

## **Apuntes genealógicos para la comprensión de la dimensión “nacional” del Rock Argentino entre 1967 y 1983**

**Juan Ignacio Jalif<sup>1</sup>**

### **Resumen**

Los sesentas fueron años convulsionados social y culturalmente, a nivel internacional como nacional; y marcaron una bisagra en la conquista de derechos sociales, de alternativas políticas innovadoras, y en la emergencia de fenómenos culturales. En Argentina, fue una década donde una generación de jóvenes se vio afectada por la desilusión y el descontento del sistema político.

Pero también fue una época de manifestaciones pacifistas, de hippismo y de la emergencia de la cultura rock. Para los guardianes de la moralidad y de todo sentimiento de nacionalidad, esta cultura no podía sino conducir a la corrupción. Tanto las nuevas manifestaciones políticas como las culturales fueron perseguidas y censuradas: al mismo tiempo que estos movimientos se desarrollaban, el Estado fue institucionalizando un andamiaje represivo que recrudeció y perfeccionó sus métodos con la dictadura de 1976.

En este contexto, el objetivo del presente trabajo es explorar algunos elementos que caracterizaron a la música rock en Argentina desde sus orígenes hasta principios de los ochentas, momento en que alcanza su mayor grado de reconocimiento y masividad como género musical y también como fenómeno social; y con el propósito detrás de poder reflexionar qué entendemos por nacional cuando hablamos de rock en Argentina.

---

<sup>1</sup> Licenciado y Profesor en Sociología (UBA). Maestrando en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM). Email: Juan\_jalif@yahoo.com.ar

## Apuntes genealógicos para la comprensión de la dimensión “nacional” del Rock Argentino entre 1967 y 1983

### Introducción

La década del sesenta fue, ante todo, una década de ruptura. Aquellos años convulsionados social y culturalmente, tanto a nivel internacional como nacional, marcaron un antes y un después en la conquista de derechos sociales, en la experiencia de alternativas políticas innovadoras, y en la emergencia de fenómenos culturales. La Revolución Cubana, el desarrollo de los movimientos de descolonización y liberación tercermundistas, la Revolución Argelina, la Revolución Cultural China, la resistencia vietnamita o las revueltas contemporáneas en los países centrales, como el Mayo francés y el movimiento negro, fueron síntomas de unos años de radicalización política, de sucesos que alentaban la búsqueda de nuevas opciones y que fortalecían la idea de que el sistema capitalista llegaba a su fin.

En Argentina, los años sesentas fueron una década en que toda una generación de jóvenes se vio afectada por la desilusión y el descontento que les generaba el sistema político, tanto en la forma ostensiblemente constitucional, bajo los gobiernos de radicales de Frondizi e Illia, como en su forma espúrea con Onganía. Estos estratos juveniles buscaron satisfacción a su inconformismo y en busca de mejores condiciones de vida, sobre todo a la pasión por la política. Como sostiene Oscar Terán, los sesentas dieron lugar a una fractura generacional de jóvenes sin maestros, de clases dominantes que habían perdido la capacidad de atraerlos culturalmente y lograr una dirección intelectual y moral (1993: 89)<sup>2</sup>.

Pero también fue una época de manifestaciones pacifistas, de la píldora anticonceptiva y el amor libre, del hippismo y el *flower power*, y de la emergencia del rock y grandes conciertos al aire libre como Woodstock y fenómenos de masas como Los Beatles, Los Rolling Stones y Bob Dylan. El rock, tanto en su faceta de género musical como en el estilo de vida que profesaba, estuvo ligado desde sus inicios a una cultura juvenil que se sintió interpelada e identificada con el mismo, una cultura asociada a sentimientos de libertad, rebeldía, marginalidad y confrontación a una sociedad de consumo de la que no se sentía parte.

Para los guardianes de la moralidad y de todo sentimiento genuino de nacionalidad, esta cultura emergente no podía sino conducir a la corrupción. Tanto las nuevas manifestaciones políticas (estudiantiles y sindicales), como las culturales (el rock) fueron perseguidas y censuradas: al mismo tiempo que estos movimientos se desarrollaban, la dictadura de Onganía fue institucionalizando un andamiaje represivo, un aparato que recrudeció y perfeccionó sus métodos con la dictadura de 1976.

