaje al
 punto que provoque una total transformación en mí
 y en quien se acerque a esto.”

.....(Grinberg 92-4)

En este manifiesto, Spinetta sintetiza las ideas de los músicos de rock nacional de ese tiempo. Se puede ver claramente la posición que toma con respecto a la sociedad en que vivían: habla de los matices de la creatividad y el compromiso que tienen los hombres que piensan libremente frente a una sociedad que tiene miedo de hablar y decir su opinión. También dice que esa intuición en la creación musical no se da si se tiene una actitud paternalista y tradicional porque está contaminada, “guardando una actitud paternalista, tradicional en el sentido / enfermo de la tradición, formulista, mitómana, y en la última / floración de esta contaminación, sencillamente ‘facha’”. Llama a esa contaminación “facha”, para identificar a personas e ideas intolerantes. Spinetta también reconoce al rock como al portavoz de los conocimientos a los que el hombre común no tiene acceso en los tiempos de represión. Para que sea genuinamente rock, la música tiene que incorporar el libre pensamiento en la palabra. No puede haber rock si hay represión y una libertad de expresión limitada. Llama a la represión “estupefaciente”, algo que adultera la creación y de alguna manera la mata. Spinetta asegura que el rock no es sólo un ritmo o una melodía superficiales porque eso llevaría sólo a un cambio estético exterior. Critica a los que viven del rock y lo adaptan para convertirlo en negocio. Este tipo de personas quita veracidad a lo que quieren decir los artistas y deforma el mensaje que los músicos quieren transmitir a su público. Por eso es tan difícil para el músico de rock poder conservar ese instinto. El negocio y los intereses económicos limitan la

expresión libre del rock. En este manifiesto, Spinetta denuncia a todos los que usan el rock para beneficio propio: a los productores musicales, a los “patrones de empresa” que ejercen la auto censura, a los músicos que lo único que hacen es imitar a otros, tanto del mismo país como del extranjero, y a los que no promueven músicas de otros lugares del planeta porque no tienen el concepto de universalidad. También acusa a los elitistas y a los medios de comunicación que tergiversan la información que reciben. Spinetta delata la represión en todas sus formas, pero es interesante notar que también hace una autocrítica y denuncia a esa parte de él mismo que no permite que sus ideas transformadoras lleguen a los demás.

Este manifiesto muestra no solamente la toma de posición de Spinetta como representante e icono del rock nacional argentino de ese periodo, sino también su habilidad para expresar “un temperamento artístico que lo eleva por sobre los estándares del rock.... En ese aspecto, ha sido quizá el artista más influyente sobre las generaciones posteriores” (Polimeni 101). Para corroborar este pensamiento de Polimeni, basta con citar canciones como “Barro tal vez” y “Muchacha ojos de papel”, canción de amor por excelencia del rock nacional argentino. Ambas canciones son consideradas como referentes en esta etapa y en la historia del rock argentino de todos los tiempos. Por eso Polimeni agrega que, si se quiere hablar de un rock nacional, Spinetta siempre es la referencia (102).

Estos años se caracterizaron por “la creciente popularidad que va tomando el movimiento de rock, sus integrantes sienten temor a que sea absorbido y tergiversado por el sistema.... Tienen temor que su música pierda calidad artística y sea convertida en un simple objeto de consumo” (Beltrán 59). Por esta popularidad, surgieron nuevas

corrientes musicales, como por ejemplo, los acústicos “inaugurando la onda folk con textos en su mayor parte realistas y de algún otro modo comprometidos” (De la Puente 50). Entre ellos, el grupo más importante sería Sui Generis, compuesto por Charly García y Nito Mestre, que habían comenzado en 1969. En estos años aparecieron muchos grupos de rock, aunque en “el final del periodo pocos son los nombres de gran envergadura para la época que sobreviven, y que perdurarán en los umbrales del siguiente” (51). Veremos más adelante la importancia que Sui Generis tendría tanto en este periodo como en el futuro de la música de rock nacional.

Otra característica de este periodo fue el número de recitales que se ofrecían y la cantidad creciente de público que asistía. El rock nacional se empezó a difundir un poco más en las radios y la televisión. Pero el principal medio de expresión con el que contaron los músicos fueron los recitales, los cuales, como hemos dicho, aumentaron considerablemente. A pesar de la popularidad, la represión policial seguía durante los recitales y cientos de adolescentes eran llevados a las comisarias por averiguación de antecedentes.

Un buen ejemplo de lo que fue la censura y la posición más comprometida con la realidad argentina que tuvieron los músicos de rock de la época es el álbum de Sui Generis que salió en 1974 llamado *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*. Según Pablo Alabarces en su libro *Entre Gatos y Violadores: El rock nacional en la cultura*, este álbum “es un disco sólo posible en la Argentina de la Triple A y la violencia instalada en las calles, de la violencia estatal que se empieza a imponer, de la represión del poder que excede la ‘lucha subversiva’. Sui Generis reestrena la censura” (68). Se vivían momentos muy difíciles en la Argentina por el caos social, económico e

institucional que existió durante la presidencia de “Isabel” Perón². La censura, “a la hora de grabar letras referidas a la realidad cotidiana de un joven en Argentina” (Grinberg, *Cómo vino*, 65), fue un problema que los músicos tuvieron que sufrir luego de un periodo de libertad de expresión democrática que duró apenas un año ya que en 1974 la censura se incrementó. El álbum de Sui Generis fue pensado “como una crítica a las fuerzas armadas, la censura, el matrimonio, la salud, la familia, la justicia, la Iglesia” (Polimeni 106). No se criticaba sólo a la sociedad materialista y consumista y al sistema occidental de ese entonces, sino que se empezó a escribir canciones contra las actitudes de la policía que “denunciaban una realidad particular y concreta de Argentina” (Beltrán 53). Había también una crítica a los políticos y a los grupos represores que incluía, no sólo a la policía, sino también a las Fuerzas Armadas. En las canciones del álbum mencionado se hablaba de la muerte, de la guerra, de la religión. Lo más significativo fue que, a pesar de la misma censura, se habló de estos temas abiertamente. No se podía criticar el lirismo de Sui Generis como idealismo irrealista. “Por el contrario: asume el conflicto, identifica contradicciones.... Poner en escena, de una manera inimitable, el imaginario de los NUEVOS sectores juveniles (en el sentido etario) de los 70, no es un aporte desdeñable” (Alabarces 68). Como consecuencia, algunas de las canciones de este álbum fueron prohibidas y no formaron parte del álbum original.

Los títulos de algunos de los temas dejan ver la novedad de este álbum:

“Instituciones”, “El Show de los Muertos”, “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”, “Pequeñas delicias de la vida conyugal”, “El tuerto y los ciegos”, “Música de fondo para cualquier fiesta”, “Para quién canto yo entonces”, y las que fueron prohibidas por los

² Tema estudiado en el capítulo 1 de este trabajo, dedicado a la historia argentina.

directivos de la compañía grabadora: “Juan Represión” y “Botas Locas .” Estas dos canciones fueron editadas posteriormente en el álbum *Antología*, que salió en 1991.

Para ilustrar el compromiso ideológico de este grupo, revisaremos dos canciones de este álbum: ‘Instituciones’ y ‘Las increíbles aventuras del Señor Tijeras’, incluidas las partes que fueron censuradas en su momento. Luego veremos las dos canciones que fueron prohibidas e intentaremos explicar las razones que hicieron a estas dos canciones más censurables que las anteriores.

La letra de la canción “Instituciones” editada en 1974 dice:

Yo miro por el día que vendrá
hermoso como un sol en la ciudad,
y si me escuchas bien
creo que entenderás,
porque yo esperé en vano
que me dieras tu mano.
De mis huesos la humanidad
debes salvar.
Los magos, los acróbatas, los clowns
mueven los hilos con habilidad.
Pero no es el terror a la soledad
lo que hacen los payasos,
uno rojo, otro blanco
y a los viejos romper la voz
para cantar

‘Oye hijo las cosas están de este modo,
una radio en mi cuarto me lo dice todo’.

¡No preguntes más!

‘Tenés sábados, hembras y televisores,
tenés días para amar aún sin los pantalones.’

¡No preguntes más!

Siempre el mismo terror
a la soledad
me hizo esperar en vano
que me dieras tu mano
cuando el sol me viene a buscar
a llevar mis sueños al justo lugar.

A esta canción se le censuró la siguiente estrofa:

Los magos, los acróbatas, los clowns
mueven los hilos con habilidad
pero es que ya me harté de esta libertad
y no quiero más paredes que acaricien mi espalda.

‘Oye hijo las cosas están de este modo,
dame el poder y deja que yo arregle todo’.

¡No preguntes más!

Pero es que ya me harté de esta libertad,
yo no quiero más padres
que acaricien mi espalda.

Soy un hombre que quiere andar
sin pedir permiso para ir a llorar

La estrofa censurada hace referencia a los políticos que mueven los hilos. Sabemos que López Rega era un personaje importante en la política del momento, de ahí que habla de los magos. Recordemos que así se lo llamaba por su trabajo como espiritista. El autor de la letra se siente aprisionado cuando habla de paredes que le acarician la espalda. La voz paternalista sólo quiere controlarlo y tomar decisiones por él, no lo considera capaz de expresarse o, simplemente, no le es conveniente.

La otra canción que fue censurada parcialmente fue “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras” cuya letra dice:

Escondido atrás de su escritorio gris
un ser bajo, pequeño, correcto y gentil,
atiende los teléfonos y nunca está,
mira a su secretaria imaginándola
desnuda y en su cama,
y vuelve a trabajar.

Entra en el micro cine y toma ubicación
hace gestos y habla sin definición,
se va con la película hasta su hogar,
le da un beso a su esposa y se vuelve a encerrar
a oscuras y en su sala / de cuidar la moral.

Entra ella y se va desvistiendo,
lentamente y casi sonriendo

alta, blanca, algo exuberante,
dice: "Hola" y camina hacia adelante.
Mira al hombre pequeño que se raya
cuando ella sale de la pantalla.
Y el hombre la acuesta sobre la alfombra,
la toca y la besa, pero no la nombra.
Se contiene, suda y después,
con sus tijeras plateadas, recorta su cuerpo,
le corta su pelo, deforma su cara,
y así mutilada la lleva cargada hasta la pantalla
justo a la mañana.
No conozco tu nombre ni sé más quien sos,
vi tu nombre en el diario y nadie te vio,
la pantalla que sangra ya nos dice adiós.
Te veré en 20 años en televisión, cortada y aburrida,
a todo color
a todo color
a todo color.

En este caso, la estrofa censurada fue:

Yo detesto a la gente que tiene el poder
de decir lo que es bueno y lo que es malo también,
sólo el pueblo, mi amigo, es capaz de entender
los censores de ideas temblarían de horror

ante el hombre libre con su cuerpo al sol.

Esta canción hace referencia a un censor muy conocido en la época, Miguel Paulino Tato, designado interventor en el Ente de Calificación Cinematográfica en agosto de 1974.

Tato, que luego seguiría durante la dictadura militar hasta el año 1981, se encargaba de censurar las películas nacionales y extranjeras. La canción describe un día aparentemente típico de este señor y lo hace emulando secuencias cinematográficas. En un momento parecería que la película en manos del censor fuese una mujer a quien va desnudando y destruyendo.

Las dos canciones que fueron prohibidas por la grabadora en este álbum fueron “Juan Represión” y “Botas locas.” En ambos casos, las letras de los temas eran demasiado obvias y no había posibilidad de alterarlas parcialmente. Juan Represión personifica a la policía argentina:

Juan Represión viste
un saco azul, triste,
vive como pidiendo perdón
y se esconde a la luz del sol.

Juan Represión sabe,
no hay nadie que lo ame,
las balas que la gente tiene
lo asesinaron de pie.

Esta es la historia de un hombre
que supo muy pocas letras

y soñó con la justicia
de los héroes de historietas.
Y se disfrazó de bueno
con un disfraz de villano
y los malos de la historia
son los héroes cotidianos.
Pobre Juan, el odio te hace muy mal
y esperas a tu muerte
justo una madrugada
en manos de la misma sociedad.
Juan Represión sueña
poder ser invisible,
no puede soportar la verdad
y el terror lo va a matar.
Juan Represión grita,
Juan Represión llora,
está tan loco, el pobre,
que hoy en la cárcel se encerró.
Esta es la historia de un hombre
que quiso ser sobrehumano
y la realidad, entonces,
se le escapó de las manos.

