

Rock, dictadura(s) y memoria(s):

Identidad juvenil entre memoria, cultura y espacialidades de resistencias en el período 1966-1983

Ignacio Wonsiak¹

Resumen: ¿Cuál es el lugar del movimiento del rock nacional en las memorias acerca de la resistencia a la última dictadura? Éstas parten del proceso de apropiación del espacio urbano por parte de la primera generación del movimiento –en un camino de (des)encuentros con las prácticas políticas– la cual dio lugar en tiempos de Terrorismo de Estado a la conformación de una memoria propia de los seguidores del rock acerca de sus propios rituales, héroes e identidades. Esto ayudó a generar una cultura juvenil y una espacialidad de resistencia, más allá de las posiciones políticas de los artistas. Se recupera el testimonio de los protagonistas para dar cuenta de la conflictiva relación entre las memorias de la política y las memorias del rock, tanto en dictadura como en postdictadura, momento en que el movimiento se autoinscribe en la “resistencia”, incluso tejiendo nuevas redes político–culturales con otros movimientos artísticos más politizados pero que corrieron otra suerte en dictadura, como el del Nuevo Cancionero.

Palabras claves: Rock; Memoria; Dictadura.

¹ Licenciado en Geografía, Universidad de Buenos Aires

A MANERA DE PRÓLOGO

“Un acto de memoria es ante todo esto: una aventura personal o colectiva que consiste en ir a descubrirse uno mismo gracias a la retrospectión. Viaje azaroso y ¡peligroso! porque lo que el pasado les reserva a los hombres es indudablemente más incierto que lo que les reserva el futuro”

Joël Candau

Para quienes transitamos nuestra adolescencia en la década del `90 el rock nacional lo conocimos -finalizando la infancia- de la mano de viejos cassettes que había en casa, en lo de algún primo y en la habitación del hermano mayor de un amigo. En tiempos en que los medios masivos imponían una industria cultural transnacional y el rock se asociaba a las mega-bandas norteamericanas y británicas que salían de gira con su gran maquinaria de sonido prácticamente inalcanzable para los locales, el rock nacional (incluso el que ofrecía el mercado) se nos presentaba como algo siempre color sepia, triste y melancólico: sólo una palabra, sólo un recuerdo; sólo una memoria.

En 1993 se estrena la película “Tango Feroz”, una especie de ópera-rock, cuyo director Marcelo Piñeyro venía gestando desde fines de los 80 sobre la historia de uno de los miembros del grupo pionero y fundador del rock en Argentina de la década de 1960, José Iglesias (*Tango, Tanguito, Ramsés VII*), reconvertido a la categoría de héroe/mártir del rock y, según el guión de la película, traicionado por sus amigos -vendidos a las corporaciones y al mercado-, robándole su canción de batalla y cambiándole la letra original -“combativa”- para reconvertirla en “comercial”. Más allá de la falta de rigor histórico a la hora de ensamblar la ficción (Rubén “Pipo” Lernoud, Javier Martínez y Litto Nebbia se encargaron durante años de criticar la película y demostrar cómo en ella se busca deslegitimar a los pioneros del movimiento -representados en “la barra de amigos de Tanguito”- fundamentalmente por su negativa a ceder sus canciones más emblemáticas para el film²), *Tango Feroz* sacó a la superficie la discusión acerca de la historia del rock y de esta tensión/oposición -en términos de Pierre Nora- entre historia y memoria del movimiento del rock nacional, sus mitos fundantes, su propio imaginario acerca de la cultura juvenil urbana, la construcción de una historia acerca de su proceso de gestación en tanto grupo social en tiempos de dictadura (1966/1972), y las memorias acerca de su supervivencia en tiempos de Terrorismo de Estado (1976/1983)

² Lernoud escribe una columna en Página/12 en ocasión del estreno de un musical en teatro basado en la película. LERNOUD, Rubén (13/01/2013). No todo se vende, pero la leyenda de Tanguito sí. Suplemente Radar, Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8524-2013-01-13.html>, recuperado el 01/08/2016.

Si algo hay que agradecerle al producto edulcorado y naif que engendró Piñeyro es que la industria cultural comenzó a reeditar discos de las décadas de 1960 y 1970 de la música “progresiva” de aquellos tiempos. Para adolescentes de trece o catorce años poder adquirir en formato CD lo que escuchábamos en cassettes que “chiflaban” o en vinilos rayados era algo parecido a la misma gloria: Vox Dei, Moris, Manal, Los Gatos y la prolífica obra de Nebbia; Almendra, Spinetta y sus herederos (Aquelarre, Pescado Rabioso, Invisible y Jade), la tríada de Charly García –Sui Géneris, La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán-, hasta lo más “pesado” : Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll, Pappo’s Blues, El Reloj, Crucis y Riff, pasando por lo más folk: León Gieco, Arco Iris, Vivencia, Alma y vida, Pedro y Pablo, Raúl Porchetto, Pastoral, Nito Mestre y los Desconocidos de Siempre: todo a la alcance de la mano por ocho pesos/dólar (en Musimundo, que antes de dedicarse a vender electrodomésticos tenía el rentable negocio de comercializar discos).

Dentro de la avalancha de reediciones en CD’s aparece un disco con el poco sugestivo nombre de “Antología” (1991) de Sui Géneris y un “Volumen tres” del recital despedida en Luna Park de 1975, editado en 1995 en ocasión del 20º aniversario, incluyendo algunas canciones casi desconocidas: a los éxitos propios de cualquier compilado se lo sumaban “Juan Represión”, “Botas Locas”, “Alto en la Torre”, “Fabricante de mentiras” (igualmente grabada por Mestre a finales de los setenta) y “Entra (eléctrico)” –editada en simple post-separación del grupo-, pero lo relevante es que contenía temas que pasaron por el tamiz de la censura – y de la autocensura, principalmente de los productores de la época- y que hasta el momento eran difíciles de conseguir y su circulación siempre fue bajo la superficie en cassettes comprados en Parque Rivadavia, a lo sumo en una guitarreada con gente de mayor edad. Acá comienza otra historia: la curiosidad de conocer más de cerca la otra cara del llamado “movimiento del rock nacional”.



Manal

Gracias al estudio sobre memorias de la política/políticas de la memoria a partir del proyecto *“Lugares y Políticas de la memoria. Acontecimientos, saberes, testimonios e instituciones. 1955-2010”* con asiento en el Instituto de Geografía (UBA) — y a las conceptualizaciones sobre *lugares* -en su acepción más amplia desde la práctica geográfica y las diversas teorías acerca del espacio- y en términos de *lugares y sitios de la memoria*, es posible visitar esa práctica de la memoria dentro del movimiento del rock nacional. En este sentido, es posible abordar el papel de la memoria en la construcción de una cultura juvenil de resistencia en regímenes dictatoriales y represivos en relación con los encuentros y desencuentros de las distintas culturas de resistencia y de sus protagonistas en tiempos de represión estatal, y de ellos con las prácticas políticas en la transición dictadura-postdictadura.

INTRODUCCIÓN

Se puede pensar que se dio un ejercicio de memoria colectiva (Halbwachs, 1968), en ocasión de los festejos del bicentenario —en tanto *“toda memoria colectiva tiene como soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo”* (1968:85)-, jornada que comenzó con un homenaje al rock nacional, donde los principales músicos del primer rock argentino (Litto Nebbia, Emilio Del Guercio, Rodolfo García, Ricardo Soulé, Miguel Cantilo, León Gieco, entre otros) compartieron escenario con músicos de generaciones posteriores (Antonio Birabent —hijo-, Fito Páez, Silvina Garré) donde se revisitaron temas pioneros y cerró a modo coral con “la balsa”, canción ya convertida en himno fundacional del rock argentino³. Pero, ¿qué momento más institucionalizado que un festejo oficial por el Bicentenario del primer gobierno nos puede servir para decir - en términos de Nora (1984,1988)- que la memoria del rock argentino es atrapada por la historia?: *“(…) una memoria transformada por su pasaje a la historia, vivida como un deber y ya no espontánea”* (1984:26). Incluso, tener un himno propio remite a la puesta de límites del territorio y una historización del grupo social: el rock como patrimonio a partir de ciertas huellas del pasado (Candau, 1996:88)

Tiempo después, ve la luz el proyecto “Canciones prohibidas” en el marco del “Encuentro de la Palabra” —organizado por organismos estatales- en ocasión de un 24 de marzo y presentado en vivo en otro festejo oficial por el aniversario del 25 de mayo: este proyecto recupera canciones -no solo del mundo del rock- que fueron prohibidas por el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) en dictadura y ahora reversionadas por artistas de distintos géneros; los temas fueron grabados en el estudio

³El recital completo disponible en: <http://www.archivoprisma.com.ar/registro/festejos-del-bicentenario-homenaje-al-rock-nacional-2010/> [última consulta: 26/09/2016]

del CIAM (Centro de Investigación Aplicado a la Música) en el predio estatal Tecnópolis⁴.

Reflexionando sobre estos eventos y esta relación de oposición y subordinación entre historia y memorias en el rock nos surgen algunos interrogantes: ¿tiene posibilidad una memoria del rock? En ese caso, ¿cómo se articulan rock y práctica política? Más específicamente, ¿cómo lo hizo el movimiento rock nacional con prácticas de resistencia política y resistencia juvenil en un contexto represivo y autoritario? En este sentido, nos podemos preguntar cómo desde una expresión de contenido no-político-militante y más cercano a una práctica contracultural –incluso con desencuentros con las prácticas políticas organizadas de principios de la década de 1970 –el *movimiento rock* por caso se puede llegar a constituir en un lugar de memoria e incluso, de memoria de la política. Partiendo de este interrogante nos surgen otros: ¿cómo se encuentra el movimiento rock con otras expresiones artísticas –folklore, nuevo cancionero, canción popular– que transitaban otros caminos y son portadores de otras memorias? Como vemos, el tema tiene múltiples posibles líneas de análisis que creemos se encuentran anudadas por la relación entre memoria colectiva y memorias individuales de un pasado traumático como fue la última dictadura militar, sistematizadas en un corpus de memoria del grupo social y de los propios integrantes del movimiento rock nacional en el discurso de postdictadura.

La producción de archivo acerca de las relaciones entre rock, política y dictadura es vasta en materiales de divulgación, documentales, programas televisivos, discos homenajes; también en términos de análisis académico, donde si bien hay algunas voces discordantes la conclusión principal y compartida es que el rock nacional fue un ámbito de resistencia a la dictadura militar. Como vemos, la cuestión tiene un grado de complejidad que nos proponemos comenzar a desandar. Para ello vamos a tomar los conceptos de *memoria colectiva* y *memoria individual* presentes en Halbwachs, (1968) y Candau (1996); la *tensión entre historia y memoria*, como así también los conceptos vinculados a la *conmemoración* y al *anclaje de la memoria* provienen de Nora (1984, 1988 y 1992), Calveiro (2001), Jelin y Lengland (2003) y Rabotnikof (2003), como así también las definiciones relacionadas a *lugares de la memoria* en estos autores también están en Yerushalmi (1988) y en Augé (1992); este último, también desarrolla la conceptualización y las múltiples relaciones que se abren a la hora de hablar de *lugar*. Longoni (2010) nos aporta conceptualización sobre la territorialidad y la ocupación del espacio urbano, como así también Sznol (2007) y Oslender (2002) nos aportan

⁴ www.cancionesprohibidas.com/ [última consulta: 26/09/2016] YACCAR, María Daniela (25/03/2015). Las canciones que quisieron desaparecer, Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-268920-2015-03-25.html> recuperado el 01/08/2016.

conceptos sobre *espacialidad* y *resistencia*, y los relacionamos con la conceptualización sobre *movimientos sociales* que tomamos de Jelin (1985).

Trabajaremos con fuentes periodísticas, tanto como con entrevistas a los protagonistas en medios escritos y audiovisuales como con testimonios de los protagonistas (músicos, artistas y público asistente a recitales en el período) que ubicamos en la bibliografía sobre rock disponible. Contaremos con el aporte del testimonio de Gustavo, militante -llamarlo `ex` no le va a gustar si lee esto- de la Juventud Peronista de principios de la década de 1980 y asistente a recitales de rock.

EL ROCK NACIONAL ENTRE HISTORIA Y MEMORIA

Pierre Nora dice que "(...) producir archivo es el imperativo de la época" (Nora, 1984:28); en este sentido, el rock argentino no escapa al "productivismo archivístico" (Candau, 1996:69): como dijimos, los últimos treinta años contienen una elaboración y difusión muy diversa de documentales, libros de divulgación sobre historia del rock, biografías de artistas y autobiografías, películas, e incluso ensayos, monografías y trabajos académicos sobre las relaciones entre el rock y la cultura juvenil, el rock y guerra de Malvinas, el rock y la política, que desde distintas disciplinas y marcos teóricos recuperan la memoria del rock para dar cuenta de algún aspecto. Se puede enmarcar este fenómeno en lo que Nora denomina "ola de memoria" que envuelve el mundo contemporáneo (1996:68)

En el campo de la divulgación y con preponderancia del género periodístico, hay intentos de escribir la historia del rock argentino, como Fernández Bitar (1993) [1987], quien hace una exhaustiva ficha enciclopédica segmentada año por año entre 1964 y 1987 acerca de discos, tapas, letras, anécdotas e historia de las bandas y solistas argentinos (con sucesivas reediciones actualizadas); de la Puente y Quintana (1988) hacen una historia compacta de la música, agregan una clasificación en períodos (1966-1972 / 1972-1976 / 1976-1982 / 1982-1985 / 1986) y analizan las letras al calor de una descripción breve del contexto político, social y cultural en el que cada canción se publica. Más atrás, en 1977 Miguel Grinberg edita *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino* con entrevistas a los protagonistas hasta ese entonces, primer intento de escritura de una Historia del rock en el que también intenta una periodización del movimiento, incluye un compendio de letras y un recuento discográfico; también constituyó un intento de posicionar al género rock en la opinión pública en un contexto poco favorable para los músicos locales; recientemente editó una compilación de sus entrevistas y crónicas de recitales para el diario La Opinión entre 1975 y 1980. Su inmediato predecesor data de 1970: el periodista Juan Carlos Kreimer publica *Agarrate*, una especie de pequeña enciclopedia del incipiente rock en castellano, donde relata su

aparición en la escena artística local y boceta breves retratos de los artistas y grupos del momento. En el otro extremo del calendario, este año se editó *50 años rock-Lado A*, con prólogo de Litto Nebbia, donde al estilo de Grimberg, se toma el recurso de entrevistas a músicos, productores, sonidistas, etc., y se va construyendo la historia a través de la apelación a la memoria individual -cómo se armaron y desarmaron los grupos, giras, recitales, discos, etc-. Fernández Vitar también reedita este año su libro clásico mencionado más arriba en función del 50º aniversario del rock nacional, ampliando en la línea del tiempo la ficha de discos y grupos.

Pujol (2013) hace un trabajo de investigación en el que revisita las publicaciones especializadas -*Pelo*, *Mordisco*, *Expreso Imaginario*, entre otras- año por año y apela al testimonio y las entrevistas, para reconstruir la historia de la relación entre el contexto represivo y el devenir del movimiento del rock nacional; y sostiene que éste último logró afirmarse como práctica social y expresión artística, ya que la cultura joven del período 76-83 creció al fragor de la polarización dictadura-rock, convirtiéndose éste en un espacio productivo a pesar de las prácticas represivas del Estado (2013:9-10). Por su parte, focalizando en los vínculos entre rock y política, Provéndola (2015) periodiza al rock en 1965-1968 / 1969-1976 / 1976-1983, relacionando fuertemente las fechas de inicio y corte de cada período con acontecimientos políticos y sociales (estallidos obreros de finales de los `60, el período de auge de la participación política en la vida pública en el período del tercer gobierno peronista, y el período comprendido por la última dictadura militar).