En este contexto, el objetivo del presente trabajo es explorar algunos elementos que caracterizaron a la música rock en Argentina desde sus orígenes hasta principios de los ochentas, momento en que alcanza su mayor grado de reconocimiento y masividad como género musical y también como fenómeno social. En estos años emerge la noción de *rock nacional*, se construye y se va delimitando; por ello, el propósito es reflexionar en torno a qué entendemos por *nacional* cuando hablamos de rock en Argentina, tratando de poner en juego algunas ideas que se enmarcan en el proyecto de tesis de maestría a ser presentado a la brevedad.

---

<sup>2</sup> En el campo cultural, los *sixties* comenzaron bastante puntual en Argentina. Según Silvia Sigal (2002), es el año 1962, fecha de aparición del semanario Primera Plana, que nos sirve como hito inicial de la ola modernizadora en dicho espacio. Dicha revista venía a satisfacer una demanda preexistente, construyendo un nuevo público y mostrando en poco tiempo su eficacia para introducir la modernidad internacional.

## Revolución Argentina, Nueva Izquierda y campo artístico

El golpe militar de 1966, que inauguró la dictadura autodenominada como “*Revolución Argentina*”, había clausurado al conjunto de la ciudadanía las posibilidades de intervención en el sistema político de partidos. El general Onganía, al mando del nuevo gobierno, dio a entender que se precisaría una década al menos para llevar a cabo la gran transformación económica y social que desembocaría en una redefinición de las fuerzas y objetivos políticos. Para justificar ese plazo, el proceso modernizador fue dividido en tres tiempos: al tiempo económico sucedería el tiempo social y luego el tiempo político, colofón de la obra militar (Rouquié, 1982).

La dictadura estaba fundamentalmente orientada a frenar, borrar o prevenir el avance del movimiento peronista a nivel nacional<sup>3</sup>. Para ello, en el plano económico planteaba el desarrollo de la gran burguesía industrial vinculada al capital transnacional, con el propósito de consolidar el predominio del capital monopolista industrial y resolver el “*empate hegemónico*”<sup>4</sup>; mientras que en lo político, se requería de un sistema de gobierno con una fuerte concentración del poder por parte del régimen militar. Esta nueva coyuntura ubicaba en un lugar de igualdad al conjunto de los partidos políticos y, en este sentido, también fortalecía las condiciones para una búsqueda de alternativas de poder por fuera del sistema electoral.

Pero además, para la clase media, el golpe de facto supuso más que una pérdida de representación política. Significó un violento ataque a los que sus componentes habían considerado tradicionalmente como su coto privado, incluso durante la década infame de los años treinta: las universidades y el mundo de la cultura en general (Gillespi, 1987: 90). La dictadura concibió como enemigos no sólo a los partidos políticos, al movimiento obrero y estudiantil, no encuadrados en su proyecto. También fueron perseguidos los científicos, la juventud, la vanguardia artística.

En esta línea, la política cultural del régimen se caracterizó por su orientación fuertemente autoritaria y la consecuente sucesión de actos de censura que incluyeron el cierre de publicaciones, clausuras de salas teatrales, sanciones a radioemisoras, normas o leyes restrictivas de la libertad de expresión, así como una política de intervención de instituciones públicas como la Universidad de Buenos Aires en 1966 o el hostigamiento sobre el Instituto Di Tella<sup>5</sup> y otros espacios del “ambiente moderno” acusados de quebrantar la moral y las buenas costumbres (Longoni et al., 2010: 37). Pero, a pesar del acoso con que atacó cualquier manifestación modernizadora en el ámbito cultural, la dictadura no pudo evitar que el clima de época mantuviera un signo vital, renovador, cruzado por fuertes planteos utópicos que adoptan a menudo un horizonte revolucionario.

---

<sup>3</sup> Daniel James (1990) sostiene que el principal blanco del proyecto era la clase trabajadora y sus organizaciones gremiales. El plan económico del régimen dictatorial implicaba, entre otras cuestiones, una redistribución regresiva de ingresos en detrimento de los asalariados.