Y ahora juega a los ladrones,
 junto con Batman y Robin,
 en un asilo de ancianos
 con payasos y gusanos.

Pobre Juan,
 qué lastima me da,
 todos los reprimidos
 seremos tus amigos
 cuando tires al suelo
 tu disfraz.

Juan Represión lleva el uniforme policial argentino que es de color azul. La policía, que tenía orden de reprimir cualquier manifestación contragubernamental, actuaba como luego lo harían los militares, durante la noche, para no tener testigos de sus atropellos. En el libro *A Lexicon of Terror*, Feitlowitz describe una conversación que tuvo con Matilde Mellibovsky. Ella cuenta cuando, una noche de 1975 que no podía dormir, a las tres de la mañana vio por su ventana cómo un grupo de soldados entraba a los golpes a la habitación del hijo de una vecina y se lo llevaban (90). La canción parodia a este prototipo de represor que quiere ser como un héroe de historietas donde nada es real. Como si se tratara de Batman, persigue a quienes considera un cáncer para el orden establecido. Su odio es tan grande que lo enferma. Ni él mismo se soporta y prefiere encerrarse para que nadie lo vea. El autor nos presenta a un hombre con miedo a la verdad que le haría descubrirse a sí mismo hasta enloquecerlo.

En 'Botas locas' la referencia crítica es a las Fuerzas Armadas y a su manera de tratar a los jóvenes que hacían el servicio militar obligatorio:

Yo formé parte de un ejército loco,
tenía veinte años y el pelo muy corto,
pero, mi amigo, hubo una confusión,
porque para ellos el loco era yo.

Es un juego simple el de ser soldado:
ellos siempre insultan, yo siempre callado.

Descansé muy poco y me puse malo,
las estupideces empiezan temprano.

Los intolerantes no entendieron nada,
ellos decían "Guerra",
yo decía: "no, gracias . "

Amar a la Patria bien nos exigieron,
si ellos son la Patria, yo soy extranjero.

Yo formé parte de un ejército loco,
tenía veinte años y el pelo muy corto,
pero mi amigo hubo una confusión,
porque para ellos el loco era yo.

Se darán cuenta que aquel lugar
era insoportable para alguien normal,
entonces me dije: "basta de quejarme, yo me vuelvo a casa"
y decidí marcharme.

Les grité bien fuerte lo que yo creía
acerca de todo lo que ellos hacían.
Evidentemente les cayó muy mal
y así es que me echaron del cuartel general.
Yo formé parte de un ejército loco,
tenía veinte años y el pelo muy corto,
pero, mi amigo, hubo una confusión,
porque para ellos el loco era yo.
Si todos juntos tomamos la idea
que la libertad no es una pelela
se cambiarían todos los papeles,
y estarían vacíos muchos más cuarteles,
porque a usar las armas bien nos enseñaron
y creo que eso es lo delicado,
piénselo un momento, señor general,
porque yo que usted me sentiría muy mal.
Yo formé parte de un ejército loco,
tenía veinte años y el pelo muy corto,
pero, mi amigo, hubo una confusión,
porque para ellos el loco era yo.

Cuando esta canción fue escrita todavía se estaba en plena democracia con Isabel Perón como presidente, aunque los militares tenían un poder cada vez mayor en el terreno político. La canción relata la experiencia de Charly García, autor de la letra de esta

canción, cuando tuvo que cumplir con el servicio militar obligatorio. Era muy común el trato abusivo de los sargentos hacia los conscriptos. Según los militares, el trato abusivo y la falta de respeto hacia los conscriptos eran una buena manera de convertir al conscripto en adulto, por lo que los superiores tenían derecho a maltratar a un subalterno por el solo hecho de tener un rango inferior. Pero, a pesar de que todos sabían que era así, los militares no lo reconocían públicamente. Por eso prohibieron la canción. Por otro lado, la palabra del lunfardo con la que se llama al servicio militar en Argentina es “la colimba”, formada por las sílabas iniciales de correr, limpiar y barrer, que era lo que hacía generalmente un conscripto durante el año de servicio.

Si bien “Juan Represión” y “Botas locas” aparecerían posteriormente como parte del álbum *Antología* (1991), Sui Generis las cantaba en los recitales. En agosto de 1975, el dúo había ido a Uruguay para dar unos recitales. En el artículo “La historia de la censura a la música popular argentina” publicado en el periódico *Página 12*, el periodista Juan Pablo Bertazza cuenta que la policía había grabado las canciones del recital como medida de control y, como el sonido era malo, no podía entender bien la letra de Botas Locas. Entonces, la policía secuestró y golpeó a Charly García y a Nito Mestre por varias horas, “todo por tocar “Botas Locas” (Pujol 19). Se los interrogó por separado para que reprodujeran la letra completa de la canción. Mestre alegó que él hacía los coros y no sabía la letra, mientras que García, la primera voz, cambió la letra y donde decía “si ellos son la Patria, yo soy extranjero”, dijo que lo que decía la canción era “si ellos son la patria, yo me juego entero”³ (Bertazza).

³ En la lengua coloquial española en Argentina la expresión “yo me juego entero” significa dar todo de sí para lograr un objetivo.

Este periodo tuvo otra característica que influiría en el futuro musical de la música rock argentina. Varios músicos de rock incorporaron “al rock géneros e instrumentos folclóricos” (Beltrán 55). Litto Nebbia se fue acercando al folclore y actuó con el percusionista Domingo Cura. Gustavo Santaolalla, líder del grupo Arco Iris, sacó la obra conceptual *Sudamérica* editado en 1972 como consecuencia de su acercamiento a las raíces folklóricas de Latinoamérica. El también compartió su música con artistas del jazz local como el pianista Enrique “Mono” Villegas. Esto ayudó a crear una música más elaborada que, si bien no fue totalmente aceptada por el público en sus comienzos, fue valorada y reconocida con el correr del tiempo. Litto Nebbia fue otro pionero de la fusión del rock con el folclore argentino, el tango y el jazz. En una reciente entrevista que tuve con él, le pregunté cuándo había empezado con esta idea y sobre la aceptación que tuvo en el ambiente de la música. Su respuesta fue:

Eso fue 1970/71. Un día toqué en un Festival de Rock con el gran percusionista Domingo Cura. Al aparecer en escena casi nos matan, porque los roqueros decía que “los había traicionado” y los folclorista decían “eso no es folclore .” Lo hice porque nunca entendí a la música como un solo género o estilo. Siempre entendí que somos habitantes del mundo, aunque claro, tengamos acentuados rasgos de nuestra idiosincrasia.

De aquí en más comencé a tocar con el grupo del bandoneonista Dino Saluzzi. Y con pila de músicos de jazz, de tango y así... todos tenían 10 años más que yo. Mucha gente de mi generación pensaba que me había

vuelto loco. Ahora que pasó la vida y éstos siguen tocando ronquitos de un tono y tienen más de 50 años, no se piensa lo mismo.

Estos ensayos de fusión del rock con el folclore, el jazz y el tango, fueron reconocidos y valorados a lo largo de los años y permitió un contacto musical entre una gran variedad de músicos que enriqueció al rock argentino.

Sui Generis decidió separarse y hacer un concierto de despedida el 5 de septiembre de 1975, “al tiempo que el caos devora al gobierno de María Estela de Perón” (Marchi 40). Hubo dos actuaciones en el Luna Park, un conocido estadio cubierto de Buenos Aires, donde 36.000 personas asistieron a la despedida. Este evento “dio que hablar con tono de real preocupación a los que habían supuesto que el rock no pasaría de ser un berretín⁴ adolescente. Se había convertido, luego de mucho pelearla, en una verdadera expresión multitudinaria de renovación, dirigida -¡para colmo!- por un gran sector de las nuevas generaciones” (Guerrero 19). Ése fue el impacto que causaron estos dos recitales y, más precisamente, la cantidad de público que congregó. Además de aparecer en casi todos los periódicos y revistas de ese momento, los recitales fueron filmados. La película, llamada Adiós Sui Generis y dirigida por Bebe Kamin, fue irónicamente calificada “prohibida para menores de 18 años” por el censor Tato. Esto hizo que una gran mayoría de los jóvenes que habían asistido a los recitales no pudieran verla en su momento. La concurrencia masiva a los recitales continuó a lo largo del próximo periodo político y fue una característica fundamental en la forma de comunicación de los músicos con el público, ya que la música rock argentina tenía poca repercusión en los medios de comunicación como la radio, la televisión o la prensa.

⁴ Término coloquial en Argentina y Chile que significa capricho o ilusión.

CAPÍTULO VI

EL ROCK DURANTE LA DICTADURA MILITAR DE 1976

Como vimos en el capítulo I, en 1976 Argentina tenía graves problemas económicos, había violencia, desorden e inseguridad. Había falta de gobernabilidad por parte de la presidente María Estela Martínez de Perón quien, presionada por la cúpula militar, renunció a la jefatura del estado el 24 de marzo de 1976. El artículo 88 de la Constitución Argentina establece que, “en caso de destitución, muerte, dimisión o inhabilidad del presidente y vicepresidente de la Nación, el Congreso determinará qué funcionario público ha de desempeñar la Presidencia, hasta que haya cesado la causa de la inhabilidad o un nuevo presidente sea electo.” La opción hubiese sido llamar a elecciones anticipadas. Los partidos políticos se habrían organizado nombrando candidatos y mientras tanto habría un presidente provisional elegido por el Congreso de la Nación.

Sin embargo, el 24 de marzo de 1976 se produjo un golpe militar que destituyó no sólo al Poder Ejecutivo sino también al Congreso en su totalidad prohibiéndose toda actividad política. Este acontecimiento provocó un cambio drástico en todos los ámbitos de la vida nacional, en especial en lo que se refiere a la libertad de expresión y a los derechos individuales de los ciudadanos.

Los primeros años de la dictadura

A los músicos de rock no se los veía peligrosos porque “no tenían una militancia política definida” (Beltrán 61), salvo algunos, como Litto Nebbia que simpatizaba con el Peronismo. “El discurso de la contracultura abrevaba en la literatura beat y el hippismo, no en el marxismo” (Pujol 36). El rock no estaba politizado. De manera que “para la mayoría del rock nacional esto representa más bien un desafío (aunque no se explicita, aunque no se haga conciente hasta mucho más tarde): asumir las formas de representación vacantes.... Y esto recibe respuestas ... el recital masivo aparece en 1976 como la forma más adecuada de reemplazar la agrupación colectiva y pública” (Alabarces 73). Pero el simple hecho de convocar una reunión tan numerosa de jóvenes era visto como un acto peligroso, se hacían “razias a las salidas (o las entradas) de cada concierto transformando el recital en una aventura en la que nadie sabe dónde dormirá esta noche” (73). La gente joven estaba acostumbrada a los controles policiales, pero éstos fueron más continuados y más violentos que antes.

Las autoridades sabían que los músicos de rock no estaban interesados en la política y no representaban un peligro inmediato por esa razón. Pero en su mentalidad represiva veían que “el rock traía cabello largo, el cabello largo traía droga, y la droga traía amor libre, y del amor libre a la disolución de la institución había un solo paso” (Pujol 25). Este era el pensamiento de los militares y los grupos de derecha en Argentina, como así también de gran parte de la población, cuyos prejuicios eran alimentados por la prensa escrita, la cual estaba controlada por la censura del estado. Estos prejuicios no eran nuevos, ya existían desde antes del golpe militar se sabía que la consecuencia de

pertenecer a ese grupo de jóvenes de pelo largo y ropa chillona era pasar una noche en alguna comisaría y sufrir un buen corte de pelo.

Pero ahora las consecuencias serían mucho peores: los detenidos por la policía no iban a pasar sólo una noche en una comisaría, podían estar muchos días encerrados y hasta eran torturados. Pablo Vila describe en el trabajo *Rock nacional and dictatorship in Argentina* cómo actuaba la policía durante los recitales. Vila comenta que, cuando los conciertos se hacían en lugares pequeños, la policía tiraba gases lacrimógenos o bombas de olor dentro de los teatros, pero que si los eventos tenían lugar en el estadio Luna Park, cientos de personas eran detenidas. Vila también explica que se le decía a los dueños de los teatros que no se debían ofrecer conciertos de rock (135). A pesar de la represión policial, los recitales seguían, sin embargo, convocando a miles de jóvenes. A modo de ejemplo, se pueden citar tres conciertos con gran afluencia de público en el término de un mes en la ciudad de Buenos Aires. El 16 de julio, un recital de rock con León Gieco y Soluna sumó 11.000 jóvenes; el 6 de agosto el grupo Invisible reunió a 12.000 personas y el 20 del mismo mes, Polifemo tocó ante 5.000 jóvenes. Estas cifras eran importantes para la época de represión juvenil que se estaba viviendo.