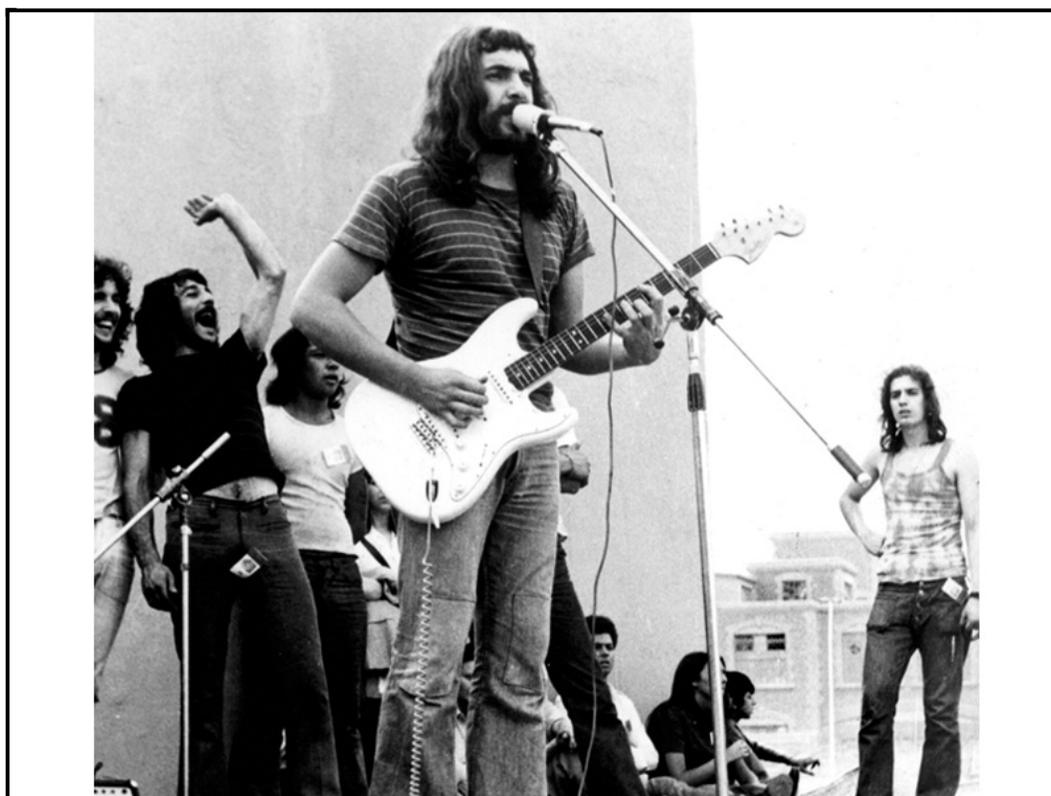
En el campo de los trabajos académicos ponemos el foco de atención en el temprano trabajo de Vila (1985), quien establece relaciones de continuidad entre los momentos de auge y crisis de la última dictadura y los momentos de contracción y de expansión del movimiento del rock nacional: se detiene en el afianzamiento del movimiento del rock nacional en la construcción del “nosotros” en el período 1976-1977 en tanto inicio de la represión sistemática y la desaparición como marco de referencia y representación de las juventudes políticas y el movimiento estudiantil; la crisis del rock en 1978-1979 de la mano del afianzamiento político del régimen militar, y la crisis interna de la junta en el período 1980-1981 junto con el resurgimiento del rock y principalmente de los recitales -aspecto en el que él se detiene y nosotros también vamos a desarrollar-, el contexto de Malvinas y la transición hacia las elecciones generales (1982-1983) que colabora con la masividad definitiva para el rock en Argentina. Vila toma testimonios recolectados por él de jóvenes asistentes a recitales, selecciona cartas de lectores de las revistas *Expreso Imaginario* y *Pelo*, entre otras, y declaraciones de los músicos para sostener que el rock contribuyó a generar y afianzar una cultura juvenil de resistencia a la represión y un espacio de disidencia -principalmente en el espacio *recital*-; las publicaciones mencionadas constituyen para Vila una ruptura con el monopolio discursivo de la dictadura en el período de falta de recitales en que vislumbra una vuelta al ámbito de lo privado en detrimento de las prácticas culturales en el espacio público.

Por su parte, Alabarces (1993) hace una genealogía del rock nacional en la cultura argentina, desde sus inicios en oposición a la música comercial representada en El Club del Clan y otras variantes similares. A lo largo de su trabajo desgrana esa “otra cosa” que tiene el rock de fines de los `60 representado principalmente en Los Gatos y la edición de “La balsa” para pasar a analizar el contexto urbano y la fabricación del mito de génesis del rock nacional, y éste (una vez más) como generador de una identidad juvenil de resistencia y también de memorias de la vida cotidiana a través de la ocupación de espacios (Obras, Parque Rivadavia, etc) (1993:16); y analiza la “(...) posible constitución de una identidad juvenil, que habría desplazado a las formas tradicionales de constituir sujetos sociales; en la Argentina, pero incluso a nivel mundial” (1993:91)

A partir de los estudios pioneros de Vila y Alabarces surgen otros trabajos académicos en el último período desde la historia, la sociología, la comunicación y los estudios culturales que se debaten entre si el movimiento del rock nacional constituyó - o no- una resistencia a través de la transmisión de valores en letras de canciones, festivales, recitales, actitudes de los músicos y sus acercamientos -o no- con las tendencias políticas de la década de 1970 e incluso con el propio gobierno militar. En el primer grupo encontramos los trabajos de Fridheim y Maretto (2009), Correa (2002), Amarilla (2014), Delgado (2015), Favoretto (2014), Favoretto y Wilson (2014), Kotler y Sosa (1999); Baran (2014); Alén (2016). Y en el segundo grupo, si bien no niega el carácter libertario y antiautoritario que presenta el rock en función de la expresión a través de un discurso de impugnación y crítica, Secul Giusti (2014 y 2015) pone el foco en el relato y la construcción (y usos) del pasado reciente hecho en la inmediata postdictadura, los cuales sostiene, permitieron alcanzar una idea generalizada de resistencia que colocó al rock como un portavoz de crítica abierta y constante durante la dictadura, pero a la vez dice que las líricas del rock en dictadura no planteaban una crítica feroz del aparato represivo de la dictadura, sino que más bien buscaban configurar un espacio de identificación, más proclive a la integración y a la disidencia en términos menos directos y pasivos (2015:146); complejiza el movimiento del rock nacional y se pregunta si es válido analizar en términos de *resistencia* el pasaje del rock en dictadura, principalmente a partir de una reunión de rockeros con representantes del dictador Roberto Viola y la participación en el “Festival de la Solidaridad Latinoamericana” en función de la Guerra de Malvinas. En la misma sintonía se inscribe Falzetti (2006) en su reseña sobre la segunda edición de *Rock y Dictadura*, donde critica fuertemente la obra de Pujol (2006), calificándola de contradictoria, principalmente en la antítesis rock-dictadura que plantea Pujol, mientras que Falzetti sostiene que hubo colaboracionismo en función de Malvinas por parte del movimiento del rock, asunto también presente en el libro de Pujol -y de ahí su crítica a la contradicción-, quien también es criticado por no enunciar el contexto internacional en que opera la dictadura como así tampoco el marco de lucha de clases en Argentina; también por caer en apreciaciones del tipo “tragedia” o “período oscuro” y al sostener un papel de la juventud como entidad pura y extraña a dos clases enfrentadas (militares y guerrillas), y de

subestimar la política cultural de la burguesía y de la propia dictadura hacia los artistas argentinos.

En una perspectiva más analítica, otros autores como Margiolakis (2011) y González (2014) hacen particular hincapié en el análisis del uso del término *resistencia* y de su contraparte *-poder-* (siguiendo las ideas de Foucault) a la hora de hablar de la relación entre la cultura y las artes –entre ellas el rock– con la última dictadura y los relatos de memoria sobre resistencia en postdictadura; González incorpora el concepto de *intersticios de resistencia* (en el cual nos detendremos más adelante) a la hora de analizar distintas iniciativas culturales tiempos de la última dictadura.



Pappo

CON GANAS DE RENOVAR: CONDICIONES DE APARICIÓN DEL MOVIMIENTO DEL ROCK NACIONAL. EL ESPACIO URBANO COMO MARCA DE IDENTIDAD SOCIAL. ¿DÓNDE ANCLAR LA MEMORIA?

*“¿Te acordás cuándo escuchábamos Almendra en el winco desinflado
de una siesta?
Era el tiempo en que navajos preceptores perseguían nuestras nobles
cabelleras”.*

Alejandro del Prado, *Tanguito de Almendra*, en *Los locos de Buenos Aires*, 1984.

*“Rebelde me llama la gente, rebelde es
mi corazón.*

*Soy libre y quieren hacerme esclavo de una
tradición”*

Los Beatniks –Moris-, *Rebelde*, simple
editado en 1966)⁵

Nora dice que la memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; es afectiva y mágica y se nutre de recuerdos borrosos, empalmados, particulares, simbólicos y es sensible a transferencias y censuras; ella instala el recuerdo en lo sagrado y surge de un grupo al cual fusiona. Es decir, que hay tantas memorias como grupos y es por naturaleza múltiple y demultiplicada, colectiva, plural e individualizada (Nora, 1992:21). En este sentido, para desentrañar la memoria sobre las condiciones de aparición del movimiento rock nacional, podemos pensar en un grupo referenciado en ese anclaje de la memoria en el espacio urbano porteño de la segunda mitad de la década de 1960 y principios de 1970; es decir, una memoria que tiene que ver con la ocupación y la vivencia del espacio público, en un contexto de crisis de la modernidad (y del capitalismo, al fin de cuentas), de intensas búsquedas culturales y estéticas opuestas al modo-de-vida-occidental-y-cristiano pero no inscriptas por propia definición en movidas político-revolucionarias, aunque –a la luz de la memoria-impensables por fuera de un contexto de gran movilización política, social y sindical del

⁵ Se pueden ver imágenes del grupo presentando la canción arriba de una camioneta sobre la avenida Corrientes. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=cTBTnIly3Sw&index=2&list=RDh6LvR9hxVx4> [último acceso: 03-10-16)

período⁶: “la música quedó pegada a una experiencia de vida” dice Emilio del Guercio – bajista de Almendra y Aquelarre (en Alabarces, 1993:17). Lo ponemos en palabras de Miguel Grinberg:

(...) hacia 1965 se incubaba lo que tres años después comenzaría a significar algo nuevo para otro sector de la juventud, marginal por cierto, pero obstinado en cultivar una expresión musical más cercana a sus sentimientos, a su voluntad de encuentro generacional, lejos de la tontería. Chicas y chicos que constituirían el público inaugural del rock cantado en castellano en la Argentina (Grinberg. 1977 : 9)

Eso ‘nuevo’ en Grinberg tiene que ver con esa novedosa relación de los jóvenes con el espacio urbano, con una Buenos Aires que los niega y que a la vez los (con)forma como movimiento social⁷: el concepto de “naufragar” que atraviesa el himno fundacional remite a las prácticas sociales de un sector joven, urbano, disconforme con el mundo adulto, y con esa ocupación del espacio porteño⁸. Ese ‘naufragar’ como estrategia de resignificación simbólica del espacio urbano (Friedheim y Maretto, 2009), en tanto al practicarse en horario nocturno en la zona central y comercial-administrativa de la ciudad revertía en términos de uso del espacio la carga simbólica- propia de la modernidad- que entendía la calle como espacio de tránsito hacia la oficina o el trabajo, en horarios estipulados en un modo de vida estandarizado por la tecnología. Javier Martínez, baterista de Manal, dice “(...) metafóricamente aplicábamos la palabra *naufragar* a nuestra vida bohemia (...) a los que andábamos en la noche como náufragos” (Scaturchio, 2014:127) y sigue: “(...) en el grupo que se formó en La Cueva y paraba en La Perla después (...) cumplimos nuestro sueño, fue fabuloso. Eso nos demuestra la fuerza que hace una barra, un grupo. Éramos un movimiento, (...) no lo buscábamos individualmente. La estábamos bancando todos juntos, eso hizo mucha fuerza y la encontramos todos juntos (2014:64). Litto Nebbia recuerda “con Moris andábamos juntos por las calles, cantando con las guitarras como dos trovadores, y todos nos tiraban piedras”⁹ y desmitificando la memoria en otra entrevista anterior dice “Puede ser que me odien, hasta alguno puede pensar que soy un resentido, te confieso que no lo soy,

⁶ Un resumen del contexto político, cultural y social lo podemos encontrar en Franco (2006) y Provéndola (2015)

⁷ Hablamos de movimiento en términos de Jelin, en tanto ubica su proceso de formación en la espontaneidad, en la no institucionalización, en la ambigüedad de demandas y en sentidos contradictorios y multifacéticos, pero con acción y prácticas colectivas, más que propuestas ideológicas y aparatos institucionales (1985:19)

⁸ Se denominaba la “manzana loca” el recorte espacial imaginario que iba desde la Galería del Este, el bar Moderno –cercano a la vieja sede de la Facultad de Filosofía y Letras, el Instituto Di Tella; y luego la recorrida conectaba con plaza San Martín, Plaza Francia, el boliche jazzero La Cueva, en Avenida Pueyrredón, la Pensión Norte y el bar de La Perla del Once (Franco, 2006:26).

⁹ Pérez, Martín (09/10/2011) Siete vidas, Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7391-2011-10-09.html> [recuperado el 30-09-2016]

pero te digo la verdad: La Cueva era una cagada y de La Perla nos sacaban a patadas, por el pelo largo. La Perla del Once era una pizzería que se llenaba de estudiantes universitarios. Nosotros no cuadrábamos. La Cueva era horrible: no tenía acústica, no tenía ventilación, el local estaba sucio y lleno de pulgas”¹⁰. Moris concuerda con el ejercicio de memoria de Nebbia:

De tarde íbamos siempre a La Perla del Once: Tango, Litto, Javier y yo. En La Perla no nos dejaban cantar; cuando queríamos sacar algo nos íbamos al baño: ahí, en medio del olor de los tipos que venían a mear desde la provincia, creábamos. El dueño sabía y al rato mandaba al mozo a decir que en el baño tampoco, había que encerrarse en los cagaderos. En la plaza nos corría la cana. En las casas no podíamos. En los bares te echaban. Así nació La balsa: `Estoy muy triste aquí en este mundo de mierda...´. La otra, la que todos conocen, es su versión de salón” (Kreimer, 1970:24).

Los propios protagonistas desmitifican a partir de la memoria los lugares sagrados. (Albarces, 1993:47).

Según Halbwachs no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial, un espacio “nuestro”, que se ocupa y al que se tiene acceso siempre y que en todo caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento puede reconstruir en cualquier momento y es ahí donde se debe fijar la atención para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos (1968:144). Podemos entablar alguna relación entre esta definición y las memorias sobre las marcas de identidad en la conformación del movimiento, como la autocensura en tanto también aparece como condición de posibilidad del rock: al simple de Los Gatos “La balsa” lo acompaña “Ayer nomás” (Moris-Lernoud), con una letra modificada para que la discográfica la acepte¹¹. La compañía objetaba el pasaje que dice “*en este mes no tuve mucho que comer*”, de ese modo Nebbia le modifica la letra con el permiso de los autores, no sin polémica posterior: “Me parece injusto que después, cuando tuvo éxito (...) Moris se hubiera puesto en la otra vereda y empezara a quejarse de que esa canción se la grabaron con la primera letra, (...) hace una apología del censurado, diciendo `me prohibieron´. Moris por su lado dice: “el cambio de la letra no me jodió ni un milímetro. Lo importante es que se grabó y alguno del grupo empezó a trabajar”; mientras que Lernoud recuerda que “la RCA le dijo a Litto: `la letra de *ayer nomás* no va´ y yo le dije: (...) `hacé una letra vos´. (...) En el `67 era muy importante que Los Gatos grabaran. Cambiar un letra o incluso tener que sacar una canción, era lo de menos. No importaba que Los Gatos cantaran cancioncitas de amor, porque era otra cosa” (en Pintos, 1993, citado en Provéndola, 2015, pp. 50-51).