<sup>4</sup> Este ‘*empate entre fuerzas*’ describe el comportamiento típico de los actores sociales del período, capaces de vetar los proyectos de las otras pero sin recursos suficientes para imponer de manera perdurable los propios. Ver Portantiero (1977) y O’Donnell (1977).

<sup>5</sup> La fundación en 1958 del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) resulta ser un claro ejemplo del “modernismo” cultural argentino de la época: como dice Halperín Donghi (1986: 158), una institución que lleva el más célebre de los nombres surgidos de la nueva Argentina industrial, y que ejerce en el ‘más alto nivel’ el arbitraje de las modernas elegancias. Su actividad más visible giró en torno de los centros de artes, promotores de las revoluciones estéticas del Buenos Aires de los sesentas: procuró construir una institución de excelencia creando centros de economía, de investigaciones sociales, y de estudios urbanos y regionales (Neiburg, 1998: 249). Cuestionado por la derecha como disolvente de las buenas costumbres, y desde la izquierda como un espacio frívolo y que configuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido, el ITDT no quedará al margen de la avanzada politización del campo cultural al calor de los acontecimientos nacionales.

Dentro de un contexto internacional agitado por la Revolución Cubana, el desarrollo de los movimientos de descolonización y liberación tercermundistas, el Mayo francés entre otros; en Argentina el autoritarismo del régimen presiona hacia la unificación en un mismo lugar de oposición a diversos grupos culturales que asumieron en términos políticos más radicales su enfrentamiento al gobierno. Esos grupos forman parte del proceso de emergencia de la llamada “*nueva izquierda*” o “*izquierda revolucionaria*”, un conglomerado de fuerzas sociales y políticas en el que conviven expresiones heterogéneas (Tortti, 1999); es decir que la creciente radicalización política abarca vastas franjas de la sociedad, tanto de clase obrera como de las capas medias (en especial, estudiantiles e intelectuales). Este actor militante de carácter antiimperialista, que propiciaba la búsqueda de la articulación del país con Latinoamérica, y rechaza todo tipo de penetración colonialista, viene también a responder a la incompreensión de los partidos de izquierda tradicionales sobre el peronismo, movimiento que nucleaba a la clase obrera argentina. Aquella obnubilación había sido provocada en buena medida por una mirada europeísta o abstractamente internacionalista, ahora la izquierda debía argentinizar su perspectiva para comprender la especificidad de ese fenómeno rebelde a las categorías foráneas que era el peronismo (Terán, 1993).

En paralelo, el ‘*campo artístico*’ fue siguiendo los mismos clivajes de radicalización que los enfrentamientos políticos: se pasa de la representación al acto, de la denuncia o postulación de una violencia a la acción violenta de la misma. Ejemplo de ello es la muestra “*Tucumán Arde*”, llevada a cabo en 1968 y pensada como una reflexión y denuncia de lo que estaba pasando en la provincia: el cierre de ingenios, la desocupación, la represión. En la Declaración de la muestra se afirmaba que “la violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario”. Andrea Giunta (2008: 289) agrega que el propósito de dicho evento era crear un circuito ‘sobreinformativo y contrainformativo’ orientado a desenmascarar la campaña de ocultamiento montada por la prensa oficial, y a “crear una cultura paralela subversiva” que desgastara “el aparato oficial de la cultura”.

Será en este clima de vanguardia, libertad y rebeldía, y de confrontación a una sociedad de consumo el marco para que la *música rock* ingrese en nuestro país. Este nuevo género musical, con sus intérpretes y exponentes locales, se constituyó como práctica artística diferenciadora y, fundamentalmente, juvenil.

### **‘A los jóvenes de ayer’: rock y militancia en los 70’s**

La música *rock* en Argentina, bajo la influencia anglosajona –principalmente británica en grupos como Los Beatles y Los Rolling Stones–, nace a mediados de los años sesentas en la bohemia de la ciudad de Buenos Aires. El mismo comienza a manifestarse alrededor de las canciones pop del Club del Clan; pero será en 1967 –año en que se graba el tema “La Balsa” interpretada por *Los Gatos*– la fecha que dará comienzo según historiadores y periodistas al rock argentino, más tarde denominado “*rock nacional*” (Marchi, 2005: 27; Marchini, 2008: 203). A su vez, lo novedoso del género emergente fue el desarrollo de un tipo de música con identidad propia siendo el primero en utilizar un lenguaje que no sea el inglés, convirtiéndose así, con el correr de los años, en el más importante de habla hispana y el de mayor éxito comercial fuera de sus fronteras.