En 1977 muchas canciones de rock fueron “prohibidas por los militares, que empezaban a intensificar los controles sobre los medios y las industrias culturales” (Pujol 50). También surgieron listas negras de películas, libros, canciones, como así también de artistas en general, entre los que se encontraban músicos de rock. Estas listas aparecían en las oficinas de las empresas grabadoras y en las de las radios sin saber de dónde provenían. Pujol comenta que el gobierno militar hizo un censo de artistas que fueron llamados “oponentes” por el centro de inteligencia de la policía argentina (50), llamado

Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE). Pujol también añade que una lista negra “de 231 figuras del ambiente cultural se guardó secretamente bajo en título poco imaginativo: ‘Nómina de personas vinculadas al ámbito cultural con antecedentes ideológicos desfavorables’” (58). Si bien esto no se conocía en forma oficial ni había un número de decreto u ordenanza en las listas encontradas, surtía el efecto deseado porque los directivos de las compañías grabadoras y de las radios seguían las instrucciones y no se daba cabida a los artistas que formaban parte de esas listas. Pujol explica que ellos no sabían por qué esos artistas eran considerados peligrosos y se cuidaban de no divulgar ni las canciones ni los músicos. Esto daba lugar a rumores ya que, si alguna canción no se escuchaba por radio, se pensaba que formaría parte de las listas negras.

Pero no sólo se usaban las listas negras de origen desconocido, también se estudiaba la letra de cada canción antes de permitir su grabación. Todo contenido que se considerase peligroso, se tachaba. Pujol cita el caso de León Gieco que recibió diez de las doce canciones que iba a grabar para un álbum, con “tachaduras por todas partes, hechas con lapicera roja. No más que eso” (54). No se sabía qué autoridad había tomado la decisión de censurar la obra, pero había que hacer caso a las indicaciones porque, de lo contrario, no se podía grabar. Esta censura se extiende a la traducción de títulos de canciones extranjeras. Es el caso, por ejemplo, de la palabra “aguja” que podía ser relacionada con las drogas. Por lo tanto, la palabra “needle” era traducida como “espina” en vez de aguja y así la canción “Needles and Pins” de los Searchers se tradujo como “Espinas y alfileres (ya no sería tan sencillo inyectarse con una espina)” (Pujol 57). El uso de palabras que llevaran a la confusión del público o a interpretaciones no deseadas, aunque estuvieran fuera de contexto, eran preventivamente censuradas.

Si bien no hubo músicos de rock desaparecidos, muchos fueron llevados a la cárcel y sufrieron torturas y amenazas. También sufrieron redadas policiales y amenazas de muerte, lo cual obligó a muchos de ellos al exilio, como nos comenta Nebbia en la entrevista. Pujol cuenta que una vez unos policías, vestidos de civil, irrumpieron en las habitaciones de un hotel en la ciudad de Rosario ocupadas por Charly García y su nuevo grupo de rock llamado ‘La Máquina de Hacer Pájaros’:

Todo fue dado vuelta, puesto patas arriba, en busca de drogas, no guerrilleros. La requisita fue infructuosa. Sin pedir disculpas por las molestias, los oficiales dieron a entender que eso era sólo el comienzo, aunque para los rockeros no se trataba de un apriete nuevo. Ya había una historia de acoso, si bien esta vez se combinaba siniestramente con la cacería humana puesta en marcha contra la guerrilla. (77)

Estas amenazas seguirían con otros músicos como León Gieco que recibió una llamada en marzo de 1978 “para avisarle que se cuidara, que los Servicios sabían a qué jardín de infantes iba su hija Liza.... Hablaba pausadamente, en un tono más de consejo que de amenaza” (Pujol 82). Litto Nebbia decidió irse del país ya que el clima para componer era asfixiante y muchas veces se levantaban recitales que él iba a dar sin recibir explicaciones. Pero antes de poder dejar la Argentina fue detenido varias veces. En una de los arrestos, Nebbia “estuvo tres días detenido en un centro clandestino de Puerto Madero, con diez tipos alrededor que lo abrumaron a preguntas. Finalmente pudo irse a su casa pero le retuvieron 20 días el pasaporte” (102). Apenas se lo devolvieron se fue a México ya que “le habían devuelto el pasaporte con vetos y observaciones. No le sería fácil ingresar a los Estados Unidos con esos antecedentes” (157). Mientras vivió en

México, Nebbia hizo un álbum de canciones en inglés para que se editara en los Estados Unidos, pero su idea no se pudo hacer realidad por las notas en su pasaporte que le hubiesen impedido el ingreso a ese país.

Muchos músicos, como Nebbia, se vieron obligados a exiliarse en Europa o en otros países de América por las amenazas y la inseguridad en que vivían. Tampoco tenían la libertad que necesitaban para escribir sus canciones. En los años 1978 y 1979 “una importante cantidad de músicos está fuera del país” (Beltrán 62). Algunos se habían ido por las amenazas o la falta de libertad pero otros para conocer la música que se estaba gestando en otros lugares. Estos músicos se sumaban a los que se habían ido antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976. Entre ellos había muchos músicos que habían sido parte de la música rock desde la primera hora, como por ejemplo, Litto Nebbia, Pappo, Moris, Javier Martínez, Miguel Cantilo, Edelmiro Molinari, Miguel Abuelo, Claudio Gavis y los integrantes del grupo Crucis.

Beltrán comenta, “Una parte considerable de los principales creadores no está presente. Esto debilita el desarrollo creativo del movimiento” (63). Además de las ausencias, Grinberg declara, en la revista *25 años de rock*, que “la producción discográfica había caído notablemente, y la cerrazón en radio y TV era absoluta para la difusión de la Nueva Música Urbana. Reinaba una censura inflexible” (32). El rock era víctima de una censura muy fuerte que frenaba el proceso creativo de los músicos que no habían optado por el exilio, y el hecho de la falta de apoyo por parte de las compañías grabadoras y los medios de difusión empeoraba aún más su situación.

La música rock estaba debilitada. La película *Fiebre de sábado a la noche* con John Travolta y la música disco “as performed by the Bee Gees and Donna Summer, took

over the musical scene. The discothèque replaced the concert. The dance replaced the song. English replaced Spanish. Lack of communication replaced communication. Participants in the movement were seized by the feeling that rock nacional was dying” (Vila, *Rock Nacional and Dictatorship*, 136). La nueva moda de la música disco fue recibida con alegría por la dictadura y se procuró que fuera promovida continuamente en las radios y la televisión. El baile y las discotecas eran ideales para que los jóvenes no pensarán. Pujol nos dice, “La verdad es que la música disco no era una fuerza liberadora. Por el contrario, reforzaba una imagen de juventud satisfecha y divertida. Era la juventud ... que estudiaba sin chistar, juntaba dinero para comprarse el último modelo de pantalones Wrangler y salía a divertirse los sábados a la noche” (92). Las fuerzas del orden no eran necesarias en los bailes, los jóvenes se divertían sin pensar en nada más, no cuestionaban ni la forma de vida que tenían ni extrañaban la libertad. Era cuestión de estudiar, trabajar y salir a divertirse los sábados a la noche.

Sin embargo, a pesar de que el año 1978 “se recordará como un año negro en la historia del género” (De la Puente 89) por la falta de importantes referentes debido al exilio, Charly García formó su nuevo grupo, Serú Girán. Además, Almendra, uno de los primeros grupos de rock que se habían separado en 1970 se reagrupó y dio un recital en diciembre de 1979 en el estadio Obras Sanitarias donde asistieron 15.000 personas (Grinberg, *25 años*, 33).

En estos tiempos el movimiento no tenía mucha vitalidad, pero los músicos de rock siguieron creando. Muchos insistieron con canciones de gran calidad creativa. Podemos nombrar a Raúl Porchetto, Charly García, León Gieco, Luis Alberto Spinetta y

Nito Mestre. Estos autores tratarían de mantener viva la música y su mensaje. Marchi comenta:

La represión no evitaba que la comunicación fluyese en letras que desafiaban el régimen que no admitía disensos y que silenció a toda la prensa acerca de las atrocidades que se estaban cometiendo. El rock, por su propia naturaleza, no podía evitar seguir hablando de libertad en medio de la dictadura más sangrienta. Pero al usar su propio lenguaje, los militares no pudieron detectarlo en las canciones de León Gieco y Charly García, sobre todo, que intentaron decir cosas en el peor momento.(42)

Hay dos temas que criticaron la situación política y sólo pudieron pasar inadvertidas para la censura por la inteligente utilización de la metáfora, el juego de palabras y la doble intención en la letra de las canciones. Uno de los temas criticó la violencia abiertamente. Fue “Los chacareros de dragones” de León Gieco editado en el álbum *El Fantasma de Canterville* en 1976. En este caso, la canción hablaba del asesinato del poeta chileno Víctor Jara en el Estadio Nacional de Chile en Santiago el 12 de septiembre de 1973. Víctor Jara fue allí torturado junto a miles de disidentes durante la dictadura del Gral. Pinochet, ya que el estadio era utilizado por los militares como centro de detención de la dictadura. El periódico *El país* describe lo que pasó el día de su asesinato:

Recibió [Víctor Jara] un tratamiento brutal en el estadio.... Los soldados rompieron a culatazos sus manos, lo golpearon y dejaron sin alimentos ni agua.... Un subteniente jugó a la ruleta rusa con un revólver en la sien del cantautor y le dio el primer disparo mortal en los subterráneos del estadio.

Después ordenó ... disparar al cuerpo, que convulsionaba agónico, para rematarlo.

Treinta años más tarde, ese mismo estadio fue llamado Víctor Jara en su honor. La canción de Gieco fue muy directa a la hora de criticar la violencia de las dictaduras militares. No obstante, escapó a la censura y pudo ser grabada:

Allá donde todo aquel septiembre
no alcanzó para llevarse la tempestad
Allá donde mil poesías gritaron
cuando le cortaron al poeta sus manos.
Ay, ay, ay, si hasta el cóndor lloró.
Allá donde muchos pensamientos
no tienen palabras ni gritos ni silencios
Allá donde muchos vientos han pasado
y ninguno pudo detenerse a descansar.
Ay, ay, ay, si hasta el cóndor lloró.

A pesar de la descripción violenta de la muerte de Jara, Gieco no hace referencia explícita al poeta, sólo al escenario de la muerte del mismo, aunque no lo nombra. Es posible que, por eso, haya podido escapar a la censura. El cóndor de los Andes es el símbolo nacional de varios países que comparten la cordillera de Los Andes, como Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú, pero es también el ave nacional de Chile. Por eso Gieco lo cita en esta canción con el fin de identificar al país en el que se produjo este asesinato. El llanto del condor es el llanto en Chile y otros países de Latinoamérica por la muerte del poeta. En los recitales en vivo, De la Puente comenta en su libro que Gieco

cambiaba dos versos de la canción. En vez de decir: “Allá donde muchos vientos han pasado / y ninguno pudo detenerse a descansar”, decía en su lugar: “allá donde quedó estrellada / la raíz de un pueblo con sus profetas muertos” (103).

El otro tema musical con una crítica hacia la dictadura fue “Alicia en el país.” Su autor fue Charly García y formó parte del álbum *Bicicleta de Serú Girán* editado en 1980:

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, sabés,
 el trabalenguas traba lenguas,
 el asesino te asesina
 y es mucho para tí.
 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 mía
Sobre el pasado y sobre el futuro,
Ruina sobre ruina,
Querida Alicia.