¹⁰ Ruiz, Hugo (01/04/2000) Litto Nebbia. El lobo estepario del rock renueva sus obsesiones musicales. Rolling Stone. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/585438-litto-nebbia> [recuperado el 30-09-2016]

¹¹ Ambas letras completas están en Provéndola (2015:49-50).

Esa *otra cosa* es el listado identitario que conforman el mito fundacional del rock, con las contradicciones que venimos señalando: los *lugares sagrados*, la práctica urbana del *naufregar*, el *pelo largo* y las *ropas descuidadas*, la *humildad del origen* y la *víctima propia*, representada en Tanguito (José Iglesias) (Alabarces, 1993:47-48). Con respecto al mito de Tanguito y la historia oficial construida a su alrededor, el propio Billy Bond opone su memoria individual:

*Alguien tiene que decir que Tanguito era menor de edad y no entraba a La Cueva. Y que se drogaba tanto que vos no podías ni hablar con él. La mayoría de los músicos lo despreciaban, pero nadie lo dice: lo idolatran. Con Tanguito éramos compadres, amigos. Yo lo toleraba bastante; él era peligroso porque tomaba muchas drogas. Ojo, no estoy en contra de las drogas: no soy un santo. Tanguito no era el prototipo de un héroe. E incluso olía mal. Pero era un ser maravilloso y con un corazón así de grande.*¹²

Concordamos con Franco en que la ciudad era un territorio a conquistar (2006:28), territorio ajeno, del orden, y del mundo de los adultos, donde la opresión pasaba en gran parte por impedir la visualización de este movimiento juvenil y de su listado identitario. Por otro lado, el mercado ya tenía el nicho donde colocar a la juventud: los *nuevaoleros*, quienes ya venían cantando en castellano. Par antagónico de la música progresiva fue el movimiento de la nueva ola, generado a partir de programas de televisión (Club del Clan y otros) donde el modelo eran jóvenes edulcorados que vestían ropa impecable y le cantaban a la familia y a la tradición; y un paradigma identitario en el rock de esta etapa es la distinción *comercial-no comercial* (Alabarces, 1993:44), acompañada de la oposición *progresivos-complacientes* como parte del DNI del rock, aunque el primer tema grabado por Los Gatos sea un éxito comercial de ventas con 250.000 copias y allane el camino a las otras bandas pioneras que grabaron rock progresivo en castellano—Almendra, Manal y Vox Dei—, el mito fundante del rock también tiene que ver con un “gesto resistente e impugnador contra el mundo comercializado de los adultos” (Alabarces, 2008:5); según Luis Alberto Spinetta:

*“Hasta ese momento cantar en ese idioma [el inglés] era una forma de mantener lo nuestro en un estado underground, por decirlo así. Lo otro era El Club del Clan, basura pura. Entonces una forma de conservar una especie de estadio de calidad era cantar en el idioma de Los Beatles y de los grupos que tenían esa onda”*¹³

¹² Féminis, Patricio (01-10-2016) Billy Bond: "¿Qué carajo hicieron con el rock argentino?" Clarín. Disponible en http://www.clarin.com/viva/Billy-Bond-carajo-hicieron-argentino_0_1660034067.html [recuperado el 02-10-2016]

¹³Díaz, Juan Carlos: Martropía. Conversaciones con Spinetta, Aguilar, Buenos Aires, 2006, pág. 166, citado en Franco (2006:124)

Hacia 1967, si bien los progresivos ya estaban grabando sus discos en castellano (con autocensura pero grabando al fin), ganar territorialidad era una estrategia para visibilizarse y ocupar la ciudad: al callejeo y los recitales prácticamente todos los fines de semana en pequeños establecimientos le siguieron los parques, como la organización del Festival de la primavera en 1967 y el “Festival de la Música Beat y Pop” organizado en 1969 por la revista Pinap -precursora de Pelo-, que sería el antecedente inmediato de los festivales B.A.Rock de la década de 1970. Hablando de memoria, se realizaron homenajes a este festival en su 45 aniversario. Allí, Daniel Ripoll, su organizador dijo:

*“El Pinap fue el fin de la música beat, el flower power y la bella gente, que era visto como un producto de la sociedad de consumo... a partir de allí se gestó un movimiento musical y cultural que tenía códigos, una ética y una estética, que fue difundida por músicos gloriosos. Nos dimos vuelta, miramos a la generación que estaba detrás y le dijimos no... nosotros queremos ser diferentes, y lo fuimos: tomamos la calle, salimos de las cuevas en las que nos querían sumergir”.*¹⁴

Las temáticas en la poesía reflejan ese “salir de las cuevas” en la relación del movimiento con la ciudad: la idea de abandonar la ciudad (*Una casa con diez pinos* - Javier Martínez, *Blues del éxodo* - Miguel Cantilo, *Toma el tren hacia el sur* - L.A. Spinetta), la soledad en la ciudad industrial (*Hoy todo el hielo en la ciudad, Final*, - L.A. Spinetta), los suburbios obreros (*Avellaneda Blues* - Martínez-Gabis), la marginalidad (*El mendigo de Dock Sud* - Moris), el rechazo del mundo urbano adulto y estandarizado hacia los jóvenes que buscan renovación (*Yo vivo en una ciudad* - Miguel Cantilo), entre muchas más¹⁵.

Siguiendo a Nora, las memorias borrosas y contradictorias sobre el “naufragio”, la ocupación de la ciudad y la posibilidad de gestar un movimiento contracultural íntimamente relacionado con el espacio da condiciones a una memoria que no necesariamente concuerda con la Historia acerca de esta génesis; en términos de Yerushalmi, “la historiografía (...) no puede (...) suplantar a la memoria colectiva ni crear una tradición alternativa” (1988:25).

Halbwachs agrega que entre el individuo y la nación hay muchos otros grupos que también tienen memoria y cuyas transformaciones repercuten mucho más directamente en la vida y el pensamiento de sus miembros (1988:79); en este sentido,

¹⁴Vitale, Cristian (21-11-14) Un festival en la prehistoria del rock. Página/12. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-34035-2014-11-21.html> [Recuperado el 03-10-16]

¹⁵ Un análisis minucioso de la relación ente ciudad y letras del rock se puede encontrar en Franco (2006), Primera parte. La ciudad en las letras de rock, pp 41-83

creemos que hay un anclaje de la memoria personal y colectiva entre los individuos y el grupo con el contexto en el que se constituyeron como movimiento en este período inicial, el cual es visto como un momento de ruptura con el mundo adulto y con sus prácticas culturales, políticas y sociales; pero también, como vimos, no necesariamente coinciden entre sí en su descripción los protagonistas que realizan el ejercicio de memoria. De todos modos podemos interpretar que el anclaje de la memoria en este período sería constitutivo para el público del rock y de muchos de los integrantes del movimiento de los *intersticios de resistencia* en el período iniciado en 1976, ya que ese anclaje se da en “un tiempo mejor” anterior donde la persecución institucional era parte del ADN primario, pero en un nivel en el que a quienes se presentaban a sí mismo como ajenos a la conflictividad política no configuraba riesgos mayores hacia la vida.

Billy Bond refleja la represión de esta manera:

*Te gritaban “¡puto!” en la calle, te tiraban piedras, la cana te llevaba tanto, todos los días, que ya sabíamos que teníamos un horario, sabíamos que llegaban las dos y que íbamos a quedarnos en la comisaría hasta el otro día a las diez de la mañana; ya sabíamos, ya teníamos horario, llevábamos hasta toalla para lavarte.*¹⁶

Javier Martínez agrega, bajando un poco el tono:

(...) La cana me preguntaba por qué usaba el pelo largo y le decía: ‘Yo soy de Manal’, ‘Ah, es de Manal, siga, siga’. Ya no nos llevaban en cana porque éramos famosos. Qué país ridículo, que te lleven en cana por el delito de tener el pelo largo es grotesco. (...) A nosotros no nos hacían nada, por lo menos a mí nunca me tocó. (...). Era mucho más humana la policía, a nosotros nos metían en una celda y nos dejaban la puerta abierta. A veces (...) venía un oficial y nos traía el mate para que cebáramos y se ponía a tomar mate con nosotros y charlábamos (...). Los tipos se aburrían, estaban haciendo estadística con nosotros” (Scaturchio, 2014:83-84)

El ejercicio de memoria que corresponde al período 1966-1970 es incluso relatado con cierto humor y recordado como parte de la propia constitución de la identidad, donde el principal problema radicaba en lo estético y en la transmisión de valores, pero era tolerado y lo siguió siendo cuando a principios de la década de 1970 el rock ya era un producto vendible y todos los músicos ya tenían algún disco editado. Como veremos, el período siguiente en donde la política tiene primacía en el escenario y la tensión social va en aumento, las experiencias con la ley dejan de ser simpáticas, hasta para los propios músicos que se identifican al margen de la política y también de

¹⁶Club del Blues Local (29-09-2016) Rock Argentino, y su expresión mas Visceral: La Pesada por Billy Bond 1. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nFAbqCVfXcl&feature=share> [último acceso: 01-10-16]

la violencia. La relación para este período entre el rock y las prácticas políticas Caparrós y Anguita¹⁷ la resumen de la siguiente manera:

El rock nacional (...) ya tenía una identidad. Sus temas, en general, se ocupaban más de cuestiones existenciales —el amor, la soledad, los miedos personales— que de cuestiones sociales. Salvo, quizás, los de Pedro y Pablo, que serían censurados por Apremios ilegales (...). Entre los seguidores de estos grupos y los militantes políticos solía haber grandes distancias. Los políticos acusaban a los músicos de colaborar con el sistema (...): ‘hablar de paz y amor en esta sociedad es hacerse cómplice de los represores’ decían. Y los músicos contestaban que los políticos no entendían que el cambio tenía que darse en cada uno y que toda violencia era nefasta (1997:334-335).

MEMORIAS DE LA POLÍTICA. EL ROCK, UN JUSTO MEDIO ENTRE LA IZQUIERDA Y EL PERONISMO.

*“Cruzando la calle, cruzando la puerta
de tu hogar,*

*tu hermano se muere, mi hermano no
podrá esperar.*

*América vibra, mi mente
quiere libertad,*

*la muerte te ronda, la muerte nos
quiere ganar”.*

*Cruzando la calle, Aquelarre (Emilio Del Guercio),
en Candiles, 1973*

Provéndola llama a el período 1969-1976 “*el fin de la inocencia*”(2015:69), donde podemos vislumbrar algunos (des)encuentros del movimiento con las experiencias políticas, principalmente a partir del ejercicio de memoria de los protagonistas en un

¹⁷La Voluntad es una obra basada principalmente en el testimonio de militantes de las década de 1960 y 1970. Editado a mediados de la década de 1990, constituye un punto importante en la recuperación de las memorias de la política. El último tomo tiene testimonios sobre experiencias concentracionarias de la última dictadura militar.

período que podemos anclarlo desde la caída de Onganía -luego de una serie de estallidos populares- y la transición entre la dictadura Levingston-Lanusse al período del tercer gobierno de Perón hasta el golpe de 1976, momento marcado por el auge de la militancia política juvenil y también de las organizaciones armadas. En este sentido, vamos a considerar las *memorias de la política* en términos de Rabotnikof en tanto son “las formas y narraciones a través de las cuales los que fueron contemporáneos de un período construyen el recuerdo de ese pasado político, narran sus experiencias y articulan, de manera polémica, pasado, presente y futuro” (2007:260). 1972 y 1973 fueron años de crecimiento significativo en la edición discográfica: treinta y dos discos en cada uno de esos años y con infinitas presentaciones en vivo, incluso aún en carnavales y clubes barriales, sin demasiada pretensión estética: el acento estaba puesto en las letras y en la gestualidad: la música no es para bailar, es para abrir cabezas (Alabarces, 1993:51-53). Existe una inquietud más profunda que en el período anterior por la cuestión política y una idea más cercana a la liberación que a la libertad menos crédula y más vinculada a la gran movilidad social del período. En este contexto, Javier Martínez se refiere a la relación entre la política y el rock de manera muy directa. Con respecto a la izquierda dice:

*(...) decían que el rock era una música decadente, burguesa, capitalista, norteamericana, que intentaba que la juventud socialista del mundo no tomara conciencia de clase, mientras que la derecha sostenía que el rock era un invento de las ideologías ateas para destruir el espíritu de la juventud cristiana de Occidente.*¹⁸

Y en otra entrevista completa el panorama ideológico que según él tenía el movimiento:

(...) nosotros no éramos ni marxistas, ni fascistas, ni capitalistas, ni comunistas, ni socialistas. (...) (en `Tango Feroz`) querían demostrar que todos nosotros éramos marxistas, que éramos del Partido Comunista (...). Nada que ver. A nosotros no nos gustaba esa línea y nunca nos gustó. Como tampoco éramos capitalistas, tampoco estábamos con Rockefeller ni nos gustaban los chetos. Estábamos con el rock and roll. Ellos nos decían: `si el rock and roll no es una ideología'. ¡La pindonga no es una ideología! Terminó ganando el rock and roll, al final. Como una especie de humanismo, reivindicando al hombre. (...) Nada extremista nos atraía de ningún signo, y después teníamos una especie de socialismo intrínseco o natural, de compartir entre nosotros, nos prestábamos los instrumentos, nos ayudábamos. En alguna medida éramos socialistas, compartíamos un socialismo moderado, sin saberlo. (Scaturchio, 2014:65-66)

¹⁸Pujol (2005), citado en Provéndola (2015:69)

En el mismo eje camina su ex compañero Claudio Gabis: *“Que nadie les venda que el rock tenía un compromiso con alguna corriente política, porque es mentira. A ninguna corriente política les gustaba el rock, nos odiaban”*¹⁹

Alabarces sostiene que desde 1970 el enemigo del rock es *el sistema* (1993:55) y el fin de la *dictablanda* y el retorno del peronismo produce un auge de las variables más politizadas, no sin resistencias dentro del movimiento pero hegemónicas en este período (op. cit., 59). Sobre la base de esto, quien ejercita la memoria es Billy Bond, músico y productor, Líder del grupo *La Pesada del rock*, quien fue un gran protagonista de éste período:

*La única asociación que teníamos con los movimientos políticos, el peronismo, etc. era en la parte ideológica. Era simple: teníamos las mismas metas, estábamos contra el establishment. Nosotros nos encajábamos perfectamente en la parte ideológica, pero al mismo tiempo reinaba una especie de inocencia psicodélica del tipo “vamos a enfrentar a las armas con el pecho y así conseguiremos la victoria”. Había un cierto grado de demencia suicida y heroica en mi postura como líder de La Pesada, del modelo “pase lo que pase”.*²⁰

Sobre esta base, retomamos a Rabotnikof, cuando sostiene que en los distintos presentes políticos –desde los cuales se ejerce la memoria- se pone en movimiento la inevitable selectividad de toda memoria individual y colectiva, enmarcadas en distintas ofertas generales de sentido, selectividad que construye diferentes recuerdos de la política (2007:261). Vemos en los testimonios de Martínez, Gabis y Bond que hay distintos usos políticos del pasado que resultan problemáticos en tanto ejecutan particulares combinaciones entre memoria y olvido, y también ejercen formas diferentes de traer al presente en su relato esos fragmentos del pasado (op.cit.: 262).