Si bien este tema está basado en los personajes de *Alicia en el país de la maravillas* de Lewis Carroll, García repasa la historia del país de los últimos años y hace referencia a algunos de sus principales personajes políticos. El uso de imágenes y símbolos para describir la situación política del país es interesante porque le sirvió a García para que este tema no fuese censurado. Parecería que Alicia fuese la representación de la ex presidente “Isabel” Perón en el momento del golpe militar de 1976. Los militares que idearon el golpe militar obligaron a la señora de Perón a renunciar a la presidencia de la Nación Argentina. Ya no hay opción, a la presidente se le acabó el juego, tuvo que tomar decisiones y renunciar a su puesto de primer mandatario del país. Los militares no estaban jugando: asesinaban y no permitían que se hablase con libertad, “el trabalenguas traba lenguas” dice García en la canción. Ya no está ni el Gral. Onganía, que cita García al decir que “no hay morsas”, sobrenombre con el que la gente lo llamaba por sus bigotes. Tampoco está el ex presidente Illia, llamado popularmente “tortuga” por su aparente

tranquilidad. Luego García denuncia la violencia y los asesinatos cuando habla de “un río de cabezas aplastadas por el mismo pie.” Una descripción fiel de lo que estaba pasando en ese momento y donde “los inocentes son los culpables” no pueden defenderse como corresponde. El Rey de Espadas bien puede interpretarse como una alusión a la Junta Militar y es interesante el comentario que hace de López Rega, alias “el Brujo”, mano derecha del matrimonio Perón. En esos momentos se decía que López Rega estaba por volver al país y García cita este rumor cuando dice: “enciende los candiles que los brujos piensan en volver a nublar los caminos.”

El autor describe con mucho pesimismo la situación del país en esos años. La población en general ignoraba por aquel entonces las desapariciones y torturas, aunque había cada vez más rumores acerca de injusticias de toda índole y de arbitrariedad y silencio en el Poder Judicial. Así García dice, “no tendrás poder, ni abogados ni testigos.” Las personas estaban indefensas frente al autoritarismo del estado y ni siquiera sabían lo que realmente estaba pasando en ese momento. No había forma de saberlo, había miedo y silencio en los medios de comunicación. El gobierno militar no pudo encontrar en esta canción algo que pudiera censurar, quizás porque lo que se decía en la misma estaba disfrazado de un cuento para niños.

La dictadura trató de cumplir sus objetivos de silenciar a los artistas con amenazas, encarcelaciones, prohibiciones y controles a los medios de difusión. Lo logró transitoriamente, pero la necesidad de expresarse no pudo ser aplacada en lo que hace a la música: “en el campo de la identidad musical –forma derivada de la identidad joven- la dictadura no había logrado su cometido, tal vez por falta de comprensión de la naturaleza misma de esa identidad. O tal vez por la inocencia política de la contracultura.... En todo

caso, estaba claro que el rock no había muerto ni desaparecido” (Pujol 139). Los músicos seguían grabando y la gente iba a los recitales a pesar de las redadas policiales y las detenciones en comisarías por el solo hecho de ser parte del público de un recital de rock. La policía buscaba drogas o la posibilidad de alteración del orden público, pero a estas alturas ya nadie creía la razón que daba la policía por las detenciones. Algunos diarios también reconocían la poca veracidad de las excusas, como cita Pujol en su libro dando el ejemplo del verano de 1980, en el que se detuvo a 197 jóvenes a la entrada de un estadio en la ciudad de La Plata donde iba a actuar el grupo Almendra (147).

Serú Girán era un grupo muy importante por su producción musical y “porque el rock buscaba diferenciarse de los medios; diferenciarse desde la ética del músico que no cedía” (Pujol 124). Su segundo LP se llamó *La Grasa de las capitales*. Pujol comenta que con este disco “Charly había perfeccionado sus medios para interpelar a la sociedad” (125), y no hablaba de la dictadura en sí y sus atropellos, sino de la transformación que esa dictadura estaba ejerciendo en la sociedad. La letra de la canción que da el título al LP habla expresamente de la toma de posición del artista:

Qué importan ya tus ideales,
 Qué importa tu canción,
 La grasa de las capitales
 cubre tu corazón.
 ¿Por qué tienes que llorar?
 es que hay otro en tu lugar que dice:
 "Vamos, vamos, la fama,
 tu oportunidad está ahí",

lo mismo me pasó a mí, lo tienes todo, todo

y no hay nada.

A buscar el pan y el vino

ya fui muchas veces

a sembrar ese camino

que nunca florece, no transes más.

Con la cantina, con la cantora

con la televisión gastadora

con esas chicas bien decoradas

con esas viejas todas quemadas

gente revista, gente careta

la grasa inmunda cual fugazzetta!

No se banca más!

La grasa de las capitales no se banca más.

No transes más

Don't stop dancing!

No se banca más!

La grasa de las capitales no se banca más.

La grasa no permite ver lo que subyace, lo que existe en realidad. Esta canción critica la frivolidad y la superficialidad de la sociedad de esos días. Una sociedad donde los ideales y el arte no tenían importancia de acuerdo con García. Una sociedad donde lo que se valora es lo superficial: la fama y el poder adquisitivo. Es interesante la crítica que hace García acerca de la frivolidad y la superficialidad en las mujeres, cuando habla de la

dependencia de las mujeres argentinas del aspecto físico como forma de ser tomadas en cuenta: “chicas bien decoradas con esas viejas todas quemadas.” Cuando habla de la “gente revista”, García utiliza un juego de palabras con el prefijo ‘re’, muy utilizado en Argentina para dar énfasis al adjetivo que sigue. Por un lado, habla de la gente que aparece continuamente en todos los medios de comunicación, sean artistas o políticos. Por el otro, García usa esta expresión en referencia a una revista de “sociedad” muy popular en Argentina llamada *Gente*. Esta revista apoyaba al gobierno militar y era considerada como superficial porque se limitaba a entrevistar inocuamente a personajes famosos de la sociedad nacional. Cuando García habla de la “gente careta” se está refiriendo a las personas que viven de las apariencias. Utiliza palabras del lunfardo de Buenos Aires, dialecto del español utilizado originalmente en los barrios pobres de la ciudad pero que todas las clases sociales utilizan hoy en día. Así, cuando el autor dice “No se banca más”, quiere decir “no se aguanta más”, y cuando dice “no transes” quiere decir “no dejes que te hagan cambiar de opinión.” La incorporación de la frase en inglés “don’t stop dancing” hace referencia crítica a la música disco, tan popular en ese tiempo.

El 13 de octubre de 1980 los argentinos recibieron la noticia que Adolfo Pérez Esquivel, defensor de los derechos humanos y preso sin causa por la dictadura durante dos años, había recibido el Premio Nobel de la Paz. La noticia tuvo poca repercusión en la televisión, pero los medios escritos “acaso más libres de manos que la televisión para analizar el tema, le dedicaron bastante espacio” (Pujol 168). Poco a poco, se estaba notando que los periodistas buscaban más libertad de expresión. La dictadura se estaba desgastando y este premio reafirmaba lo que decían desde el exterior: en Argentina había

torturas y desapariciones de personas, sin posibilidad de juicio para defender sus derechos.

El rock nacional argentino volvió a tener una presencia importante a partir del año 80. Serú Girán congregaría a 60.000 personas “en diciembre de 1980 en un recital gratuito en la Rural [espacio público abierto]. Acotemos que antes, durante y al final del concierto la represión policial fue muy dura” (Beltrán 63). El rock seguía adelante y la popularidad de este recital lo demostró. El rock facilitaba la posibilidad de reunión en un país donde cualquier tipo de movilización estaba prohibida. Las autoridades no tenían formas nuevas de amedrentar y evitar esas concentraciones, los jóvenes iban a los recitales, y los directivos de los teatros estaban interesados en estos recitales porque representaban mucho dinero al congregar tal cantidad de público. Lo sorprendente fue que el recital gratuito de Serú Girán fuera auspiciado por el canal estatal ATC (Argentina Televisora Color). Albaceres asegura, sin embargo, “Esto no significa agradecer al régimen las posibilidades que se abren al rock nacional: sino señalar que el lugar que éste va adquiriendo en los funcionamientos culturales está en continua interrelación con dinámicas globales” (80). Ya no se podía negar que el rock estaba dejando de pertenecer a la cultura *underground*, su radio de acción transcendía la de sólo un grupo reducido de jóvenes. Habían pasado unos 15 años desde sus comienzos y la posición de los músicos de rock no había cambiado. Los músicos siguieron a pesar de las persecuciones, de la falta de apoyo de los medios, de la indiferencia de una sociedad silenciosa. Es más, no se estancaron en la música de los años 60, fueron evolucionando y siguieron pensando en la libertad y en ‘no transar’. Los jóvenes de estos años no tenían otros modelos en

Argentina. El concierto de Serú Girán en La Rural tuvo lugar pocos días después de la muerte de John Lennon y Pujol comenta:

Los jóvenes que se reunieron en la Rural para celebrar a su grupo favorito lloraron al ídolo ausente, al más grande de todos. Lennon había inspirado a Charly.... Pero la tristeza no se tradujo en pesimismo ni cinismo.... Por el contrario, la música que había copado la Rural.... seguía siendo la expresión de los jóvenes rebeldes, de los que no *transan* ni se *venden*.

(170)

El asesinato de John Lennon fue un golpe para la juventud de Argentina también. Lennon representaba las ideas de los músicos de rock argentinos y de sus seguidores. La mayoría no estaba politizada, pero todos aspiraban a una paz y justicia social universales, evitaban dejarse llevar por las modas o las tentaciones de la sociedad de consumo, y no dudaban en seguir buscando la libertad individual.

Luego del relevo del Gral. Videla como presidente de la Nación, en marzo de 1981 asumió la presidencia el Gral. Viola. A diferencia de su antecesor, Viola tenía interés en “un acercamiento a los jóvenes en general y a los rockeros en especial” (Pujol 186). Viola se dio cuenta de que el rock había sobrevivido a la dictadura a pesar de que “los modos de vida propugnados... en los recitales y su entorno distaban notablemente de los modelos educativos ensalzados por la dictadura” (187). El rock, no solamente había sobrevivido, sino que su presencia e influencia entre los jóvenes había aumentado considerablemente. Viola y su entorno se dieron cuenta de esta realidad y hubo reuniones con los principales referentes del rock como Charly García, León Gieco y Luis Alberto Spinetta, entre otros, para hablar de los problemas que tenía el rock. “Era claro que, sin

que pudiera hablarse de alianza declarada, la música se había instalado en la agenda oficial” (188). Si bien el rock estaba dejando de ser *underground* desde hacía unos años, este reconocimiento por parte de la dictadura lo oficializó definitivamente.

La defensa de valores universales y la crítica a una sociedad consumista que vivía de las apariencias y aceptaba los atropellos de los grupos de poder fueron temas permanentes a lo largo de los primeros 15 años de la música rock. Esta actitud logró que se ganara el respeto de la población y la preocupación del gobierno dictatorial. Sin embargo, en estos momentos, había una mayor apertura y la gente empezó a hacerse oír en los recitales con cantos contrarios a la dictadura. Beltrán acota que “El público comienza a entonar los cánticos: ‘el que no salta es un militar’ y ‘Se va a acabar / se va a acabar / la dictadura militar’” (65). Y estos cantos que surgían espontáneamente en los recitales, también se oían cada vez con más frecuencia en las canchas de fútbol argentinas durante los partidos, como comenta Polimeni (102). Si bien era obvio que el público que asistía a los recitales de rock estaba en contra de la dictadura y sufría los atropellos de la policía en las comisarías, los concurrentes a las canchas de fútbol tenían diversas tendencias políticas y pertenecían a diversos sectores del espectro político-social argentino. El clima de oposición hacia la dictadura era cada vez más importante.

A partir de la apertura del gobierno en 1981, los partidos políticos comenzaron a dialogar con los militares y “el 22 de julio, la CGT organizó una Jornada Nacional de Protesta” (Pujol 187). Lentamente los partidos políticos y los sindicatos volvieron a hacerse oír. También en este año muchos artistas como Litto Nebbia, Piero, Miguel Abuelo y Cantilo volvieron a la Argentina de su exilio en el extranjero. En una reciente

entrevista con Litto Nebbia, le pregunté por qué se había exiliado en México en 1978 y por qué volvió en 1981. Su respuesta fue directa y franca:

Decidí rajarme después de un año que estaba prohibido por todos lados.

Esto lógicamente repercutía en que no tenía trabajo y así... Me seguían por la calle, amenazaban a mi vieja y toda esa mierda. No me gusta contar puntualmente cada cosa que me pasó, porque no me interesa ser de esos artistas que luego parecen que estas vicisitudes las usan para seguir desarrollando su carrera. Todo el mundo allí sufrió vejaciones y miedo. Yo soy uno más. Me escapé con 60 dólares en el bolsillo y elegí México como podría haber sido España. La gente es divina allí. Muy solidaria y me ayudaron mucho. Estuve casi 4 años, hasta que me enteré que se podía entrar [a Argentina] al menos sin problemas, ya que la dictadura estaba por caer....

Pero esta aparente apertura no se debió a las bondades del gobierno. La dictadura estaba perdiendo su poder debido a una desastrosa política económica y al desgaste frente a la población luego de cinco años de dictadura. Sin embargo, la dictadura seguía controlando y censurando. El 23 de octubre de 1981 Andrés Avellaneda agrega, “el diario *Clarín* informa sobre la prohibición de divulgar 242 temas musicales. ‘Periódicamente las empresas discográficas y las principales centros de distribución reciben un listado oficial donde se les informa sobre los autores y temas musicales cuya difusión se considera inconveniente....’” (221). Según detalla el autor en su libro *Censura, autoritarismo y cultura*, entre los autores figuraban Charly García y Spinetta, pero también otros que no eran músicos de rock como como Eduardo Falú y Ariel Ramírez e importantes músicos

de tango como Astor Piazzola y Cátulo Castillo. También había canciones prohibidas de otros músicos que no estaban prohibidos, como canciones de Moris, León Gieco, Alberto Cortez, Billy Bond, Sandro, entre otros. Pero lo que más llamó la atención fue la prohibición del tango “Cambalache,” escrita en 1935 por Enrique Santos Discépolo, uno de los tangos más populares de todos los tiempos (Avellaneda 221-2). Pujol comenta que esta prohibición, publicada el día anterior en el diario *Convicción*, fue negada por el Comité Federal de Radiodifusión (Comfer)⁵, y se obligó a pasar el tango “Cambalache” en todas las estaciones de radio. Curiosamente, Pujol nos dice que el diario *Convicción* estaba dirigida por el almirante Massera, que había formado parte de la junta militar que produjo el golpe de estado de 1976, evidenciando disensión entre los militares (193).

En 1981 León Gieco hizo una gira musical por todo el país que llamó *De Ushuaia a La Quiaca* y que dio lugar a una grabación con el mismo título en 1985. Esta experiencia hizo que sus canciones llegaran a todos los rincones del país y ayudó a Gieco a conocer con más profundidad el folclore de las distintas regiones del país. En los últimos años se estaba evidenciando un acercamiento lento pero profundo entre los músicos de rock con los del folclore y el tango, pero este viaje ayudó a la interacción definitiva de los distintos tipos de música argentina. La fusión de distintos géneros musicales ya había sido experimentada en los años 70 por músicos como Gustavo Santaolalla y Litto Nebbia. La fusión del rock con el folclore, el tango y el jazz distinguiría claramente al rock nacional argentino de lo que siempre se había considerado el rock a nivel mundial.

⁵ El Comfer dependía de la Secretaría de Medios de Difusión de la Presidencia de la Nación Argentina.

El rock en la cultura oficial: 1982-1983

La guerra de las Islas Malvinas en 1982 fue el detonante en la caída del gobierno militar y el retorno definitivo de la democracia. Sin embargo, según Polimeni en su libro *Bailando bajo los escombros*, la democracia está igualmente en deuda con el rock por haber dado al público “la otra versión de las cosas, casi siempre la más molesta, pero muchas veces la más esperanzadora” (73). Así ocurrió con el rock desde sus comienzos en los años 60. Y en 1982, los músicos continuaban con su empresa a pesar de las amenazas y las persecuciones. En palabras de Litto Nebbia, “las molestias eran diarias y te las aguantabas porque el argentino está acostumbrado a esas cosas. A que te pidan documentos y otras mierdas. Yo sabía de las desapariciones y todo....tengo más de 10 amigos desaparecidos. ¡Lo más terrible es que aún no sabés por qué!”

Por unos quince años, desde 1966 hasta comienzos de los 80, el maltrato y la persecución estuvieron presentes en la vida de los artistas y de la población en general. Finalmente, la conjunción del movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo⁶, la presión del gobierno de los Estados Unidos a través del presidente Jimmy Carter a fines de los años 70 y la llegada de miembros de organismos de defensa de los derechos humanos empezaron a influir en la opinión ciudadana. A esto le podemos agregar el fracaso de la política económica que dejó al país con una deuda externa muy elevada. Polimeni afirma en su libro que todo esto, agregado al retorno desde el exilio de figuras pioneras del rock y la necesidad de tener nuevas formas de expresión, hicieron que los jóvenes viesen a los músicos de rock como símbolos sociales (102). La juventud y quienes querían un cambio

⁶ Asociación formada por madres de desaparecidos durante la dictadura que tienen como objetivo exigir el reencuentro con sus hijos desaparecidos. Durante las protestas usan pañuelos blancos en los que están bordados los nombres de sus hijos.

en la Argentina reconocían la actitud de estos músicos al continuar defendiendo la libertad y la paz como opción. Polimeni agrega, “García, Gieco ... y Spinetta lideraron el tránsito del rock desde el gueto hacia el centro, hasta el periodo final en el que incluso parece haberse convertido en parte de la banda de sonido del sistema completo” (108). El rock no necesitaba de un hecho externo o interno para ser reconocido como parte integrante de la cultura argentina. Ya lo había logrado a lo largo de sus años al ser escuchado y valorado por la sociedad argentina en general.

Pero la situación en el país era seria. En *Rock y dictadura*, Pujol comenta que el 30 de marzo de 1982 hubo una concentración popular en la Plaza de Mayo y el gral. Galtieri, presidente de facto de Argentina, dio la orden de reprimir (212). Los militares no podían contener el enojo de la gente. El día 2 de abril, para sorpresa de los argentinos, el gobierno organizó el desembarco de soldados argentinos en las Islas Malvinas, bajo dominio inglés, para exigir la devolución de las islas basándose en la existencia de asentamientos españoles desde el siglo XVI. Polimeni escribe en su libro que la Guerra de las Malvinas fue “iniciada por un gobierno militar que en 1982, estando objetivamente más débil por el avance de los movimientos sociales, intentó una maniobra para perpetuarse en el poder” (108). Las Islas Malvinas siempre fueron caras al sentimiento de los argentinos ya que en los textos y mapas escolares, los alumnos estudian, incluso hoy en día, que las Islas Malvinas son argentinas. El hecho de tocar algo tan profundo en el sentimiento del argentino logró el objetivo que buscaban los militares: la población en su mayoría apoyó con entusiasmo la invasión. Pujol comenta que “Galtieri habló desde el balcón de la Casa Rosada ante decenas de miles de personas enardecidas.... Cada desafío de Galtieri a Inglaterra, cada frase bravucona contra la Corona y la Flota Británica, fue

recibida con beneplácito por la Plaza” (211). Debido al sentimiento que tenía la población hacia las islas, los argentinos fueron espontáneamente a la Plaza de Mayo y apoyaron a la dictadura militar en su intento de recuperarlas. Galtieri aprovechó ese sentimiento de la población y logró su objetivo: la gente se distrajo de los problemas económicos y del cansancio que le había producido la dictadura.

En esos días, Polimeni cuenta en *Bailando bajo los escombros* que “un decreto prohibió la difusión radiofónica o televisiva de música anglosajona” (108). Es interesante observar el tránsito del rock de ser considerada música antinacional a ser reconocida como nacional. La música que se empezó a escuchar por la radio fue solamente música en español. Al principio no hubo problemas, se escuchaba música folklórica argentina, tango y rock. Esto produjo un aumento en las ventas de discos de rock y “el rock se transforma en un excelente negocio que aporta buenos dividendos” (De la Puente 124). Las ventas de álbumes aumentaron considerablemente para beneplácito de las compañías grabadoras porque el rock se estaba volviendo un producto de consumo masivo por la difusión radiofónica. Pero el problema era que no había suficiente música de rock para pasar por las radios. Gloria Guerrero escribe en *La historia del palo* que había unos setenta discos de rock argentino y unos cien programas de música en las radios, y la falta de apoyo al rock durante los últimos quince años se transformó en un boomerang (22). No era costumbre de las radios argentinas el repetir canciones, había mucha competencia de programas musicales, y por eso las radios buscaban desesperadamente información de grupos de rock que no fuesen conocidos.

De la Puente explica, “Empezó a aparecer un gigantesco caudal de novedosas corrientes que el público acepta en forma instantánea” (124). Surgían grupos

continuamente, aunque no todos tenían buena calidad. Una ventaja que tuvo esta situación fue que las mujeres en el ambiente del rock fueron más tomadas en cuenta. Hasta el momento eran muy pocas las reconocidas. De la Puente comenta, “A los nombres de algunas pioneras como Gabriela Molinari, Carola Cutaia y posteriormente María Rosa Yorio, hubo que agregar rápidamente los de Celeste Carballo, Patricia Sosa, Leonor Marchéis, María José Cantilo, Diana Nylon, Fabiana Cantilo, Claudia Puyó, y otros” (124). Si bien también entre las mujeres hubo artistas de distinta calidad musical, no hay dudas de que fue una gran oportunidad para que el público también valorara la presencia femenina en el rock nacional argentino.

El gobierno quería ganarse el apoyo de la gente joven con respecto a la Guerra de las Malvinas, ya que los soldados enviados a las islas eran parte de esa juventud. Se tuvo la idea de organizar un recital, “surgido de la Secretaría de Información Pública” (Beltrán 69). Los músicos se reunieron con los funcionarios y llegaron a un acuerdo para organizar el recital que se llamó “Festival de la Solidaridad Latinoamericana.” Este evento tuvo lugar “el 16 de mayo de 1982, con una concurrencia de 60.000 personas.... Tiene como finalidad homenajear a los países latinoamericanos que brindaron apoyo a la Argentina en el conflicto, y recolectar ropa y alimentos para los soldados” (68). Una vez más la asistencia del público fue excepcional y, si bien era un concierto de apoyo a los soldados en el frente de batalla y de agradecimiento a los países latinoamericanos que avalaban la soberanía argentina en las islas, fue un concierto donde el tema principal fue la paz. Beltrán explica que los jóvenes asistentes al recital llevaban “carteles, banderas y pancartas con leyendas alusivas a la paz” (69). Los jóvenes no iban con un ánimo belicista, estaba claro que el mensaje era distinto al que hubiese querido el gobierno

militar. También las palabras de introducción al concierto fueron decisivas para el público por la posición ideológica de los músicos de rock con respecto a la Guerra de Las Malvinas. Según un artículo de Roberto Pettinato y Marcelo Gasió de la revista *Expreso Imaginario*, que aparece citado en el libro de Beltrán, la introducción fue: “La música progresiva nacional, que es parte de un lenguaje universal de amor y comunicación se hace presente en este momento histórico para ratificar la voluntad constructiva de un pueblo de paz” (103). Los músicos confirmaban de hacer conocer la finalidad de este recital y fueron coherentes con las ideas que siempre habían sostenido a lo largo de los años. La paz iba a ser el tema del recital.

Al Festival asistieron la mayor parte de los músicos de rock desde Litto Nebbia, Charly García, Luis Alberto Spinetta, hasta León Gieco. Nadie faltó a la cita y todos actuaron sin compensación económica. El momento culminante, dada la diferencia entre las circunstancias políticas que se estaban viviendo y la posición del cantante, fue cuando Gieco cantó un tema que había compuesto en 1978 ante la posibilidad de una guerra con Chile por cuestiones limítrofes. El nombre de la canción fue “Sólo le pido a Dios”:

Sólo le pido a Dios
que el dolor no me sea indiferente,
que la reseca muerte no me encuentre
vacío y solo sin haber hecho lo suficiente.
Sólo le pido a Dios
que lo injusto no me sea indiferente,
que no me abofeteen la otra mejilla
después que una garra me arañó esta suerte.

Sólo le pido a Dios
 que la guerra no me sea indiferente,
 es un monstruo grande y pisa fuerte
 toda la pobre inocencia de la gente.

Sólo le pido a Dios
 que el engaño no me sea indiferente
 si un traidor puede más que unos cuantos,
 que esos cuantos no lo olviden fácilmente.