El período tiene dos hitos que es necesario remarcar y es interesante que los dos sean reuniones masivas de los músicos del movimiento con el público: el primero, en octubre de 1972 –Festival en el Luna Park organizado que termina con incidentes-, el segundo en abril de 1973 –Festival en el estadio de Argentinos Junior organizado por la Juventud Peronista en homenaje a la victoria en las elecciones de Héctor J. Cámpora, donde tocarían los principales grupos y solistas del momento (La pesada, Sui Generis,

¹⁹Sin autor (07/06/2016) Entrevista a Claudio Gabis. Disponible en <https://radioestacionsur.org/2016/06/08/el-rock-propicia-un-cambio-en-las-costumbres-y-una-transformacion-en-el-espiritu-de-la-humanidad/> [último acceso: 03-10-2016]

²⁰Bond, Billy, 5/11/2015 Facebook Billy Bond Disponible en: <https://www.facebook.com/billy.bond.3348/videos/10153756793089216/?permPage=1> [recuperado el 30-09-2016]

Aquelarre, Litto Nebbia, entre otros). El primero, termina antes de empezar con una gran cantidad de público y músicos detenidos luego de la incitación de Bond a pasarse a las plateas dado el exceso de público presente. Billy Bond dice en 2015, no sin contradecirse un poco con su afirmación acerca del período anterior acerca de la relación con la policía:

*“La forma de cantar nuestra era la rabia que teníamos, era un desastre, parecíamos perros, nos trataban como perros: nos metían en cana, nos encadenaban, nos cagaban a trompadas, todo. Por eso el famoso Luna Park, el del ‘rompan todo’ (...) yo hago una comparación –metafórica, claro– parecía el Ghetto de Varsovia, con todos los judíos, que los torturaban, los cagaban a trompadas, los mataban, los hacían jabón; y de repente los nazis tiene que batirse en retirada porque perdieron la guerra (...); pasó eso en el Luna Park. Durante casi diez años nos torturaron, nos cagaron a trompadas, y la mejor satisfacción de mi vida fue ver a la policía batiéndose en retirada, fue glorioso: los cagaron a trompadas, los sacaron cagando”.*²¹

Más allá de algunas contradicciones de Bond, es interesante la politización que deja ver respecto al período anterior. Y sobre esta base agrega:

*“Fue la primera manifestación de la juventud, de verdad, expresándose contra la represión claramente: no eran montoneros, no eran guerrilleros; usaron su opinión y sus huevos para romperle el culo a la policía. Yo fui en cana, y parecía un angelito”.*²²

La crónica de en *La Opinión*²³ señala que en medio del conflicto “un sector del pulman trató de inclinar para el lado político la reunión y comenzó a cantar Los muchachos peronistas que, inesperada e inexplicablemente, quedó ahogada bajo risas y silbidos” (en Alabarces, 1993:131) y concluye con que el público del rock tiene indiferencia política:

“Con sectores estudiantiles (...) la reunión hubiera derivado en un acto político de proporciones; en cambio, no hubo un sola alusión a los muchos acontecimientos que suelen flamear en esas concentraciones y, aparentemente, es difícil que Los Muchachos llegue a ser el hit predilecto de estos oyentes”. (op.cit:132).

²¹Pettinato y yo (20-04-2014) Billy Bond en #PettinatoyYo parte 1. Disponible en <https://youtu.be/W4aI3zoAp9k> [último acceso: 03-10-2016]

²² Op. cit.

²³ También se puede leer la crónica del diario La Razón en Provéndola (2015:76-78)

David Lebón -integrante de La Pesada- va a decir acerca de la actitud de la banda: “Y, la verdad que era ‘La Pesada’, era de romper equipos y decir cosas por el micrófono que –en esa época- hasta los guerrilleros tenían miedo”. Entre la crónica y la memoria de Lebón²⁴, se refuerza el marcado límite entre política organizada y rock: no se acercan y es difícil que lo hagan; y uno hace lo que el otro no puede o no debe, precisamente porque el rock no es un movimiento vertical, de ese modo se entiende que romper un estadio no derive en cantar la marcha.

Claudio Gabis, guitarrista de Manal y de La Pesada recuerda, y no deja de relacionar el evento con el contexto político y social:

*“la noche venía mal, habían mandado a la policía a requisar colectivos, tenían la orden de llevarse a un mínimo de 200 personas, había prevista una redada importante (...), adentro, los gorilas de Lectoure circulaban de arriba para abajo, y la policía estaba también. (...) Empezamos a tocar “Fiebre de la ruta”, un tema mío, bien potente, y la gente empezó a derrumbar las rejas y a pudrir todo a los golpes, mal. Un caos generalizado. (...) Hay que recordar que era un momento en que el guiso que se estaba cocinando en el país empezaba a hervir de una forma olorosa y peligrosa”.*²⁵

Pero al siguiente año, se evidencia un cambio en la relación rock-peronismo en función del acto del FREJULI, primer y único acto político en que el rock participa, al menos hasta 1983. En este sentido, Alabarces ensaya una explicación basada en que los seguidores de La Pesada, Vox Dei y Manal principalmente, provenían del oeste del conurbano bonaerense, con una ineludible marca de clase, vinculada a la identidad peronista (op. cit.:60) La relación entre los músicos y la política no deja de ser ambigua: Provéndola (2015:76) señala que algunos integrantes de La Pesada se identificaban con el peronismo de izquierda instados por el productor Jorge Álvarez, quien en el álbum *Pidámosle peras a Mandioca* incluyó una pera gigante emulando el perfil de Perón²⁶. Fernández Vitar pone en boca de Bond) su filiación al peronismo (1993:59).

Respecto al peronismo, Bond dice:

“(...) ellos [los militares de la ‘Revolución Argentina’, N.delA.] pensaban o creían que éramos todos loquitos y todos drogados, y que éramos

²⁴ Rock Nacional. La historia. Canal (á). Canal de Youtube de Horacio Duad, publicado el 27-02-2014). Disponible en <https://youtu.be/qxVI64kaI4c> [último acceso: 03-10-2016]

²⁵ Cristian Vitale (30-10-2013) La noche del “rompan todo”. Página/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/30363-7648-2013-10-30.html> [Recuperado el 03-10-16]

²⁶ Citado de Marchini, Darío. No toquen. Buenos Aires, Catálogos, 2008, p.. 217

*totalmente inofensivos. Se equivocaban, porque nuestras palabras y músicas fueron tremendamente corrosivas y mucho más poderosas que las armas: ayudaron mucho en el cambio, y ayudaron mucho para la negociación de la vuelta de Perón y la vuelta de la democracia en Argentina.”*²⁷

El siguiente hito -apenas unos meses después del Luna Park- es frustrado por la lluvia y por las internas de la Juventud Peronista. Charly García, quien ya era un personaje conocido- recuerda:

*“Yo no quería ir a tocar allí, pero como fueron todos los grupos de rock, yo también fui. No me gustaba la onda. Recuerdo que estaba Solano Lima y se decía cualquier pavada. Detrás del escenario había un muchacho que estuvo en Trelew. Quiso hablar y nadie lo dejó, la gente lo cargaba. Fue todo de última”.*²⁸

En la misma tónica se refiere Bond:

“El problema fue que los políticos quisieron aprovechar la popularidad de los roqueros para pasar su aviso (...). Antes de subir un tipo me dijo que gritara Viva Evita cuando subiera al palco. Bueno, está bien. Al minuto llegó otro que me dice que ni se me ocurra hablar de Evita, sino que mencione a Isabelita. Y otro me pide que mencione a Cámpora. ¡Ese día me confundieron tanto que terminé yéndome a Brasil a los pocos días!”

Este es el período de grupos y solistas que si bien no todos se relacionan directamente a la militancia político-partidaria, en sus canciones se evidencia una tendencia a la crítica social, la liberación, el latinoamericanismo, y van abandonando la retórica existencialista para pasar a una politización (Provéndola, 2015:79). En este período se destacan Aquelarre, Roque Narvaja, Piero, Arco Iris, Litto Nebbia -quien luego de disolver Los Gatos hace un viraje a un estilo acústico y comienza a experimentar el género conocido como fusión, llegando a tocar con Domingo Cura en 1972-, León Gieco, entre muchos otros. También es un período en que la censura se hace más cotidiana. El caso de Roque Narvaja es interesante: amigo de Nebbia, abandona la onda nuevaolera para sumarse a la movida del rock acústico y de integración latinoamericana, pero también se acerca fuertemente a las prácticas políticas -aunque en 1972, en una nota para Pelo, se desmarcó de la política (“mis temas están desconectados de cualquier ideología política”) (Provéndola, 2015:84)-, que años más tarde lo llevarían

²⁷ Bond, Billy, op.cit.

²⁸ Chirom (1983) Charly García. Disponible en: <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/serugiran2.htm> [último acceso 01-10-2016]

a la prohibición y el exilio, además de escribir canciones dedicadas al Che Guevara, Camilo Cienfuegos y Luis Pujals del ERP:

“Cuando llegó el momento en que el aire se llenó de necesidad de definiciones me sentí peronista, y dentro de eso, progresista. Entonces me puse a militar en la Juventud Peronista” (Provéndola, 2015:82)

Por otro lado, Miguel Cantilo dice: “yo nunca adquirí un compromiso político, es un juego de poder que no me interesa, creo en otro tipo de política” (op.cit: 84), sin embargo sus canciones para Pedro y Pablo fueron ampliamente censuradas (*Padre Francisco, Premios ilegales*). Alabarces dice que el recorrido artístico multifacético de Cantilo es representativo de la multidimensionalidad del rock setentista: “la `bronca con dos dedos en ve´ puede ser vista como símbolo de la paz... y del Perón vuelve” (1993:64)

Quien es conocido por su empatía hacia el movimiento peronista es Nebbia, quien se define de la siguiente manera:

*“(...) nunca me afilié, ni milité en el peronismo. Siempre me consideré un admirador de la nobleza de Evita y de la inteligencia de Perón. Todos sabían que pensaba así y por eso me encargaron que compusiera cosas (...)”*²⁹

Tampoco escapó de la censura Sui Géneris, ante la edición de *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* el productor Jorge Álvarez insta a García a cambiar gran parte del proyecto modificando letras que no pasarían la censura (*Instituciones, Las aventuras del Señor Tijeras*³⁰, *Música de fondo para cualquier fiesta animada, Para quién canto yo entonces*) y directamente a sacar temas del disco (*Juan Represión, Botas locas*). El propio García relata su relación con la política en la época de Sui Géneris:

*“Yo era miembro del Partido Comunista Revolucionario (...) Era maoísta. Iba a reuniones en las que estuvieron David Viñas, Federico Luppi y otros intelectuales... Fui a cantar un par de veces a la villa. (...) Antes de conocerlos, solía decir cosas fuertes al final de los conciertos de Sui Generis: hablaba del Che Guevara, arengaba a la gente... Entonces, cuando los maoístas éstos me vinieron a hablar, me copé. En Instituciones quería poner el Manifiesto Comunista solamente para cagarme de risa”*³¹

²⁹Ruiz, Hugo op. cit.

³⁰Justamente este tema hace referencia a la censura: “Los censores de ideas temblarán de horror ante el hombre libre a la luz del sol” reza la letra original. Los cambios de letras completos están en Provéndola (2015:94-95)

³¹Sánchez Fernando y Riera Daniel (01-05-2002) Charly, talk. Rolling Stone. Disponible en: <http://www.rollingstone.com.ar/583011-charly-talk> [último acceso 03-10-16]

León Gieco, quien llegó a cruzarse con Héctor Cámpora cuando trabajaba en ENTel y felicítalo por el triunfo electoral, un año después -en 1974 y luego de la muerte de Perón- tiene su propia experiencia con la Triple A en ocasión de la emisión de un programa con la canción *John, el cowboy*: consideraban que fue un mensaje para que Montoneros asesine al comisario Villar: estuvo cuatro días detenido hasta que comprobaron que el programa fue grabado antes del asesinato. Gieco, quien a partir de aquí va a ser protagonista del período de dictadura y va a quedar íntimamente vinculado a la canción con contenido social y político y a las políticas de la memoria, dice:

“Me llevaron al Departamento de Asuntos Políticos (DAP), que estaba en la calle Moreno, a dos cuadras del Departamento Central de Policía. (...) Los genios de la SIDE creyeron ver un mensaje subliminal, que yo estaba anunciando el asesinato del comisario Villar cantando ese tema por televisión. Lo cierto es que yo grabé mi participación dos semanas antes de que se emitiera. Me dijeron que era un subversivo, que pertenecía al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y me encerraron en una celda de un metro por dos, con un colchón y una lamparita que estaba prendida las veinticuatro horas del día. Allí había grupos de tareas de la SIDE que golpeaban a los pibes” (Santos y otros, 2008:34)

En 1975 también comienza a caerle el peso de la censura y la prohibición: al disco *El Fantasma de Canterville* le tiene que recortar canciones y agregarle otras³². El disco de *Porsuigieco* correría la misma suerte, teniéndole que sacar *Canterville*, en una segunda tirada sólo lo sacan de los créditos pero el tema sigue en el LP. En términos más generales, en 1974 se editan veintisiete discos y en 1975 la cifra baja a diecinueve, lo que refleja el contexto más represivo si lo comparamos con la cifra de treinta y dos discos editados 1973 (Fernández Vitar, 1993:58, 66 y 70).

³²La historia esta, Canción de amor para Francisca y Tema de los mosquitos son eliminadas. El fantasma de Canterville, Los Chacareros de Dragones y Señora de los Llanos se le modifica la letra. Y se agregan Desde tu corazón y A la luz del día.

SOBREVIVIR EN TIEMPOS DIFÍCILES. MEMORIAS Y ESTRATEGIAS TERRITORIALES DEL ROCK FRENTE AL TERROR. ALGUNOS TESTIMONIOS.

“Si algo ha cambiado eso es nosotros’. Por suerte, hermano después de todo-, sobrevivimos a la gran pálida, mata podernos encontrar”

Alejandro del Prado, *Tanguito de Almendra*, en *Los locos de Buenos Aires*, 1984.