Sólo le pido a Dios
 que el futuro no me sea indiferente,
 desahuciado está el que tiene que marchar
 a vivir una cultura diferente

La canción evoca la lucha, el dolor, el abuso y el exilio a los que se enfrentaron los argentinos que se atrevieron a tomar una posición desafiante frente a la dictadura militar. El cantar esta canción en ese momento histórico es sintetizada por Vila y Cammack cuando comentan que el rock nacional, “not having supported the government in its military adventure (as the political parties had done) and representing the real losers in the war –the hundreds of young men killed or mutilated – assumed a position of outright criticism of the government” (141). Efectivamente, los músicos de rock fueron de los pocos sectores de la sociedad que se manifestaron públicamente en contra de la guerra como forma de solución del problema y quisieron especialmente recordar a los inocentes que estaban muriendo en el frente de batalla. Pero en el Festival de la Solidaridad, no fue

sólo Gieco quien habló de la paz. Raúl Porchetto, con su canción “Algo de paz”, se hizo también portavoz del mensaje:

Te pide luz mi amor
te pide luz mi vida
te pido por favor
en estos malos días
Estoy tan solo acá
perdido de verdad
como aquel loco rey
detrás de la colina
Algo de paz
algo de paz, vida
Te pide luz mi mente
mi cuerpo va a estallar
tu espíritu Señor
espero cada día
Estoy tan solo acá
perdido de verdad
como aquel loco rey
detrás de la colina
Algo de paz
algo de paz, vida

Las dos canciones que fueron el éxito mayor de la noche (Vila 141) fueron dos plegarias por la paz en un festival auspiciado por el gobierno militar. Si la intención de la dictadura era fomentar el apoyo a la guerra a través de la música rock, este festival había sido un fracaso.

Durante el recital y a pesar del pacifismo que los músicos pudieran querer transmitir, Vila reconoce en su artículo “*Rock Nacional and dictatorship in Argentina*” que no se dudó en criticar abiertamente al gobierno tanto con las canciones como con las actitudes del público que cantaban, “paredón, paredón, a todos los milicos⁷ que vendieron la nación” (141). Este canto del público era cantado con frecuencia en cada recital o encuentro multitudinario y mostraba el rechazo de la población hacia los militares en el poder.

En mi entrevista con Litto Nebbia, el autor nos cuenta su experiencia en el Festival de la Solidaridad:

Todos los que fuimos a tocar, lo hicimos emocionalmente, de la misma manera que la población salía a la calle, creyendo que estábamos defendiendo el país.

Después se descubrió todo. Nunca imaginé por ejemplo que lo recaudado en ese Festival, en vez de enviárselos a los chicos soldaditos, lo vendían.

Muchos tipos de la siguiente generación han criticado el que hayamos participado del Festival. Se trata de ignorantes totalmente despolitizados, que creen que putear a alguien o fumarse un faso de marihuana en público,

⁷ Palabra de uso coloquial con la que se llama a los militares en Argentina.

es realizar un acto de trasgresión. No hay que darle demasiada bolilla, al pasar el tiempo igual van a pagar la boleta de gas en el banco.(risas)

En este comentario, Nebbia, el más politizado de los artistas de rock argentino, muestra su desilusión por el destino final de lo recaudado en ropa y alimentos para los jóvenes soldados que estaban en la guerra y que había llenado 50 camiones del Ejército (Pujol 216). Estas donaciones de ropa y alimento fueron el precio pagado por el público que asistió al Festival. Desgraciadamente, “los alimentos y ropa ilusamente donados por los asistentes jamás llegaron a manos de los soldados y fueron vendidos por comerciantes inescrupulosos” (Marchi 52). Esto afectó decididamente a los músicos que habían tenido la idea de ayudar a los soldados a través del recital y habían trabajado para organizar un evento de tal magnitud. El hecho de que las donaciones no hubiesen llegado a su destino no se supo en su momento, como nos comenta Nebbia, sino cuando ya los militares no estaban en el poder.

Nebbia nos habla de la crítica que algunos sectores hicieron de los músicos que actuaron en el festival. Según los comentarios de Marchi, estas críticas provenían de pequeños grupos que no habían sido invitados al festival; los músicos pueden haber pecado de ingenuos al haber aceptado la invitación para formar parte del mismo, pero dejaron bien en claro que el festival se hacía para apoyar a los soldados que estaban peleando en las islas y por su compromiso con la paz. (52)

El 14 de junio de 1982 Argentina se rindió frente al avance británico y “el gobierno de Galtieri cayó *naturalmente*, sin que fueran necesarias conspiraciones ni grandes contubernios.... Ya no había más chances para un gobierno militar, por más presión o demagogia que pudiera desplegar” (Pujol 222). La Guerra de las Malvinas no

sólo fue un fracaso bélico sino que había dejado cientos de muertos y heridos. Esta guerra fue el hecho que faltaba para quitar a los militares del poder. Ya no había marcha atrás, el pueblo había sido engañado, una vez más, por un gobierno sin escrúpulos.

Hay quienes comentan que la Guerra de las Malvinas fue el espaldarazo definitivo al rock nacional. Es a partir de entonces cuando el rock se masifica, como comenta Berti en su libro *Rockología-Documentos de los 80* (22). La asiduidad con la que el rock fue escuchado en las radios y la televisión, unida al apoyo y valoración que los músicos del género recibieron finalmente de la prensa escrita y de las compañías grabadoras, contribuyeron a su popularización en la sociedad argentina en general. Pero coincidimos con Pujol cuando dice que “la guerra amplificó la recepción del rock, pero no alteró su continuidad ... y las cosas siguieron más o menos como se venían dando antes del 2 de abril” (229-30). Con esto, Pujol confirma que el rock estaba destinado a la popularización masiva con o sin Guerra de las Malvinas. Esta opinión coincide con la interpretación de Nebbia cuando, en mi entrevista, le pregunto por la influencia de la guerra en la continuidad del rock nacional:

El rock argentino al igual que el tango, tiene identidad propia.

Ambos han sido tardíamente reconocidos en nuestro país. Pero debemos entender que entre las falencias (que todos tenemos algunas) de nuestro país, está la falta de memoria constante de las cosas que pasan, el cholulismo por todo lo que pasa por “afuera” y luego, quizá lo más importante.

Es un bendito país este, al que gracias a Dios pertenezco, que siempre está dividido.

Nebbia argumenta que la guerra no fue la causa que hizo que el rock pasara de ser una manifestación de cultura *underground* a convertirse en parte de la cultura nacional. El rock, como hemos relatado en este trabajo, fue avanzando lenta pero seguramente a través de los años, manteniendo las ideas que lo habían originado y ganándose una identidad propia antes de la guerra.

Lo más significativo y lo que diferencia a las canciones de este periodo y de los años sucesivos con respecto a periodos anteriores es que ya no hay metáforas o expresiones con doble sentido, no se recurre al simbolismo extralingüístico. Como ejemplo de canciones acerca de la guerra, podemos citar “La isla de la buena memoria” de Alejandro Lerner de su álbum *Todo a pulmón* (1983) y “No bombardeen Buenos Aires” escrita por Charly García y editada en el álbum *Yendo de la cama al living* (1982).

En la canción de Lerner, el que habla es un soldado que comparte con su madre el miedo y la confusión antes de ir a la guerra y una vez en ella:

Madre, me voy a la isla, no sé contra quién pelear;

tal vez luche o me resista, o tal vez me muera allá.

Creo que hace mucho frío por allá;

hay más miedos como el mío en la ciudad.

Qué haré con el uniforme cuando empiece a pelear,

con el casco y con las botas, ni siquiera sé marchar.

No hay mal que no venga al Hombre, no hay un Dios a quien orar

no hay hermanos ni soldados, ya no hay jueces ni jurados,

sólo hay una guerra más.

Desde que llegué a la isla no tengo con quién hablar.

Somos miles los unidos por la misma soledad.

Creo que hace mucho frío por acá;

hay más miedos como el mío en la ciudad.

Ya se escuchan los disparos entre muerte y libertad,

cae mi cuerpo agujereado, ya no podré cantar más.

Hizo demasiado frío por acá;

hay más miedos como el mío en la ciudad.

No hay mal que no venga al Hombre, no hay un Dios a quien orar,

no hay hermanos ni soldados, ya no hay jueces ni jurados,

sólo hay una guerra más...

y cada vez hay menos paz.

Lerner imagina cómo se habría sentido un conscripto ante la guerra. En su letra, se incluye una crítica a los militares que no aprovisionaron a estos jóvenes militares no profesionales de lo mínimo necesario para el combate, como armas y ropa adecuada para el clima del lugar. Los soldados rasos tenían muy poca preparación, sólo la básica que enseñaban durante la conscripción obligatoria. Por lo tanto, el entrenamiento y el conocimiento con respecto a su participación en una guerra era casi nula y provocaba miedo e inseguridad.

En la canción de García, “No bombardeen Buenos Aires”, se describe, en cambio, el miedo de la gente que no estaba en el frente de guerra, sino en la ciudad de Buenos Aires, donde, en principio, no había peligro. Sin embargo, la preocupación y la angustia de saber que se estaba en guerra se vive en el resto del país:

No bombardeen Buenos Aires,

no nos podemos defender.

Los pibes de mi barrio se escondieron en los caños,

espían al cielo,

usan cascos, curten mambos,

escuchando a Clash.

Estoy temiendo al rubio ahora,

no se a quién temeré después.

Terror y desconfianza por los juegos,

por las transas, por las canas,

por las panzas, por las ansias,

por las rancias, cunas de poder,

cunas de poder.

Si querés escucharé a la B.B.C.

aunque quieras que lo hagamos de noche

y si quieres darme un beso alguna vez

es posible que me suba a tu coche.

Pero no bombardeen Buenos Aires.

No quiero el mundo de Cinzano,

no tengo que perder la fe,

quiero treparte pero no pasa nada,

ni siquiera puedo comerme un bife y sentirme bien.

Los ghurkas siguen avanzando,

los viejos siguen en T.V.,

los jefes de los chicos
 toman whisky con los ricos
 mientras los obreros hacen masa
 en la Plaza como aquella vez,
 como aquella vez.
 Si querés escucharé a la B.B.C.
 aunque quieras que lo hagamos de noche
 y si quieres darme un beso alguna vez
 es posible que me suba a tu coche.
 ¡Pero no bombardeen Barrio Norte!

En esta canción García hace referencia al miedo que el ciudadano tiene a un ataque aéreo de los ingleses y no a la dictadura: “Estoy temiendo al rubio ahora.”. Los porteños⁸ estaban pendientes de las noticias, no se sabía cómo se iban a desencadenar los acontecimientos. Había inseguridad, miedo, se hablaba de cómo había que protegerse: “Los pibes de mi barrio se escondieron en los caños, / espían al cielo / usan cascos.” No se sabía qué iba a pasar después, si otros países se iban a unir a los ingleses, si iba a haber arreglos secretos entre los grupos: “Terror y desconfianza por los juegos, / por las transas⁹”. La crítica a los militares es clara porque, según García, no les interesaba lo que pasaba con sus soldados ya que los jefes no estaban en el frente y estaban cómodos y protegidos, lejos del campo de acción: “los jefes de los chicos / toman whisky con los

⁸ Se llama “porteños” a los habitantes de la ciudad de Buenos Aires, debido a la importancia económica y política que siempre tuvo su puerto.

⁹ Transar es un vocablo del dialecto porteño llamado lunfardo y significa: arreglos secretos que pueden no ser éticos.

ricos.” García muestra la culpa que sentía el ciudadano común por seguir llevando una vida tranquila y cómoda en la capital del país. Era difícil seguir viendo comerciales por televisión donde todo seguía como si nada estuviese pasando, como una conocida propaganda de la bebida Cinzano donde todo era orden y estabilidad y que se pasaba entonces por televisión: “No quiero el mundo de Cinzano.” Hasta el disfrutar de una buena comida traía culpa: “ni siquiera puedo comerme un bife y sentirme bien.” Los argentinos estaban en medio de una guerra que la mayoría no estaba viviendo directamente y, si bien había preocupación en una minoría, muchos eran convencidos por el gobierno y los medios de difusión de que había que festejar el desembarco. Pero García critica a estos grupos y habla de “los obreros hacen masa en la Plaza.” Al hablar de masa identifica al grupo como algo amorfo donde los hombres no se diferencian unos de otros, por lo tanto no tienen un pensamiento propio sino que siguen adelante manejados por los instintos más que por la inteligencia. El ciudadano de Buenos Aires sospechaba que los medios de comunicación lo estaban engañando. Durante la guerra, se acostumbraba escuchar la radio BBC por la noche para saber lo que realmente estaba pasando ya que se desconfiaba de la información de la televisión y la radio argentinas: “Los ghurkas¹⁰ siguen avanzando, / los viejos siguen en T.V.”. Barrio Norte es un barrio de Buenos Aires donde García siempre vivió. El autor nombra este barrio como prototipo del barrio bonaerense. La referencia crítica a los medios de comunicación se extiende al papel que ejercieron durante la dictadura, silenciando los abusos y las desapariciones que tuvieron lugar y de los que la población se iba enterando ahora a través de los descubrimientos de

¹⁰ La Brigada de los Ghurkas está formada por unidades del ejército británico y compuesta por soldados nepaleses. Se distinguen por ser soldados valientes y muy feroces.

fosas comunes con restos humanos no identificados y de los que finalmente la radio y la televisión fueron haciendo eco luego de la guerra.

La Guerra de las Islas Malvinas dejó una huella dolorosa en la población argentina por las muertes de cientos de soldados y heridos que sobrevivieron a una guerra que no tenía justificativos. La derrota de la guerra aceleró la entrega del poder político de manos de los militares. El gobierno estaba muy debilitado y la vuelta a la democracia era un hecho. La canción “Los dinosaurios” de Charly García, que formó parte de su álbum *Clics modernos* de 1983, nos habla de lo que es posible que desaparezca y de lo único que seguro va a desaparecer:

Los amigos del barrio pueden desaparecer,
los cantores de radio pueden desaparecer,
los que están en los diarios pueden desaparecer,
la persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire,
los que están en la calle pueden desaparecer, en la calle,
los amigos del barrio pueden desaparecer,
pero los dinosaurios van a desaparecer.
No estoy tranquilo mi amor,
hoy es sábado a la noche,
un amigo está en cana.
Oh, mi amor,
desaparece el mundo.
Si los pesados, mi amor, llevan todo ese montón de

equipajes en la mano,
 oh, mi amor, yo quiero estar liviano.
 Cuando el mundo tira para abajo
 yo no quiero estar atado a nada,
 imaginen a los dinosaurios en la cama.
 Los amigos del barrio pueden desaparecer,
 los cantores de radio pueden desaparecer,
 los que están en los diarios pueden desaparecer,
 la persona que amas puede desaparecer.
 Los que están en el aire pueden desaparecer, en el aire,
 los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
 Los amigos del barrio pueden desaparecer,
 pero los dinosaurios van a desaparecer.

García describe un momento muy especial de la historia argentina: el fin de la dictadura y de sus abusos. Pero la sensación de inseguridad y de saber que uno podía también desaparecer estaba todavía muy presente en la mente de los argentinos. De alguna manera muchos tenían algún conocido o amigo, algún miembro de su iglesia, de su universidad, de su trabajo, de su barrio, que había sido detenido por la policía en los años de la dictadura, muchos habían desaparecido mientras otros tuvieron la suerte de sobrevivir. Siempre estaba la posibilidad de que la policía detuviera a alguien simplemente por el hecho de que su nombre estuviese en la libreta de direcciones de algún detenido. Ese dato era suficiente para ser detenido por sospechoso, interrogado y torturado. En su libro *Rock y dictadura*, Pujol comenta que la canción “hablaba del fin de la dictadura militar desde

la sensibilidad estética acumulada durante estos años” (242). A pesar de que, luego de la Guerra de Malvinas, la censura tuvo que ceder ante la presión social, algunos artistas siguieron usando la metáfora y el simbolismo, como parte integrante de la expresión poética. Los dinosaurios a los que García hace referencia eran los militares que se perpetuaban en el poder. García no tenía dudas de que iban a desaparecer, no cabía otra posibilidad. Miguel Grinberg confirma en *25 años de rock argentino* que “el tema era ‘la libertad’ y el hecho de poder manifestarse sin temor a desaparecer marcó la primera gran diferencia general” (45) con respecto a la limitación que habían sufrido los artistas en los años anteriores.

Luego de la guerra, los medios de comunicación y la población hablaban sin tapujos y los artistas pudieron expresarse sin tener que enmascarar su mensaje. Se había perdido el miedo y a partir de este momento aparecerían, con el correr de los años, muchas canciones de distintos grupos de rock hablando expresamente de la dictadura, de la guerra, de los desaparecidos, de los miedos y de las experiencias vividas. En este periodo, los temas de la represión, los desaparecidos, la guerra y la dictadura siguieron siendo el eje temático en la música rock argentina.

CAPÍTULO VII

CONCLUSIÓN

El rock nacional comenzó como una forma de expresión de la cultura *underground* en los años 60. La influencia que recibieron de la música rock de los Estados Unidos e Inglaterra es indiscutible, como así también la contribución de los ideales del movimiento pacifista. Pero desde el principio el rock nacional aportó su propia personalidad. Polimeni comenta en su libro *Bailando sobre los escombros* que es un error “tomar el rock como un ritmo, o una música de moda, y no como lo que es, una actitud detrás de la cual bullen una multitud de expresiones culturales” (63). En el rock argentino hubo una actitud de coherencia y de compromiso frente a la realidad argentina, característica que lo acompañó a lo largo de los años y fue un referente de importancia durante los años de las dictaduras de 1966 y 1976, como así también en el breve periodo democrático entre ambas.

Esta tesis ha querido mostrar que tanto la coherencia en las actitudes y los pensamientos de los músicos frente a la censura y a la situación política del país, como la evolución musical en los primeros 20 años del rock nacional, fueron las razones que permitieron que el rock pasara del ámbito *underground* a formar parte de la cultura oficial. Este desplazamiento tuvo lugar paulatinamente y no fue, como el presente trabajo

ilustra, ni consecuencia de la Guerra de las Islas Malvinas ni de ninguna decisión de los gobernantes del momento.

Si bien es cierto que por la Guerra de las Malvinas y la prohibición de la difusión de la música en inglés el rock “se tornó masivo” (Marchi 51) y aparecía continuamente en las radios y la televisión, el proceso que lo llevó del *underground* a la cultura popular oficial había comenzado mucho antes.

Hemos visto que el camino hacia la aceptación por parte de la sociedad no fue fácil. Hubo indiferencia por parte de las compañías discográficas. Los gobernantes amenazaban a los artistas y a sus familias. Hubo persecuciones y exilios forzosos. Se sufrió mucha censura y miedo. Se buscó desprestigiar este estilo de música, con la complicidad de la prensa. Pero la persistencia en la búsqueda de nuevas maneras de manifestación artística y su crítica a los modelos sociales oficiales les ganó a los artistas y a sus obras el respeto de gran cantidad de público joven. Llegaron a ser considerados como uno de los pocos referentes de la juventud en los tiempos de la dictadura.

Como dijimos antes, el camino hacia la integración de la música rock en la cultura popular oficial fue lenta pero segura. Ya antes de la guerra, el rock convocaba a decenas de miles de jóvenes y fueron los mismos gobernantes que los habían perseguido los que tuvieron que pedir su ayuda durante la Guerra de Malvinas. Sin embargo, el Festival de la Solidaridad que se había organizado para que el gobierno lograra el auxilio de los jóvenes en la guerra no logró su propósito. El Festival fue una concentración de jóvenes en solidaridad con los jóvenes soldados en las Malvinas y de reafirmación del pacifismo que caracterizó al movimiento de rock desde sus comienzos. Su identidad no había cambiado.

Pujol opina en su libro *Rock y dictadura* que “a partir de los meses de la guerra la expresión [rock nacional] ya no pudo desprenderse de la caudalosa irrupción de la música joven en las radios. Las palabras cristalizaron y el rock dejó de ser contracultural. (imposible ser nacional y contracultural a la vez) lo que no necesariamente significó la postergación de todos sus ideales” (233). Con el advenimiento de la democracia en diciembre de 1983, el rock nacional se hizo parte de la cultura oficial, aunque salvándose siempre de la oficialidad y manteniendo intacta la esencia que lo originó: ser el acicate de la conformidad.

APÉNDICE A

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A LITTO NEBBIA

1. *¿Qué representa “la balsa” en tu canción? También me interesaría saber tu interpretación de “naufregar” e “ir a la locura”, ya que hay varias interpretaciones al respecto.*

Todas las interpretaciones que oí, son erróneas. La han relacionado con el ánimo de “volar” emparentado con drogas y todo eso...

Lo que sucedió sencillamente fue que, en esa época era muy difícil poder expresarse libremente por la censura y persecución de los militares. Yo encontré una manera de poder declarar mis ansias de libertad utilizando un lenguaje metafórico. Casi como si fuera una “fábula.” Por eso en “Viento dile a la lluvia” para hablar de la libertad lo hago hablar al pajarito que le dice a la lluvia que le permita salir para estar con su amada.... Por eso en “EL rey lloró” organizo la anécdota del encuentro entre el rey y el campesino...

Por eso en “La Balsa”, el ciudadano joven o no, que está harto de lo que sucede y no encuentra solución instantánea, decide fabricarse una balsa de madera y rajarse a la aventura.....digamos que era un anticipo del exilio..ja..ja...

2. *¿Cuándo empezaste con el intento de fusionar el rock con el tango y el folclore?*

¿Por qué lo hiciste?

Eso fue 1970/71. Un día toqué en un Festival de Rock con el gran percusionista Domingo Cura. Al aparecer en escena casi nos matan, porque los roqueros decían que “los había traicionado” y los folcloristas decían, “eso no es folclore.”

Lo hice porque nunca entendí a la música como un solo género o estilo. Siempre entendí que somos habitantes del mundo, aunque claro, tengamos acentuados rasgos de nuestra idiosincrasia.

De aquí en más comencé a tocar con el grupo del bandoneonista Dino Saluzzi y con pila de músicos de jazz, de tango y así... Todos tenían 10 años más que yo.

Mucha gente de mi generación pensaba que me había vuelto loco.

Ahora que pasó la vida y ellos siguen tocando ronquitos de un tono y tienen más de 50 años, no piensan lo mismo.

3. *¿Cómo influía la censura y las persecuciones durante la dictadura en tu trabajo?*

¿Cómo te sentías? ¿Cuándo y cómo empezaron a tener información de las desapariciones, etc.?

Las molestias eran diarias y te las aguantabas porque el argentino está acostumbrado a esas cosas. A que te pidan documentos y otras mierdas.

Yo sabía de las desapariciones y todo....tengo más de 10 amigos desaparecidos.

Lo más terrible es que aún no sabés por que ?

4. *Estuviste exiliado en México. ¿Por qué te fuiste de Argentina? ¿Te amenazaron directamente o fue una decisión tuya? ¿Por qué volviste de nuevo en 1981, en época todavía de dictadura?*

Decidí rajarme después de 1 año que estaba prohibido por todos lados. Esto lógicamente repercutía en que no tenía trabajo y así...

Me seguían por la calle, amenazaban a mi vieja y toda esa mierda.

No me gusta contar puntualmente cada cosa que me pasó, porque no me interesa ser de esos artistas que luego parecen que estas vicisitudes las usan para seguir desarrollando su carrera.

Todo el mundo allí sufrió allí vejaciones y miedo. Yo soy uno más.

Me escapé con 60 dólares en el bolsillo y elegí México como podría haber sido España.

La gente es divina allí. Muy solidaria y me ayudaron mucho.

Estuve casi 4 años, hasta que me enteré se podía entrar al menos sin problemas, ya que la dictadura estaba por caer....

5. *Contame tu experiencia en el Festival de la Solidaridad de 1982.*

Todos los que fuimos a tocar, lo hicimos emocionalmente, de la misma manera que la población salía a la calle, creyendo que estábamos defendiendo el país.

Después se descubrió todo. Nunca imaginé por ejemplo que lo recaudado en ese Festival, en vez de enviárselos a los chicos soldaditos, lo vendían.

Muchos tipos de la siguiente generación han criticado el que hayamos participado del Festival. Se trata de ignorantes totalmente despolitizados, que creen que putear a alguien o fumarse un faso de marihuana en público, es realizar un acto de trasgresión. No

hay que darle demasiada bolilla, al pasar el tiempo igual van a pagar la boleta de gas en el banco.(risas)

6. *Hay muchos que piensan que el rock pasó a ser parte de la cultura oficial, aceptado por la sociedad entera, desde las Malvinas. Sin embargo el rock ya había demostrado su fuerza y su presencia mucho antes, en mi opinión. Los recitales de rock congregaban a miles de personas, como el de Seru Giran en la Rural. ¿Por qué te parece que tantos coincidan en que la guerra fue decisiva en la aceptación del rock nacional? Contame tu opinión.*

El rock argentino al igual que el tango, tienen identidad propia.