*“¿Dónde estará ahora aquél cantor de protesta?
Cantando a los gritos su nueva propuesta”.*

Miguel Cantilo, *La gente del futuro*, en *En la jungla*, Cantilo & Punch, 1981

Primer escena de la película “Buenos Aires Rock”³³, filmada en el Festival B.A.Rock `82: en el fondo de una casa de provincia se deja ver un asado recién hecho a la parrilla, cuatro vasos por la mitad y una botella de vino acabándose, resuena el sonido de una armónica y la cámara se desliza hacia el garaje, en donde cuatro de los principales músicos de la década de 1970 -León Gieco, Piero, Raúl Porchetto y Miguel Cantilo- comienzan a tocar un tema fundacional de Los Gatos, compuesto por Nebbia –

“El rey lloró” (que Gieco venía tocando en su gira de 1981). Luego Gieco anuncia “¡cuántas canciones que hay en el rock en estos dos tonos!, ¿no?”, y se largan a zapar una cantidad de canciones en do y fa. *Madre escúchame*, *Viento dile a la lluvia* y *Chica del paraguas*, de Los Gatos, *Amor de primavera*, de Tanguito, *Todos los caballos blancos* de Gieco, *Mi viejo* de Piero, *Doscientos años* de Invisible. El más antiguo de estos temas tenía a lo sumo quince años, pero ya eran considerados *clásicos* del movimiento rock nacional; un movimiento con un “todos adentro”: los más blandos, los más rockeros, los acústicos. Los unificaba el contexto de los años de dictadura. Esta edición de B.A.Rock en Obras, rememoraba a las ediciones de 1970, 1971 y 1972: el rock hacía un uso político de su propia memoria. La edición del `72 originó la clásica película *Hasta que se ponga el sol*: en 1982 algunos protagonistas se repiten con un nuevo repertorio y

³³Gieco/Cantilo/Piero/Porchetto - El Rey Lloró (Vivo - B.A.Rock '82) (Promo Only), 23-02-2014. Disponible en: <https://youtu.be/HF7S8tLPTeI> [último acceso: 01-08-2016]

con algunos clásicos, lo interesante es el uso de una memoria del rock acerca de un pasado cercano y a la vez lejano: “una nostalgia por una ciudad que *era nuestra*, y de la que fuimos expulsados, o que está ocupada” (Alabarces,1993:69); cercano en términos cronológicos y lejano en términos de proceso social, en que la dictadura militar y el Terrorismo de Estado habían operado definitivamente en la percepción del tiempo y del espacio. Hablamos de tiempo en términos de Calveiro (2011) entendido como un *símbolo social* que involucra tanto procesos sociales (individuales y colectivos) como físicos, en tanto existe una *institución social del tiempo*, que constituye nuestra percepción del mismo y se constituye como elemento *regulador* de la conducta y la sensibilidad de los individuos, quienes aprenden dentro de una experiencia *construida y transmitida colectivamente*. Calveiro sostiene que “la personalidad de los sujetos se constituye dentro de esta institucionalidad, a través de una serie de *coacciones externas*” (op. cit.:2). Sobre esta base es que en este capítulo nos vamos a referir a las huellas de la memoria del movimiento del rock en tiempos de Terrorismo de Estado a partir de testimonios, entendiendo éstos como *representencia*, una “opaca mezcla del recuerdo y la ficción en la reconstrucción del pasado” (Ricoer,1999, citado por Calveiro, op. cit.:4).

Pujol sostiene que el rock en tanto género musical no figuraba en la lista de cosas y personas que los militares se proponían “aniquilar, reemplazar y erradicar”, y que si bien no hubo quema de discos o músicos desaparecidos, sí hubo discos de difusión restringida o directamente prohibidos y algunos integrantes del movimiento que fueron amenazados, secuestrados y torturados (2013:21). Provéndola completa el escenario:

(...) el movimiento de rock en Argentina mantuvo, en líneas generales, una relación bastante diferente a la que se podría suponer. No hubo, durante los años de dictadura, altercados de carácter superlativo, más allá de censuras, razias a la salida de los recitales y hasta la detención de algún que otro músico, asedios que el rock ya acostumbraba a padecer (...) pero ninguno de ellos por motivos estrictamente ideológicos. El rock era hostigado por seguir proponiendo un modelo de ser humano poco afín a los ideales castrenses, pero jamás se insinuó una persecución sistemática como la que sufrieron otras ramas de la cultura durante ese período (2015:104-106)

Sobre esta base nos parece interesante rescatar el testimonio de David Lebón, quien en los inicios de la dictadura fue secuestrado por la policía:

“Nunca estuve alerta a lo que estaba pasando, ni siquiera cuando me llevaron; en el `76 a mí me llevaron, me invitaron a pasar un fin de semana en un lugar muy lindo. Yo tengo cuarenta y cinco años de una práctica de introspección, pero nunca vi tanta luz como cuando me pusieron la picana en los testículos. Nunca. Cuando me encerraron yo pensé que me iba a agarrar ataque de claustrofobia y no tuve nunca claustrofobia mientras estaba encerrado. Y ahí me di cuenta que existía un cómo vos quieras llamarlo: `papá. Vi cosas muy feas, me llevaban a procedimientos, muy desagradable

realmente y muy tonto, a veces hasta me daban ganas de reirme... pero mejor no. Juan Rodríguez, el baterista de Polifemo, el cuñado de él era abogado de alto rango en la milicia y me encontraron donde yo estaba. Mirá lo que serían los tipos estos que me tenían encerrado que abren una puertita y me dicen: -te vinieron a buscar los militares, ¿qué hiciste, Lebón?-. Y yo me creía todo, porque tenía un miedo que no sabés lo que era. Y dije `bueno, me van a fusilar, que se yo-. Y en realidad, cuando salí afuera estaban mis amigos en un auto esperándome, y es la felicidad. Después cuando sobaba una sirena yo me ponía contra la pared así (levanta los brazos) durante meses, y pensaba que era para mí. Veía un policía y se me erizaba la piel, era tremendo. La locura terminó cuando me hice un viaje a Estados Unidos a ver a mi maestro (Prem Rawat Maharaji), porque me di cuenta que era todo ignorancia".³⁴

Y en otro testimonio explica el porqué de su detención:

"Estuve dos o tres semanas, porque me llevaban de un lugar a otro. No quería hablar mucho de esto, porque yo lo perdoné, fui en persona a la casa de esta persona y lo perdoné. El papá de un amigo pensaba que yo le daba marihuana a su hijo, y en realidad su hijo venía a fumar marihuana a mi casa porque no tenía otro lugar donde hacerlo, y era una época donde yo meditaba (...). Y el papá de los chicos estos tenía conexión, vivía en Estados Unidos, fue uno de los científicos que hizo que llegara el Apolo XI a la Luna, les ofreció cohetes para la guerra de las Malvinas porque los `exocet` no iban a funcionar. Pero el tinto corría a lo loco, con todo respeto".³⁵

La memoria de Lebón concuerda con los análisis de Pujol y Provéndola en que los motivos de persecución y de detención hacia los músicos del movimiento rock nacional no eran de motivo político-ideológicos y no calificaban para la desaparición dentro del plan sistemático de exterminio de la dictadura. Como señaló Provéndola, la persecución sistemática era sufrida por otras ramas de la cultura: actores, escritores y, dentro la música, se destacan los integrantes del movimiento del Nuevo Cancionero, movimiento cultural surgido en la década de 1960, cuyos principales integrantes más conocidos eran Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Oscar Matus, Mercedes Sosa³⁶, también adhería a este espacio Víctor Heredia. Estos artistas mantenían vínculos más o menos orgánicos con organizaciones de izquierda –principalmente el Partido

³⁴Encuentro en el estudio (10-08-2013) David Lebon - Encuentro en el Estudio - Programa Completo [HD] Disponible en https://youtu.be/p_oH-bEQxNM [último acceso: 04-10-2016]

³⁵TV Pública Argentina (22-09-2012) ¿Qué fue de tu vida? David Lebón - 21-09-12 (3 de 4). Disponible en: <https://youtu.be/9aIMBjxDyGI> [último acceso: 04-10-2016]

³⁶Un análisis del Nuevo Cancionero se puede encontrar en García y Otros (2014)

Comunista- e incluso mucho tiempo después de desvincularse de los partidos políticos siguieron siendo reproducidos como artistas políticamente comprometidos por medios de comunicación (García y otros, 2014:108) y ya habían sido amenazados e incluso atacados por la Triple A, situación que recrudeció en dictadura. Este sector mantenía un fuerte recelo hacia el movimiento del rock durante la década de 1970; los primeros acercamientos se iniciarían en el escenario de la transición, principalmente con la vuelta de Mercedes Sosa del exilio. En base a esto nos parece pertinente el testimonio de Víctor Heredia:

“(...) el papel que se le otorga al rock durante la dictadura es exagerado. Los perseguidos y resistentes en aquella época tienen nombre y apellido y son parte de las listas que están en poder de la prensa³⁷, y puedo asegurar que no podíamos trabajar. No sé por qué se pretende imponer una historia que no existió. Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana, Mercedes Sosa, Marián Farías Gómez y tantos otros pertenecientes al Movimiento del Nuevo Cancionero son los verdaderos representantes de la resistencia en el campo de la música popular argentina. El rock como movimiento no estuvo censurado en este país ni integró las listas negras ni militó a favor de los exiliados.

(...). Algunos de sus integrantes tuvieron problemas, pero jamás tan graves y dolorosos como los que sufrió la música popular (...) Muchos músicos de rock sufrieron presiones como todo el sector y quizá superaron la censura con un mensaje menos combativo que el nuestro de aquel entonces. (...) No digo que no haya habido resistencia, pero los verdaderos perseguidos no tuvieron películas recordatorias, ni homenajes (...). Sus carreras fueron truncadas por la censura y por el espacio que usufructuaron los que sí podían trabajar a pesar de lo que pasaba. Ellos no son culpables, cada uno hacía lo que podía (...). La prensa aliada a determinados intereses políticos tergiversó lo que sucedió (...) e inventó los héroes que le convenía. Yo puedo decir que soy sobreviviente de dos tragedias, la de la dictadura militar y la otra, la que alguna vez me acusó de psicobolche y vetusto izquierdoso, para evitar que las nuevas generaciones tomen contacto con la verdadera historia de la resistencia de la música popular argentina.” (Santos y otros, 2008:61-62)

³⁷ Víctor Heredia se refiere a la “Operación Claridad”, cuyos archivos secretos se conocieron en 1996. Diario Clarín (24-03-2006) Los archivos de la represión cultural. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html> [último acceso: 04-10-2016]

Y el listado de artistas prohibidos en: Diario Clarín (24-03-2016) Prohibidos y desaparecidos. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/prohibid.html> [último acceso: 04-10-2016]

Charly García, quien tiene un papel importante en el imaginario de la resistencia del rock en la época de dictadura dice:

*“Siempre que tuve problemas fue por tenencia o no tenencia, cosas que tenían que ver con las drogas, más que con la censura. A mí nunca me dijo nadie nada. (...). Había visto los mecanismos que usaban para la censura con Miguel Cantilo o con León; ellos tenían problemas en serio”.*³⁸

En este contexto y en base a la bibliografía consultada y los testimonios es que nos interesan las motivaciones que se dan en el público perteneciente al movimiento del rock nacional (principalmente en el universo de la juventud) -más allá de la suerte de los músicos y sus relaciones con la censura de la dictadura y con la política- para ejercer una memoria del período anterior en un contexto en que “la sociedad civil se repliega sobre sí misma en el marco de un vacío de referentes” (Vila, 1985:84) y “mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del ‘nosotros’ (op. cit.:85). De este modo, también “(...) se constituyó en el imaginario de muchos jóvenes en uno de los pocos movimientos que se opuso a la dictadura militar, al sostener simbólicamente una identidad que fue duramente reprimida por la dictadura: la identidad joven. En este gradual proceso de masificación el rock fue progresivamente siendo identificado como la música que representaba al conjunto de los jóvenes urbanos (Semán y Vila: 1999: 237, citado por Secul Giusti, 2015:150).

Teniendo en cuenta y esta caracterización del movimiento del rock, que tampoco es definitiva y sigue siendo sensible de debates, nos queremos centrar en el *recital*, entendiendo éste como un generador de *intersticios de resistencia* (Foucault, 1992, citado en González, 2014) que permite el encuentro de jóvenes en momentos en que la dictadura prácticamente moviliza la reunión del ámbito de lo público al ámbito de lo privado, de la sociabilidad a la individualidad: imposibilidad de reuniones públicas, toque de queda, etc, estos espacios incorporan nuevos actores que con anterioridad habían militado políticamente (Vila, 1985:87) y el recital configura una resignificación de la política en un período donde los espacios tradicionales estaban clausurados (partidos, sindicatos, etc).

Gustavo dice acerca de la vuelta al fuero individual:

“El rock era nuestro espacio de libertad, nuestro punto de fuga, la expresión de la rebeldía, de resistencia. Recuerdo un hecho, que hoy a casi cuarenta años, al evocarlo, me emociona como cuando sucedió. Corría el año

³⁸Sánchez Fernando y Riera Daniel, op.cit.

1979, era julio, en Mar del Plata. Habíamos ido por un torneo de judo al club Kimberley. Con la excusa de que los pibes luchábamos se prendía toda la familia. Así fue que un puñado de pibas y pibes nos juntamos una noche en el departamento de los papas de "Guille". Estábamos escuchando unos cassettes de Sui Generis, Pastoral, Porsuigieco, cuando la hermana de Guille, Adriana, casi susurrando nos hace callar, saca el cassette que sonaba y puso uno grabado. Empezó a sonar, en una pésima copia, "Cocaine" de Clapton. Estaba prohibido por la dictadura, y ese hecho constituía uno de los actos de rebeldía, resistencia, más grande que podían protagonizar unos pibes en ese tiempo, aunque hoy pueda parecer ingenuo.

En base al testimonio de Gustavo, coincidimos con Vila en que las reuniones de amigos "(...) además de sostener una identidad que encuentra pocos referentes externos para recrearse, cumplen el crucial papel de socializar a las nuevas generaciones de futuros miembros del movimiento", quienes en un futuro constituirán ese ámbito como un espacio de memoria y de identidad, una *boya de memoria* en términos de Frijhoff (Candau, 1996), lo que Yerushalmi indica como *cadena de la tradición*, en tanto la define como "la quintaesencia de la memoria colectiva definida como movimiento dual de recepción y transmisión, que se continúa alternativamente hacia el futuro" (1988:19). Creemos que esta transmisión de la cultura del movimiento del rock por debajo de la superficie -homegénea, vigilada y hegemonizada por el discurso anti-juvenil de la dictadura- es, por un lado, un intersticio de resistencia, y por otro, "un proceso que forja la *mnemne* del grupo, lo que establece el continuo de la memoria" (op. cit.).

Del mismo modo, funciona en la superficie el espacio recital³⁹, que a medida que la dictadura pierde fuerza, el público se anima más a soltar sus memorias de la política del período anterior en este espacio (*se va acabar/se va a acabar/la dictadura militar y perdón/paradón/a todos los milicos/que vendieron la nación* asoman tímidamente en 1981 para instalarse post-Malvinas y definitivamente en 1983). Los años más complejos para los músicos del movimiento del rock fueron 1978 y 1979, donde los lugares para tocar se iban cerrando y las posibilidades de trabajo escaseaban (García, Spinetta), sumado a la persecución explícita a algunos de ellos a través de amenazas o impedimentos de conciertos (Nebbia, Piero, Gieco, Narvaja, Cantilo) lo que lleva a varios músicos a realizar viajes al exterior para seguir trabajando.

Nos parece apropiado pensar el espacio recital como un nuevo tipo de apropiación del espacio por parte del público del movimiento del rock, ya que implica juntarse, caminar, llegar al lugar, vivir el concierto y luego pensar en retirarse (y llegar enteros); todo un proceso ritual de una noche en que el espacio vuelve a ser el lugar (si

³⁹ En Vila (1985) hay un análisis pormenorizado por períodos dentro del marco 1976-1983 de la cantidad de recitales por año. Secul Giusti (2015) también analiza en períodos los momentos de auge y crisis de la dictadura relacionándolo con los momentos de mayor y menor criticidad del rock hacia el régimen

bien es regulado, permitido/no-permitido y vigilado por las instituciones del orden), funciona como una nueva contrahegemonía territorial de la juventud hacia la opresión, una alternativa al disciplinamiento social donde opera la memoria del pasado reciente (el naufragar, la ciudad vivida de noche, etc.) más allá de las realidades que vivían los músicos y la política, se da lugar a una *nueva espacialidad de resistencia* (Oslender, 2002) en el público que se incorpora al movimiento rock nacional, habiendo perdido toda referencia en las instituciones hegemónicas hace apenas unos años: es “la preservación del *ethos* rebelde de los años 60 y 70 (...). El rock remitió a signos del pasado inmediato: la arcadía hippie contra la tecnocracia; la vida bohemia (...), la búsqueda expresiva contra la realidad digerida del discurso oficial (...); promovía una cultura del *aguante*, basada en los ideales sublimados del pasado inmediato en el que todo parecía posible. El rock no marchaba, prefería el andar desacompañado de los recitales (...). El recital era entonces otra dimensión de la realidad, una dimensión rectificadora” (Pujol, 2013:53-54)´.