Ambos han sido tardíamente reconocidos en nuestro país. Pero debemos entender que entre las falencias (que todos tenemos algunas) de nuestro país, está la falta de memoria constante de las cosas que pasan, el cholulismo por todo lo que pasa por “afuera” y luego, quizá lo más importante.

Es un bendito país este, al que gracias a Dios pertenezco, que siempre está dividido.

Están por un lado los argentinos, y por el otro los que no se sienten argentinos.

Espero que puedas hacer comentarios libremente de esto y en forma completa, porque uno de los grandes líos que tenemos es que el periodismo (últimamente) y los grandes medios de comunicación, y los reportajes y hasta las tesis....todo se escribe sin certificar exactamente qué cosas pasaron y lo que se escribe es apócrifo...

APÉNDICE B

ROCK: MÚSICA DURA. LA SUICIDADA POR LA SOCIEDAD

Son tantos los matices que comprenden la actitud creativa
de la música local – entendiendo que en esa actitud existe
un compromiso con el momento cósmico humano—,
son tantos los pasos que sucesivamente deforman
los proyectos, incluso los más elementales como ser
mostrar una música, reunir mentes libres en un
recital, producir en suma algún sonido entre la maraña
complaciente y sobremuda que:

EL QUE RECIBE DEBE COMPRENDER
DEFINITIVAMENTE QUE LOS PROYECTOS EN
MATERIA DE ROCK ARGENTINO
NACEN DE UN INSTINTO.

Por lo tanto: el Rock no le concierne a ciertas músicas que
aparentemente INTUIDAS POR LAS NATURALEZAS
DE QUIENES LAS EJECUTAN siguen guardando

una actitud paternalista, tradicional en el sentido enfermo de la tradición, formulista, mitómana, y en la última floración de esta contaminación, sencillamente “facha”.

Sólo en la muerte muere el instinto. Por lo tanto, si éste se mantiene invariable, adjunto a la condición humana a la que necesitamos modificar para reiluminarnos masivamente, quiere decir que tal instinto es la vida.

El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso.

El Rock muere sólo para aquellos que intentaron siempre reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo represiones, con lo cual sólo estimulan “EL CAMBIO” exterior y contrarrevolucionario. Y no hay cambio posible entre opciones que taponan la opción de la liberación interior.

El Rock no ha muerto.

En todo caso, cierta estereotipación en los gustos de los músicos debería liberarse y alcanzar otra luz.

El instinto muere en la muerte, repito.

El Rock es el instinto de vivir y en ese descaro y en ese compromiso.

Si se habla de muerte se habla de muerte, si se habla de vivir, VIDA.

Más vale que los rockeros, cualesquiera sean sus tendencias (entre las cuales dentro de lo que se entiende por instinto de Rock no hay mayores contradicciones) jamás se topen con los personajes hijos de puta demonios colaterales del gran estupefaciente de la represión que pretende conducirnos por el camino de la profesionalidad.

Porque en esa profesionalidad se establece —y aquí entran a tallar todas las infinitas contusiones por las que se debe pasar hasta llegar a dar— un juego que contradice a la liberación, que pudre el

instinto, que modifica como un cáncer incontenible la piel original de la idea creada hasta hacerla, en algunos casos, pasar a través de un tamiz en el que la energía totalizadora de ese nuevo lenguaje abandona la sustancia integral que el músico dispuso por instinto en su momento de crear, y luego esa abortación está presente en los escenarios, en la afinación, hasta en la imagen exterior del mensaje cuando por fin se hace posible verlo.

Tengo conciencia de que el público ve esta debilidad y no se libera: sufre.

Luego esta ausencia de totalidad, esa parcialidad, es el negocio del Rock.

El negocio del cual viven muchos a costa de los músicos, poetas, autores, y hombres creativos en general. O sea, esta difamación de proyectos sólo adquiere relieve en esa “ganancia” que representa haber ejecutado el negocio, y solamente en ese nivel hay una aparente eficacia.

Es la parcialidad de pretender que algo que es de todos termina en definidas cuentas en manos de aquellos bastardos de siempre.

Este mal, por último rebote, cae nuevamente
 en la nuca de los músicos, y los hace pelota.
 Luego de participar del juego, son muy pocos los que aun
 permanecen con fuerzas para impedir la trampa al repetir
 una y otra vez el juego mediante el cual expresarse,
 o simplemente arriesgar en el precipicio de
 la deformación un mensaje que por instintivo es puro
 y debería llegar al que lo recibe tal cual nació.
 Este juego pareciera ser el único posible
 (hay mentalidades que nos fuerzan a que sea así).
 Lo importante es que hay otros caminos.

Luego de haber caído tantas veces antes de ejecutar
 esa caída final, parábola definitiva en la que se cierran los
 cerebros para no amar ni dar, hay muy pocos
 músicos que pueden seguir conservando ese instinto.

DENUNCIO

SIN EL LIMITE DE LA DENUNCIA

A LO QUE NO RECIBE DENUNCIA

A LO QUE LA DENUNCIA TRASPASA

A ALGO PEOR QUE LA DENUNCIA.

Denuncio a los representantes y productores en general,

y los merodeadores de éstos sin excepción,
por indefinición ideológica y especulación comercial.

Ya que estos no se diferencian de los patrones de empresa
que resultan explotadores de sus obreros. O sea, por
ser los engranajes de un pensamiento de liberación
a quienes no les interesa que toda la pieza se mueva, dado
que al producirse el más mínimo movimiento, serían los
primeros en auto reprimirse y dejarían por tanto
de participar en la cosa.

Denuncio a ciertas agrupaciones musicales que se alimentan
con esas mentalidades no libres, a pesar de contar con
el apoyo del público de mente libre.

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y
parasitarios, por atentar contra la música amplia y
desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas
de otras músicas que son tan importantes como las
que ellos no se atreven a crear ni sentir.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante, porque
reprimen la información necesaria de músicas y actitudes

creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales.

Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su música nuevos contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida.

Denuncio a otras mentalidades por elitistas y pronosticadoras del suceso de la muerte de algo que por instintivo no puede morir antes de la vida misma.

Denuncio a las editoriales “fachas” por distribuir información falsa en sí misma, y por deformar la información verdadera para hacerla coincidir con las otras mentalidades a las que denuncio.

Denuncio a los participantes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañer a la destrucción de la especie.

Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi centro de energía esencial domine este lenguaje al punto que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto.

El rock, música dura, cambia y se modifica,
en un instinto de transformación.

Escrito por Luis Alberto Spinetta.

OBRAS CITADAS

- Alabarces, Pablo. *Entre Gatos y Violadores: El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. Impreso.
- Almendra. *Almendra*. RCA Vik, 1969. LP.
- . "Muchacha (ojos de papel)." RCA Vik, 1970. Disco simple.
- Amato, Alberto. "El día que el general Perón echó a los Montoneros de la Plaza." *Clarín.com*. Clarín, 30 abril 2004. Internet. 23 abril 2009.
- Argentina. Honorable Senado de la Nación. Convención Nacional Constituyente. *Constitución Nacional Argentina*. Santa Fe: 1994. Internet. 15 febrero 2009.
- Beltrán Fuentes, Alfredo. *La ideología antiautoritaria del rock nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A., 1989. Impreso.
- Bertazza, Juan Pablo. "La historia de la censura a la música popular argentina." *Página 12*. Página 12, 14 diciembre 2008. Internet. 15 marzo 2009.
- Berti, Eduardo. *Rockología: documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994. Impreso.
- Braunstein, Peter, et al. *The Sixties Chronicle*. Illinois: Publications Internacional, Ltd., 2004. Impreso.
- Cerruti, Gabriela. *Herederos del silencio*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1997. Impreso.
- Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP). *Nunca más*. New York: Farrar Straus Giroux, 1986. Impreso.
- Délano, Manuel. "Procesado uno de los autores materiales del asesinato de Víctor Jara." *ELPAIS.com*. EL PAIS, 27 mayo 2009. Internet. 27 de mayo 2009.
- De la Puente, Eduardo de, and Darío Quintana. *Rock! Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965*. Buenos Aires: El Juglar Editorial, 1988. Impreso.
- Fiebre de Sábado por la Noche*. Dir. John Badham. Actores: John Travolta, Karen Lynn Gorney, Tony Manero y Stephanie Mangano. Paramount Pictures, 1977. Película.

Fleitlowitz, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press, 1998. Impreso.

García, Charly. *Clics Modernos*. Polygram Internacional, 1983. LP.

Gieco, León. *IV LP*. Music Hall, 1978. LP.

---. *De Ushuaia a la Quiaca*. Music Hall, 1985. LP.

---. *El fantasma de Canterville*. Music Hall, 1976. LP.

Grinberg, Miguel. *Cómo vino la mano: Orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Mutantia, 1985. Impreso.

---. *25 años de rock argentino*. Avellaneda: Promundo Internacional, 1992. Impreso.

Guerrero, Gloria. *La Historia del Palo: diario del rock argentino 1981-1984*. Buenos Aires: ediciones de la Urraca S.A., 1994. Impreso.

Los Beatniks. "Rebelde." CBS, 1966. Disco simple.

Los Gatos. "La balsa" y "Ayer nomás." RCA Vik, 1967. Disco simple.

Marchi, Sergio. *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A., 2005. Impreso.

Massera, Emilio. *El Camino a la Democracia*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Orestes S.R.L., 1979. Impreso.

Nebbia, Litto. "Re: Nebbia respuestas." Mensaje al autor. 21 mayo 2009. E-mail.

Pappo's Blues. *Pappo's Blues*. Music Hall, 1971. LP.

Polimeni, Carlos. *Bailando sobre los escombros*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2001. Impreso.

Porchetto, Raúl. *Metegol*. Sazam Records, 1980. LP.

Pujol, Sergio. *Rock y dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007. Impreso.

Rock, David. *Argentina 1516-1987 Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. Impreso.

Sirius, R. U. and Dan Joy. *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Random House Adult Trade Publishing Group, 2004. Impreso.

Spinetta, Luis Alberto. *Rock: Música dura. La suicidada por la sociedad*. Buenos Aires: 1973. Impreso.

Seru Girán. *Bicicleta*. SG Discos, 1980. LP.

---. *La grasa de las capitales*. Sazam Records, 1979. LP.

Sui Generis. *Antología*. Microfón Argentina, 1991. LP.

---. *Confesiones de invierno*. Talent, 1973. LP.

---. *Pequeñas anécdotas de las Instituciones*. Talent, 1974. LP.

---. *Vida*. Microfón, 1972. LP.

Vila, Pablo. "Argentina's 'Rock Nacional': The Struggle for Meaning." *Latin American Music Review* 10.1 (1989): 1-28. Impreso.

---, y Paul Cammack. "Rock Nacional and dictatorship in Argentina." *Popular Music* 6.2 (1987): 129-48. Impreso.

VITA

Ida María Benavides nació en Buenos Aires, Argentina, el 21 de abril de 1953. Luego de terminar sus estudios secundarios en el colegio Nuestra Señora del Sagrado Corazón en el barrio de Belgrano en Buenos Aires en diciembre de 1970, sigue la carrera de Derecho en la Universidad de Buenos Aires. Se gradúa como abogada en 1977. También realiza estudios completos de idioma inglés en la Asociación Argentina de Cultura Inglesa (1977), de idioma italiano en la Asociación Italiana Dante Alighieri (1983) y se gradúa de traductora e intérprete de francés en la Alianza Francesa de Buenos Aires con reconocimiento académico, recibiendo el Diploma de Hautes Études Françaises de la Alianza Francesa de Paris (1976). Se dedica a la traducción, interpretación y enseñanza del francés, inglés e italiano en la Comisión Nacional de Energía Atómica (1977-1985), en el Instituto Liverpool de Cultura Inglesa en la que es también directora (1982-1985) y en Promúsica S.A.-Instrumentos Musicales Yamaha (1992-1998) . En abril de 1998 se muda a Austin, Texas, con su familia. Trabaja en Clint Small Middle School, en Austin, desde el 2000 al 2006 como maestra de francés y español. En agosto de 2007, comienza sus estudios para el Masters en Español en Texas State University-San Marcos.

Dirección: 7136 Ridge Oak Road

Austin, Texas 78749

Esta tesis fue escrita a máquina por Ida M. Benavides.