Charly García lo recuerda en 1983 de la siguiente manera:

*“Creo que el rock, en cierta medida, ocupó el vacío dejado por la política. Pero hay que tener cuidado cuando se dice esto, pues el rock también fue reprimido. Hace apenas tres años, ser rockero era ser medio kamikaze pues en los recitales la cana llevaba hasta a los músicos. El rock ganó ese espacio vacío pero lo ganó en buena ley, fue el único que aguantó. Los pibes que iban a los recitales sabían que podían volver a dormir en prisión. Creo que hubo una valentía increíble en el sentido de aceptar que "yo no soy igual a los demás" e ir a un recital con la paranoia que te agarraba un cana y te mataba a trompadas simplemente porque estabas en un recital de rock”*⁴⁰

La espacialidad de resistencia que conforma ese movimiento social sobre las bases de la identidad colectiva se estructura en lugares específicos en los que se desenvuelve la acción social del movimiento y donde estas identidades se construyen y articulan, por lo tanto espacio y lugar son elementos *constitutivos* de las formas específicas en que se desarrolla esa resistencia; en definitiva, estos impactos concretos de espacio y lugar en la formación y el agenciamiento de movimientos sociales es lo que trata de explicar el concepto de "espacialidad de resistencia". (Oslender, 2002:4). Y el Estadio Obras Sanitarias es ubicado por la práctica de la memoria ejercida sobre el período como “EL” lugar de resistencia del público del movimiento del rock en dictadura: paradójicamente comenzó a ser construido por la EAM `78 para albergar la Copa Intercontinental de Básquet y se inauguró en 1978 (Guerrero, 2010)⁴¹. En ese

⁴⁰Nota a Charly García (1983). Disponible en: <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/serugiran2.htm> [último acceso:04-10-2016]

⁴¹En su libro, Gloria Guerrero –periodista especializada en rock y secretaria de redacción de la revista Humor Registrado- recopila testimonios y crónicas periodísticas sobre la experiencia del rock en el Estadio Obras.

marco, la aparición del estadio Obras puede verse como oportuna. Para el rock, porque tenía una capacidad más acorde con la convocatoria de los grupos. Y para la dictadura, porque desplazaba a los rockeros del céntrico Luna Park hacia uno de los bordes de la ciudad (Caledrón,2006b:153-154)

En base a esto, volvemos al testimonio de Gustavo, en este pasaje centrado en Obras:

“Volviendo a mi cumpleaños número catorce, al día siguiente tenía entradas para mi primer recital de rock. La cita era en el Estadio Obras Sanitarias, y estaría nada más ni nada menos que Pastoral presentando su disco Generación. Era algo más que ir a un recital, era salir a la vida. Mis viejos finalmente me dejaron ir, iba cuidado por los pibes de sexto año de mi colegio, el ILSE, yo estaba en primero. Eran un grupo de unos seis o siete, todos de la JotaPé, era mi primer encuentro con la militancia. Luego que ellos egresaron quedé solito en el colegio, en esos días como en muchos de nuestra historia, no era “cool” ser peronista, la masacre y el espanto habían colaborado para eso. Antes de ese día hubo otros intentos fallidos de ir a recitales en ese año, pero siempre se desataba “la violencia del rock”, y mis viejos me bajaban, por miedo, de mi sueño de estar en un recital. El día soñado llegó por fin: sábado cuatro de septiembre de 1982. Recuerdo que la JotaPé copó mayormente la popular que estaba del lado contrario a Avenida del Libertador, y la que daba a la avenida estaba copada por la “Fede”. El campo y la platea eran espectadores de una batalla de cánticos de una popu a la otra, hasta el momento en que todo Obras empezó a corear se va acabar “se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar”, seguido “de paredón, paredón a todo los milicos que vendieron la Nación”. El clima se ponía tenso, no había empezado el recital, y todo podía suceder, en el medio de los cánticos entró un grupo de la federal, como para amedrentar, y casi de inmediato se retiraron, quedaron algunos policías como era habitual. Eso no había quedado ahí, un rato más tarde se saldarían cuentas. El recital fue increíblemente intenso, por lo musical, pero fundamentalmente por lo simbólico. En ese momento nos encontrábamos miles de pibes, jóvenes y no tan jóvenes, regía el Estado de Sitio y estaban prohibidas las reuniones de más de dos personas en lugares públicos. Nos sentíamos con poder, la sensación era que se la podíamos pelear a la dictadura. Ahí no podían con nosotros, el rock era nuestro espacio de libertad y resistencia”.

Es interesante destacar la diferenciación de la fuente entre el público politizado del rock en la etapa de fin de dictadura, y aquel público en el cual la violencia se hacía presente pero por fuera de la lógica política:

Creo que era más heavy ir a un recital de Pastoral que de Riff, Orions o V8, bandas que me gustaban también, yo escuchaba todo. Si bien en los recitales de rock pesado se armaba “la goma” –siempre, siempre había piñas–, en recitales como en el de Pastoral se jugaban otras cuestiones: la política, la

posibilidad de reunirnos con los compañeros, de pensar cómo salir de la dictadura, se peleaba por el espacio de libertad. Eso lo sabía perfectamente la dictadura, por eso toleraba la situación hasta cierto punto, luego desplegaba su violencia explícita. Ya era tarde, para ellos, nosotros lo sabíamos. Como mucho eran comerse unos palos, nada en comparación a lo que habían sufrido miles de compañeros. Así terminó ese día: a la salida, volvieron los cantitos en contra de la dictadura y contra la cana. Cuando salimos un grupo de cabeza de tortugas, se nos vino encima a la JotaPé, y el resto de la gente se desconcentraba relativamente en paz. La violencia estaba tan naturalizada, que si bien asustaba, no sorprendía. La escaramuza duró unos minutos con palos para todos, pero no nos amedrentaban para nada, incluso unos cumpas dieron vuelta un auto en el medio de Libertador. Corrida de varias cuadras hasta perdernos, volvimos todos, lo que era mucho. No recuerdo haber leído nada de eso luego en los diarios. Para mí el rock era nuestro lugar y momento, y no les permitíamos que nos lo arrebataran. La música nos daba libertad, nos permitía expresarnos, cuando no se podía. Sin duda fue luz en medio de la oscuridad del terror. El espacio de resistencia, que volvería a serlo, al menos para mí, años después cuando nos anunciaron que había llegado “el fin de la historia”.

El testimonio de Gustavo es representativo de miles de jóvenes y adolescentes en el marco de lo que Calveiro denomina *dispersión del poder concentracionario y desaparecedor*, eficaz diseminación de terror en una sociedad paralizada que sabía y a la vez no sabía lo que estaba ocurriendo (Longoni, 2010:2014), y el análisis que Longoni hace para la experiencia artístico-social del “siluetazo” es válido para las experiencias de los recitales de rock en dictadura: “un espacio (temporal) de creación colectiva que se puede pensar en tanto “redefinición de la práctica artística y de la práctica política” (op.cit:215) en tanto dinámica de creación colectiva y participativa en que el público se incorpora como productor. ¿O acaso podemos pensar el recital de rock en Buenos Aires sin la participación del público? En respuesta a esto Longoni dice que se trata de “una liquidación radical de la categoría moderna de arte como objeto-de-contemplación-pura” e “instancia-separada-de-la-vida” y “recuperación de una dimensión mágico-religiosa que la modernidad le habría despojado” (op.cit:222)

Retomando el eje de las memorias de la política en el contexto del Terrorismo de Estado, el testimonio de los músicos del movimiento resulta revelador en relación a la actitud de la dictadura respecto al rock. Respecto de las amenazas León Gieco dice “yo las tomaba livianamente, no en broma, pero quería enfrentarlas. Estuve hablando cuatro o cinco veces con un tipo que me decía que me fuera del país porque mis canciones eran subversivas. Yo trataba de dialogar con él, de explicarle que mis canciones hablaban de la realidad argentina y que no militaba en ningún partido político” Respecto al accionar represivo de la dictadura: “En Italia (...) me encontré con los primeros argentinos que me comentaron que en nuestro país estaba desapareciendo gente, que los torturaban les cortaban las manos para que no los reconocieron por sus huellas

digitales y luego los tiraban al agua. Yo no lo podía creer”. (Santos y otros, 2008:35-36). Nos resulta particularmente interesante lo que testimonia acerca de los recitales: “En varios conciertos estaban los pibes de la SIDE. Eran tipos jóvenes y venían a decirme: *‘este, este y este tema no los cantes, porque estamos acá para cubrirte’* (op.cit). Y respecto a las desapariciones es interesante su reflexión:

“Creo que ningún músico de rock fue desaparecido porque ninguno militaba en un partido político. (...) Además, a los militares les conveníamos porque congregábamos gente y aprovechaban para hacer espionaje en los recitales. Se llevaban a pibes que fumaban marihuana o aquellos que comentaban algo contra la dictadura. Era normal en los recitales de rock ver micros esperando la salida de los chicos. Recuerdo un concierto en el que tuve que pasar entre una hilera de tipos de la SIDE que a elección se llevaban detenidos a los chicos. A nosotros solo nos amenazaban, llegaban hasta ahí. No les hubiese costado nada matarnos; si mataron a los curas palotinos, al padre Angelleri, a escritores, periodistas, qué les costaba matar a un par de músicos del rock. Quizás no estábamos en la agenda de ningún desaparecido” (op. cit.:38)

En una entrevista más reciente con Pujol para su libro, Gieco afirma: “*No jodamos, resistencia fue Rodolfo Walsh*” (Secul Giusti, 2015, 154). En este sentido, también puede ser válido pensar que incluso la condición de posibilidad de recitales en dictadura funcione como una suerte de *válvula de escape* para establecer el enfrentamiento con un enemigo que permita seguir manteniendo la hegemonía de la dictadura sobre la juventud, una vez cumplida la labor de las tres fuerzas militares sobre la política, los sindicatos, las organizaciones armadas, etc.; y de los jóvenes y el rock se ocupaba la Policía y la SIDE, toda una jerarquía y división de tareas que deben ser estudiadas aparte.

Piero recuerda: “estuve exiliado cuatro años y medio (...) me instalé en un molino a 90 kilómetros de Madrid, sin luz eléctrica, agua corriente, radio ni televisión, allí estuve dos años solo (...). Perdí las ganas de cantar. Ahí creí que se había terminado mi carrera, pero cuando visité Uruguay en 1978 comprobé que la gente sabía de memoria mis canciones. Yo no me las acordaba. No había vuelto a tocar la guitarra y todo eso me movilizó para volver a cantar”. (Santos y otros, 2008:83) Roque Narvaja recuerda e introduce un punto importante que ya asomó en el testimonio de Piero: *el olvido*; citando una reunión con EMI dice: “-vino un coronel y me dijo vos cantás contra los militares-. La gente de EMI se asustó y me dijo que me fuera (...) En 15 días tuve que irme del país con una mujer adolescente y un hijo de 11 meses (...) Me cuestionaban todo, las letras, pero yo no ponía nada, no era boludo. Todos vivíamos autocensurados. No hablábamos ni con nosotros. Además, teníamos la práctica de olvidar cosas, lugares, nombres, fechas”. (op. cit.:93-94) Miguel Cantilo recuerda: “Por un lado, la etiqueta de exiliado te daba cierto prestigio. Pero por otro, tengo la sensación de que el que se quedó

compartió el sentimiento con la gente, como le pasó a León Gieco. (...) Si analizás la carrera de los que nos fuimos, nunca pudimos estar a la altura de la popularidad, aceptación. Nunca pudimos recuperar el tiempo perdido. A mí y a otros nos pasa que no tenemos en la gente el arraigo de los que se quedaron. Yo no elegí irme libremente, no me quedó otro camino”. (op. cit.:97-99)

En estos testimonios detectamos distintos olvidos: de quien se olvida sus propias creaciones; quien olvidó nombres, fechas y lugares; y quien fue olvidado -al menos parcialmente- en su país. Tres experiencias de olvido marcadas por el exilio. Podemos pensar el olvido como condición de posibilidad para la preservación de la memoria, en tanto la memoria y el olvido son inseparables y una se construye “gracias al otro, sobre otro, a pesar del otro, es decir, en relación con él (Calviero, 2001:5), ya que “la memoria y el olvido son solidarios y necesitan ambos para la ocupación completa del tiempo: olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles” (Augé, 1998:103-104). Estos olvidos también son constitutivos de la memoria de estos músicos a la hora de testimoniar sobre sus experiencias en dictadura.

Si bien el rock es criticado por los representantes del nuevo cancionero y la canción popular, también es preciso señalar que a esa tensión la sucede un proceso de encuentros, principalmente con el regreso de Mercedes Sosa de su exilio en el escenario post-Malvinas:

“Desde el año `75 –un año bastante siniestro para mi vida realmente– yo estuve prohibida y tuve problemas en Tucumán para cantar. (...) También estuve amenazada de muerte cuando estaba en el Teatro Estrella. En el `75 pasaron muchas cosas, en el `76 peores, y el `78 ha sido bastante angustioso: se me murió mi marido, me operan a mí, salgo de la operación y me empiezan a prohibir pero de una manera sistemática, ¿entonces qué quiere que haga? Se me cerraron todas las puertas de trabajo y yo me tuve que ir a buscar mi trabajo; yo no tengo fábricas en la Argentina, y si tuviera fábricas estaría muy mal, porque hasta las fábricas están mal ahora. Directamente me prohibieron, me prohibieron la actuación. Y la explicación después vino cuando me llevaron presa con trescientas cincuenta personas en La Plata. Ahí está, canté “cuando tenga la tierra” y nos llevaron presos a todos. Fue bastante duro, yo le puedo asegurar que no fue muy agradable para nosotros; fue muy doloroso además. Es muy doloroso cuando llevan al artista, pero más doloroso es cuando llevan al público, porque el público no paga una entrada para entrar a una celda. El público argentino está sediento no solo indudablemente de canciones. Hay

muchas cosas por la cual está sediento el público argentino. Eso ha sido realmente siniestro. Con todo, yo volví a cantar".⁴²

Mercedes Sosa vuelve bajo el ala de Daniel Grimbank, cuya agencia manejaba a las principales bandas y artistas del rock, entre ellos a Charly García. De la mano de Mercedes Sosa la música popular vive un acercamiento con el rock que se profundizaría definitivamente muchos años después pero que tiene su aparición en la participación de Sosa en el recital solista de García en Ferro en 1982 y en el convite para que García acompañe a Sosa en su vuelta; Piero y Gieco también serán de la partida. Esta renovada relación con el rock Sosa la explica de la siguiente manera:

*"En el año 1981 me fui a ver el "Submarino Amarillo" por ejemplo en España, y me admiré y me dio vergüenza de mí misma por haber tenido el prejuicio de no haber ido a verla cuando se estrenó. De la misma manera yo no había escuchado nunca a Charly García, nunca había escuchado a León Gieco, nunca había escuchado a Nito Mestre, por ejemplo. Indudablemente a ellos les debe haber pasado lo mismo con nosotros. Es decir, el ser humano está lleno de preconceptos, lleno de prejuicios y la falta de libertad no tan solo se siente en la libertad colectiva, sino en la libertad mental de cada persona. Yo tengo la suerte de que mi hijo me ha apoyado en esto y que nunca me ha dejado caer, y tengo la suerte de escuchar realmente a los jóvenes, de ser protegida por ellos, pero de escucharlos, por otro lado".*⁴³

El "nosotros" de Sosa tiene cierta ambigüedad: se refiere al mundo del folklore vinculado a la política partidaria de los `60 y `70, por elevación es una crítica a la política organizada por haber criticado por extranjerizante al rock: un pedido de disculpas que anuncia una nueva alianza cultural.

El testimonio de los asistentes al recital de Ferro refuerza el concepto:

*"Me parece bárbaro que la Negra haya incorporado rock a su repertorio porque pienso que es una forma de integrar varias generaciones. Tanto las generaciones anteriores como la nuestra, en sí, tenemos una música única, no puede ser una música para cada generación".*⁴⁴

"Me parece importante que una persona que toda su vida se dedicó a hacer folklore, tratando de captar los sentimientos del pueblo se dedique a fusionar, de pronto, lo que hizo toda su vida, que son las raíces del folklore, las

⁴²Ricardo Wullicher (director) (1983). Mercedes Sosa. Como un pájaro libre. Disponible en: <https://youtu.be/nWqcGmhPUaI> [último acceso: 04-10-2016]

⁴³Op.cit.

⁴⁴Op.cit.

*raíces de lo que siente con algo que también trata de rescatar los sentimientos del pueblo en este momento que es el rock”.*⁴⁵

*“Yo la conocía pero la redescubrí después del exilio y me gusta mucho más la música que hace ahora, me llega mucho más; pienso que llega mucho más a la juventud”.*⁴⁶

La represión y la censura redujo al movimiento del nuevo cancionero al testimonio y a quienes representaban la nueva canción latinoamericana a la necesidad de sobrevivir: Mercedes Sosa en su retorno canta canciones de García pero no de Tejada Gómez (excepto la ineludible Canción con Todos, pero el repertorio comprometido políticamente de *Canciones con Fundamentos* de la década de 1960 queda definitivamente atrás. Incluso el propio Víctor Heredia –crítico del movimiento del rock- adapta su sonido a los nuevos tiempos⁴⁷, y más allá de su poesía politizada que mantiene en la década de 1980, logra más éxito de ventas cuando se inscribe en el ya heterogéneo y flexible universo del rock que en el del folklore. El Cuarteto Vocal Zupay se encuentra con Nebbia⁴⁸, Cantilo, Heredia y Piero para realizar un especial de televisión⁴⁹ -ya en democracia- en el que centralmente se basa en la memoria y alternan testimonios con canciones; de allí rescatamos algunos testimonios sobre la memoria y la música. Nebbia dice:

“Una canción nunca cambiará al mundo, hay un tema que yo hablo de eso, porque es una idea que tengo, una pequeña reflexión sobre qué puede hacer el trabajo que (...) hacemos componiendo, tocando, interpretando canciones. Y claro, una canción no cambiará al mundo, pero hay un montón de cosas que sí puede hacer con la gente, y es todo eso que queda a través del tiempo, (...). A veces se me acercan adolescentes cuando termino los recitales y me hablan, me preguntan sobre discos (...), a mí lo que me interesa que tomen de lo que yo

⁴⁵Op.cit.

⁴⁶Op.cit.

⁴⁷Puertas Abiertas (1981), Aquellos Soldaditos de Plomo (1983) y Solo quiero la Vida (1984) incorporan un sonido eléctrico más presente que en la obra de la década de 1970, con guitarras distorsionadas, bajos potentes y batería electrónica, aunque contienen los temas más simbólicos de Heredia (Informe de la situación, Todavía cantamos y Sobreviviendo)

⁴⁸Incluso Nebbia y los Zupay editan un disco juntos: Para que se encuentren los hombres.

⁴⁹En un verdadero esfuerzo por reunir lo que hasta hace poco caminaban por ejes totalmente disímiles, Jorge Luis Borges está en la apertura del especial: “Creo que estamos hechos de tiempo, sucesión, es decir, de memoria. Nuestra identidad, eso es la memoria”. También aparecen Pérez Esquivel y luego los Zupay cantan Balada del Cómodus Vizcah de M.E Walsh: “criticá todo con todos, menos con los dirigentes”. Luego también aparece Hebe de Bonafini, y Borges vuelve para el cierre: “Del olvido somos, en parte, cómplices, culpables”. Recomendamos verlo completo.

hago no es exactamente la música ni copiar el estilo de la música en sí; me interesa una cosa que está mucho más allá: que es esa misma cosa que cuando yo tenía catorce, quince años me maravillaba de otros músicos más grandes que yo, que era el concepto, esa pasión, esa cosa tan loca, tan vivamente loca por el arte. Esa es la cosa que creo más positiva que nuestro trabajo puede dejar para la memoria de la gente”.⁵⁰

Miguel Cantilo evoca la memoria de la siguiente manera:

“Los cantantes populares muchas veces recurrimos a los estribillos que escuchamos en las multitudes, por las calles, y hay un estribillo que a mí me quedó especialmente grabado de toda una época que era “ni olvido ni perdón”. Acaso porque el perdón y el olvido sean elementos muy especiales dentro de la vida de los argentinos, por eso tomé una parte de ese estribillo para la canción “Cuentos de la jungla”, esa parte que dice: “No hay ni moralejas, ni olvido ni perdón, sólo sobre la mesa están las cartas hoy. Cuentos de la jungla, cuentos de la verdad, de los animales y los naturales del lugar”. Y nosotros somos los naturales del lugar, y somos nosotros los que no podemos permitir que el olvido se apodere de nuestra conciencia. Quizá no tengamos la facultad de perdonar, que creo que es un atributo divino, pero no podemos permitirnos olvidar, porque entonces todas aquellas viejas tribulaciones, aquellas viejas torturas por las que pasó nuestro pueblo, puede que se vuelvan en contra nuestro. Por eso, ni olvido ni perdón”.⁵¹

Piero vuelve sobre el exilio y su nuevo momento postdictadura:

“A mí lo que me queda en la memoria del exilio, por suerte, es interesante y es de vida, ya que la experiencia habla de todo lo contrario, de desarraigo, de que uno termina siendo extranjero cuando vuelve. Yo creo que lo importante es haber estado claro en cuanto a que tenía todo un tiempo en blanco y tratar de zafar de todos los peligros que hay en el exilio. Por eso lo traté de usar para crecer, para realmente entender, para aislarme y aclararme adentro; y para mí fue una resurrección, lo pude tomar como eso y creo que en ese sentido estoy feliz de haberlo usado así. Ahí, después de toda la muerte que habíamos y había vivido, pudo resurgir la vida, y después de toda la “Señora Violencia e Hijos” pudo aparecer un “Soy pan, soy paz, soy más”.

Heredia retoma la reivindicación al cancionero de resistencia:

⁵⁰Zupay - Especial - Litto nebbia - parte 5. En Roberto Morino (21-5-2010). Disponible en: <https://youtu.be/mr0EvdqGqj8> [último acceso:04-10-2016]

⁵¹Cuarteto Zupay - especial - parte 2- Miguel Cantilo – Piero. En Roberto Morino (21-5-2010) Disponible en: https://youtu.be/hSf_-BhiQaQ. [último acceso: 04-10-2016]

“Cuando escribimos una canción los compositores nunca pensamos que es una canción escrita para el futuro, que es una canción que quizás va a formar parte de la memoria popular; lo que sí yo intuía en ese momento cuando escribí por ejemplo “Informe de la situación” es que necesitaba hacerme un planteamiento personal, necesitaba en principio resistir personalmente a todo lo que sucedía alrededor, a la terrible opresión que vivíamos los argentinos, quizás por eso planteé en la canción la posibilidad de las salida a través de la unidad, (...) Quizá parte de la memoria trágica sea ese repertorio del cancionero de resistencia, y como ejemplo quizás pudiera dar otra de mis canciones –“Todavía cantamos”–, (...) me toca a mí personalmente ya que soy uno de los tantos familiares de desaparecidos de este país, entonces tampoco es una canción que escribí pensando en los demás si no que la escribí pensando en lo que me había sucedido a mí personalmente y en la esperanza que yo tenía de encontrar a mis seres queridos con vida. Hay enormes posibilidades que uno no coincida a veces con la realidad, pero quienes hacemos esto atentos al devenir de los sucesos en nuestro país sabíamos perfectamente que esta realidad era tan cierta como las cosas que pasaban alrededor nuestro y que por lo menos por mi parte y por lo que sé por otros compositores teníamos conciencia que algo podía cambiar, y que frente a la posibilidad de ese cambio nosotros teníamos que contribuir por lo menos con la esperanza (...) Hay una esperanza trágica en todas las letras de este cancionero, pero esperanza al fin- para poder salir adelante todos juntos-”⁵²

Los testimonios recogidos en este especial de televisión de la inmediata postdictadura aportan la memoria anclada en aquel contexto; son interesantes, en primer lugar, por no ser muy difundidos, y por otro, lado, representan la inmediata memoria de estos protagonistas del rock desde su fundación, como Nebbia, su etapa más cercana a las memorias de la política y del rock -Piero, Cantilo- y la incorporación final al movimiento –aunque con críticas y proveniente de las memorias de otra tradición, de Heredia-. En este sentido, en todas hay un despertar de promesas no realizadas del pasado que se resignifican y son relanzadas al futuro, resultando inseparable la memoria de la acción del presente –el testimonio incluido- y la proyección del futuro (Calveiro, 2001). Por otro lado, tanto en Piero, como Nebbia y Cantilo hay un *olvido* presente: la política, tan protagonista en tiempos pretéritos; en este caso, las ausencias de las memorias de la política son una manifestación de las censuras que una colectividad se impone (Candau, 1998), en este caso el movimiento del rock y su censura hacia lo que tiene que ver con participación o militancia política, rasgo que tiene que ver con su supervivencia en tiempos de Terrorismo de Estado. Quien nombra a los *desaparecidos* es Heredia, a partir de su memoria personal y la búsqueda de su familia, y también habla

⁵²Cuarteto Zupay - especial - Victor Heredia - parte 4. En Roberto Morino (21-5-2010) Disponible en: <https://youtu.be/5wPe9FnK0RQ>. [último acceso: 04-10-2016]

de la *unidad*, término que remite a la política de izquierda de los '70, presente en su discurso.

A partir de los testimonios de los tres músicos provenientes del rock, pensamos con Candau en la transformación que se operó en el período de Terrorismo de Estado de los *entornos de memoria* (1996:114), transformación que tiene que ver con individuos que se instituyen custodios de la memoria de un grupo de pertenencia -situación que podemos leer también en los testimonio del público de Mercedes Sosa y del rock-. En esta transformación la política se va y queda la cultura del rock -que absorbe a otras tradiciones y ensancha sus límites: es el momento de incorporación de los *psicobolches* al movimiento del rock (Alabarces 1993:85)-.

En este momento no se manifiesta el porqué del exilio, sino que el exilio se presenta como una institución en sí misma, independiente del contexto y de la política, lo mismo que la memoria: hay una memoria acerca de lo malo y lo que no tiene que pasar a futuro, pero no se relaciona con la propia experiencia ni con las causas que derivaron en el exilio, tampoco con la política⁵³ (*yo no quiero vestirme de rojo / yo no quiero saber lo que hiciste*). Y casi como si hubiera visto y oído a Borges en el especial de los Zupay, Candau dice que no puede haber memoria sin identidad (op.c cit:116). Esa identidad el rock la va reformulando en el período de transición, modificando también el anclaje de la memoria: si en un momento era la vuelta a la ciudad y el pasado de pelo largo, ahora es la *resistencia a la dictadura*, pero fuera de la política. Lo expresa Charly García en su recital de Ferro '82 antes de tocar un tema de Porsuigieco - *Antes de gira* (1975)- que reemplazó al censurado Fantasma de Canterville en la edición del disco⁵⁴:

“Quisiera dedicar la canción que sigue a todos los artistas que trabajan en este país, no importa en qué movimiento estén enrolados, o en qué sector, no importa qué, pero como dice Baglietto: “tocan para vivir”. y saben lo que es esto, y siguieron a pesar de todo lo que pasó, queremos dedicarles este tema que habla de cuando viene el manager, te toca la puerta y dice: -Negro, despertate, que vamos a salir a Tucumán”, por ejemplo, o un lugar así”.⁵⁵

⁵³De este período son La legión interior (Cantilo): “la marcha va por dentro/y a veces es silencio”, Soy pan, soy paz, soy más (Piero): “sacarlo todo afuera para que adentro nazcan cosas nuevas”, Manso y tranquilo (Piero): “ese sol que vive en el corazón es el representante exclusivo de Dios. Así que tranquilo, manso y tranquilo”, Sólo se trata de vivir (Nebbia): “andar nuevos caminos te hace olvidar el anterior, ojalá que esto pronto suceda, así podrá descansar mi pena hasta la próxima vez (...) A pesar de tanta melancolía, tanta pena y tanta herida, sólo se trata de vivir”.

⁵⁴En el especial de televisión de ese recital el tema es tocado en el estudio y no la versión del concierto, sin las declaraciones de García.

⁵⁵ Audio inédito del recital de Charly García del 26 de diciembre de 1982 en el Estadio Ferrocarril Oeste.

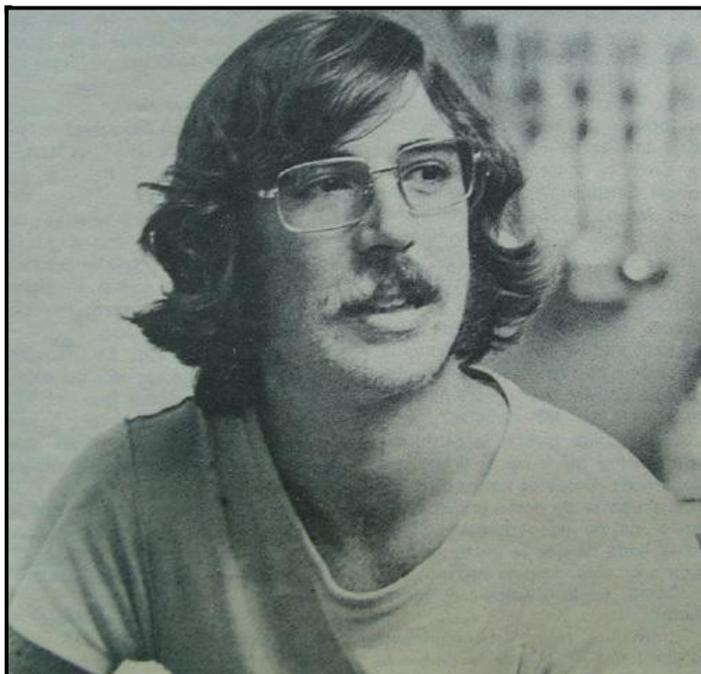
Hay en García un reconocimiento casi corporativo al colega, a quien se quedó, a quien sobrevivió, pero lejos de la memoria de la política: ese *no importa qué* mencionado: el rock sobrevivió a la dictadura por mucho tiempo más, las prácticas políticas y militantes masivas tal como se conocían en la década del '70 no -más allá del primer impulso tras la apertura-. Meses después, en 1983, García se refiere al pasado reciente en otros términos:

*“Pienso que las cosas no se tienen que volver a repetir. Este B.A. Rock trató de vender un recuerdo y creo que la gente no necesita de recuerdos para juntarse. Creo que hay motivos mucho más poderosos como la música (...) No me gusta, me parece que la nostalgia en el rock es algo que tira contra. Es como con el tango, cuando entra la mano de la nostalgia. Hay muchos rockeros que cultivan una nostalgia del rock, muchos dicen que rock era el de antes y se quedan con toda esa sanata y no aceptan la música nueva. Esta actitud no viene bien para el rock. Todos sabemos quién fue Litto Nebbia o John Lennon, ellos marcaron el camino porque fueron los primeros, su música fue original y llevaron todo un movimiento adelante. Pero la música cambia todos los días como el mundo y no podés estar hablando ahora de las mismas cosas que hace quince años. Al menos, en el aspecto social, las estructuras se han movido un poco, no se puede seguir hablando de los hippies. Ya sabemos qué pasó con ellos y lo que significaron, pero ahora hay que construir algo nuevo”.*⁵⁶

Por una parte homenajea a sus compañeros, y por otra esta negación del pasado que opera en García es la que va a hegemonizar en el movimiento del rock nacional hasta que lleguen mejores tiempos para la conmemoración; aparece una oposición a lo que Rabotnikof (2003) llama *melancolía de izquierda*, ironía en que el vínculo con el objeto de la pérdida supera todo intento de recuperación de esa pérdida, mundo de melancolía en el que probablemente hayan quedado encasillados los exiliados, los resistentes y los comprometidos políticamente: lo que se niega en el objeto perdido e transforma en una negación de sí mismo, en este caso el propio pasado: García jugaría más adelante con el rock nacional llamándolo *el “rock nacional.”*

⁵⁶Chirom (1983) Charly García.(cp. cit)

ALGUNAS PALABRAS FINALES



Charly García

“Así verás que estoy cambiando un poco y notarás que soy igual que vos

Y entenderás que en mi dulce quimera -ya que soy el que espera- yo me transformaré”

Litto Nebbia-Juan Carlos Ingaramo, Cuando yo me transforme, en Litto Nebbia y los músicos del Centro, En vivo en Obras, 1982.

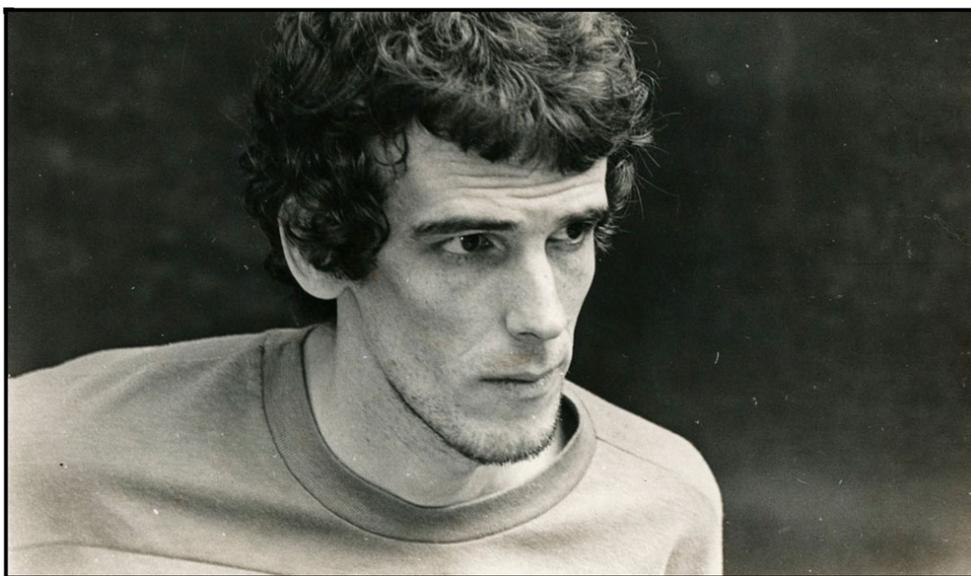
La intención de este ensayo fue resaltar las condiciones de posibilidad de una memoria del rock a través de la palabra de algunos de sus protagonistas -músicos y público, representado éste principalmente en Gustavo- y de las líneas que unen esas memorias (de sus inicios, de lo urbano como eje constitutivo y de sus relaciones con la política organizada) con las memorias de la política, dando lugar a espacialidades de resistencia en tiempos de terrorismo de Estado, para luego analizar los testimonios de algunos de los protagonistas al calor de la transición dictadura-postdictadura en Argentina y cómo operan memoria y olvido en el testimonio hilando pasado, presente y futuro.

Se abordó la marca territorial del recital como lugar de memoria y de la posibilidad de intersticios de resistencia al disciplinamiento social para el público joven

y nuevo que se incorporaba en un contexto represivo a ese movimiento del rock ubicando en tiempo y espacio la relación entre el rock y otras experiencias resistentes y sus (des)encuentros a partir del testimonio de los protagonistas –contradictorios y cargados de sentidos y memorias parceladas y difusas-.

Se intentó evitar la anécdota (tarea difícil con la cantidad de testimonios que hay disponibles) y evitado hablar en profundidad de vivencias de los músicos más reconocidos como Spinetta, García o Napolitano, dado que se puso el acento en aquellos cuyos testimonios fuesen ricos en memorias de la política y en aquellos que vivieron exilios o experiencias concentracionarias. También se evitó analizar letras, paráfrasis y alegorías en las poesías ya que la bibliografía disponible es rica en ese asunto.

Expuestas estas aclaraciones, creemos en base a Jelin y Langland que el devenir de la acción humana incorpora nuevos rituales y nuevos significados al ya cargado (de historia, memoria, significados públicos y sentimientos privados) concepto de “lugar” (2003:5) y que los lugares (no solo físicos si no también los simbólicos) de memoria son un punto de entrada para analizar las luchas por las memorias y los sentidos sociales del pasado reciente de represión política (se le puede agregar de opresión social) y Terrorismo de Estado (op. cit.:1) En este sentido, el estudio acerca de ese lugar de memoria cargado de sentidos contradictorios, desencontrados con la actividad política y a la vez generador de intersticios de resistencia –el rock- no está cerrado; más bien está abierto a nuevas preguntas, interpretaciones y análisis.



Luis Alberto Spinetta

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- Alabarces, Pablo (2008) *Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*, en Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 12, julio, 2008, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201207.pdf> [último acceso: 29-09-2016]
- Alén Guillermo (2016) *Afinar el silencio: rock y dictadura en la Argentina (1976-1983)*, en Distintas Latitudes, Disponible en <http://distintaslatitudes.net/afinar-el-silencio-rock-y-dictadura-en-la-argentina-1976-1983-primera-parte> y <http://distintaslatitudes.net/afinar-el-silencio-rock-y-dictadura-en-la-argentina-1976-1983-segunda-parte> [último acceso: 29-09-2016]
- Amarilla, Yanina (2014) *Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura*, en QUESTION, revista especializada en Periodismo y Comunicación, Vol. 1, N° 43, 2014, editada por Facultad de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40524/Documento_completo.pdf?seque=1 [último acceso: 01-08-2016]
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1997) *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en Argentina*. Tomo 1 1966-1973, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Augé, Marc (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- Augé, Marc (1998) *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa
- Baran, Zbigniew (2014) *La música rock como una herramienta en la lucha contra la dictadura militar de los años 1976-1983 en Argentina*, en Universitas Ostraviensis, Centro de los Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, pp 35-42, 2014. Disponible en <http://dokumenty.osu.cz/ff/kro/svk2014-sbornik.pdf> [último acceso: 01-08-2016]
- Calderón, Darío (2006a) *El tiempo no para: cuatro décadas y después*, en Franco, Adriana y otros, *Buenos Aires y el rock*, 1ª ed, pp 83-120, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.

- Calderón, Darío (2006b) *Yendo de La Cueva al estadio: espacios de encuentro entre el rock y su público*, en Franco, Adriana y otros, *Buenos Aires y el rock*, 1ª ed, pp 137-169, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Calveiro, Pilar (2001) “La memoria como futuro” en Revista El Rodaballo, Año, VII, Nº 13, Invierno.
- Candau, Joël (1996) “Memorias y amnesias colectivas” en Antropología de la memoria, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Canelo, Paula (2001) *La legitimación del Proceso de Reorganización Nacional y la construcción de la amenaza en el discurso militar. Argentina, 1976-1981*, en Sociohistórica Nº 9-10, 2001, Centro de Investigaciones Socio Históricas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/files/journals/10/articles/1506/public/1506-2675-1-PB.pdf> [último acceso: 29-09-2016]
- Bohoslavsky, Ernesto (2015) *It's only rock and roll, but I (dis)like it. Anticomunismo, conservadurismo moral y per-secución al primer rock argentino en la década de 1960*, II Congreso Internacional de Estudios do Rock. Disponible en http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/2/artigo_simposio_2_85_8_ebohos@gmail.com.pdf . [último acceso: 01-08-2016]
- COMFER (sin fecha) Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión. Disponible en: <http://biblio.comisionporlamemoria.org/meran/getDocument.pl?id=5>. [último acceso: 26-09-2016]
- Correa, Gabriel (2002) *El rock argentino como generador de espacios de resistencia*, en HUELLAS, Búsquedas en Artes y Diseño, Nº2, pp. 40-54, editada por Dirección de Investigación y Desarrollo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1276/correahuellas2.pdf [último acceso: 01-08-2016]
- Delgado, Julián (2015) “No se banca más”: *Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial*, en Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural, Nº 15, en historiapolitica.com. Disponible en http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica_y_politica_delgado.pdf [último acceso: 01-08-2016]
- Delgado, Merbilháa, Príncipi, Rogers, *Censura cultural y dictadura*, En: Raggio, Salvatori (coord). La última dictadura militar. Entre el pasado y presente.

Propuestas para trabajar en el aula. Ed. Homo Sapiens, Comisión provincial por la memoria, Buenos Aires- Rosario, 2009.

- Dente, Miguel (ed) (2016) *50 años rock*, Buenos Aires, Ediciones Disconario.
- Falzetti, Gabirel (2006) *Relatos de un naufragio*, reseña de Rock y dictadura, de Sergio Pujol, 2da Edición, Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 2006, en Razón y Revolución N° 16, Buenos Aires, Ediciones RyR, 2006, pp. 207-210. Disponible en <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/download/167/165> [último acceso: 01-08-2016]
- Favoretto, Mara (2014) *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos*, en Resonancias, revista de investigación musical, Vol. 18, N° 34, enero-junio 2014 pp 69-87, editado por Instituto de Música, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile. Disponible en <http://resonancias.uc.cl/es/N-34/la-dictadura-argentina-y-el-rock-enemigos-intimos-es.html> [último acceso: 01-08-2016]
- Favoretto, Mara y Wilson, Timothy (2014) *Los ángeles de Charly: entre el ser nacional ideal del Proceso de Reorganización Nacional y el ser real del rock nacional argentino*, en Per Musi, Belo Horizonte, N° 30, 2014, pp. 53-63
- Franco, Adriana (2006) *Yo vivo en una ciudad: aires de época*, en Franco, Adriana y otros, *Buenos Aires y el rock*, 1ª ed, pp 21-37, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Franco, Gabriela (2006) *Alza tu voz: rock y lengua* en Franco, Adriana y otros, *Buenos Aires y el rock*, 1ª ed, pp 123-135, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Friedheim, Ana María y Maretto, Cristina (2009). *Buenos Aires en los '60 -'70. Culturas juveniles, rock y espacio urbano*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche. Dirección estable: <http://www.aacademica.org/000-008/1193> [último acceso: 01-08-2016]
- García y otros (2014) *Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta*. Resonancias, Vol. 18, N°34, enero-junio 2014 pp. 89-110. Disponible en http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Greco_Garcia_B_ravo.pdf [último acceso: 04-10-2016]
- Grinberg, Miguel (1977) *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Buenos Aires, Ediciones Convergencia.

- Grinberg, Miguel (2015) *Un mar de metales hirvientes. Crónicas de resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980)*.
- González, Alejandra (2014) *Las artes en la última dictadura argentina (1976-1983): entre políticas culturales e intersticios de resistencia*, en *European review of artistic studies*, Vol. 5, N°. 2, 2014, pp. 60-84.
- Guerrero, Gloria (2010) *Estadio Obras. El templo del rock. Elogio de la sed*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Halbawchs, Maurice (1968) *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Selección de capítulos.
- Jelin, Elizabeth (comp) (1985): Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio, en *Los nuevos movimientos sociales/1, Mujeres, rock nacional*, pp 13-40, Buenos Aires, CEAL.
- Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003) “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente” en *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid y Buenos Aires, Siglo XXI
- Kotler, Rubén y Sosa, María Belen (1999) *El movimiento de Rock Nacional durante el período de la dictadura. El caso Tucumán*, editado por Red Latinoamericana de Historia Oral. Disponible en <http://relaho.org/documentos/adjuntados/article/8/kotlersosa.pdf> [último acceso: 01-08-2016]
- Kreimer, Carlos y otros (1970) *Agarrate. Testimonios de la música joven en Argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- Longoni, Ana (2010) “El siluetazo, en las fronteras entre el arte y la política” en Birlé y otros (comps) *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires, Buenos Libros.
- Margiolakis, Evangelina (2011) *Cultura de la resistencia, dictadura y postdictadura*, VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en <https://www.academica.org/000-093/106.pdf> [último acceso: 01-08-2016]
- Maronese, Leticia (2006) *A manera de introducción ¿o explicación?*, en Franco, Adriana y otros, *Buenos Aires y el rock*, 1ª ed, pp 11-15, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Nora, Pierre (1984) *Entre historia y memoria. La problemática de los lugares*, en Pierre Nora en *Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce

- Nora, Pierre (1988) “La aventura de Les lieux de mémoire”, en Cuesta Bustillo, Josefina (ed.) Memoria e historia, Madrid, Marcial Pons.
- Nora, Pierre (1992) *Entre memoria e historia y la era de la conmemoración*, en Pierre Nora en Les lieux de mémoire, págs. 19-39 y 167-198, Montevideo, Trilce.
- Oslender, Ulrich (2002) *Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una "espacialidad de resistencia"*, en Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, Vol. VI, N° 115, 1 de junio de 2002. Disponible en www.ub.edu/geocrit/sn/sn-115.htm [último acceso: 26-09-2016]
- Provéndola, Juan Ignacio (2015) *Realpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Pujol, Sergio (2013) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Booket, 3ª edición.
- Rabotnikof, Nora (2003) *Política, memoria y melancolía*, en Revista Fractal. Año VII, Volumen VII, N° 29, abril-junio. Disponible en <http://www.mxfractal.org/sumario29.html>
- Rabotnikof, Nora (2007) *Memoria y política a treinta años del golpe*, en Lida, Clara E., Crespo, Horacio y Yankelevich, Pablo (comps.) Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado, México DF, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Santos y otros (2008) *Música y dictadura. Por qué cantábamos*, Buenos Aires, Colección Claves para todos, Capital Intelectual.
- Scaturchio, Fabio (2014) *Yo soy Buenos Aires. Conversaciones con Manal Javier Martínez, pionero del rock argentino*, Buenos Aires, Editorial Dunken
- Secul Giusti, Cristian (2015) *A favor de la disidencia: el rock argentino y su desempeño durante la dictadura cívico militar (1976-1983)*, en Flier, Patricia (coord.) Actas de las VII jornadas de trabajo sobre historia reciente, pp 145-160, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- Sznol, Florinda (2007) *Geografía de la Resistencia. Protesta social, formas de apropiación y transformación del espacio urbano en la Argentina (1996-2006)*, en Revista Theomai, estudios sobre desarrollo y sociedad, N° 15, primer semestre, 2007 Disponible en: revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO15/ArtSznol_15.pdf [último acceso: 26-09-2016]

- Vila, Pablo (1985). "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil". En Jelin, Elizabeth (comp): *Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres, rock nacional*, pp 83-148, Buenos Aires, CEAL.
- Yerushalmi, Yosef (1988) "Reflexiones sobre el olvido" en Yerushalmi, Yosef et al., *Los usos del olvido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998.