Frente a la imagen de joven alegre y despreocupado de la nueva ola musical argentina encarnada en figuras como Palito Ortega y Leo Dan, emerge unos años después otra que se contrapone a la anterior cuestionando al mundo adulto, la rutina y la excesiva mercantilización de la vida y que bregaba por el pacifismo y la vida hippie. Algunos de estos postulados que se incorporan –en línea con el espíritu de época– son el apoliticismo, el

pacifismo y la oposición a todo tipo de explotación y autoritarismo. Si bien no había Guerra de Vietnam a la cual oponerse, sí existía una dictadura que cercenaba todo tipo de libertades. En este sentido, muchos músicos se apropiaron de estas lecturas confrontacionales a fin de alimentar la imagen del joven inconformista que pintaban los medios, en parte como un gesto estético de ruptura, en parte como simple respuesta visceral de rechazo a la imposición de valores sociales considerados “burgueses” en una sociedad cuyos cimientos parecían estar en crisis<sup>6</sup>.

El rock en la escena cultural asume características divergentes – estéticas, opositoras, artísticas– de acuerdo con el contexto de época en el cual se fue desarrollando. Y obedece, en todas las etapas, a su naturaleza por tratar de inmiscuirse –de modo activo o pasivo– en los nudos conflictivos que lo recortan como fenómeno social. La intención programática de definirse contra aquella música considerada comercial o conformista y, por ende, incapaz de proveer un lenguaje para expresar el sentimiento de descontento al que el rock intenta dar una voz no necesariamente ideológica y/o política, sino más bien contestataria, una postura de oposición alineada internacionalmente al rechazo a la cultura de masas. La dicotomía *Almendra / Manal* de la época fundacional del rock sólo hallaba conciliación por oposición a lo que se denominó música comercial o complaciente, la música del Club del Clan.

Para poder explorar algunos elementos que caracterizaron a la música rock en Argentina, es menester entender sus orígenes no como la construcción histórica de una sustancia siempre idéntica, sino como las fuerzas en tensión que lo producen (Foucault, 1992). En esta línea, las primeras canciones del rock argentino –por esos años también llamado “música progresiva” o “rock criollo”– se ocupaban, en general, más de cuestiones existenciales –como el amor, la soledad, los miedos personales– que de cuestiones sociales. Con excepción, quizás, del dúo *Pedro y Pablo* (censurados por la canción ‘Apremios ilegales’), el rock argentino fundacional era apolítico, no había conciencia de lo que pasaba (Marchini, 2008: 207). Claudio Gabis, guitarrista de *Manal* y de *La Pesada del Rock and Roll* decía que “lo nuestro y lo de todos los conjuntos empezó como un juego y no estábamos preparados para entender lo que pasaba. Teníamos algunas ideas bastante firmes, como la de abrir los cocos de la gente (...) pero no llegábamos mucho más allá porque nosotros mismos no teníamos las cosas demasiado claras (...) la actitud era estar en contra; sabíamos que no nos gustaban las cosas como estaban, pero éramos incapaces de plantearnos seriamente la posibilidad de modificarlas. Para la mayoría de la gente del rock, la revolución consistía en fumar marihuana, ser músico y no estudiante. Los hechos políticos no existían (...) tal era nuestra indiferencia al fenómeno político que el hecho de descubrir que uno es capaz de tener una ideología, aún sin proponérselo, surgió como un descubrimiento. Es como si se nos abriera otra vida por delante” (Anguita et al., 2007: Tomo II, p. 594).

Los jóvenes rockeros y los jóvenes militantes compartían no sólo la cuestión generacional, sino que además tenían, en general, un mismo origen socio-urbano<sup>7</sup>. Sin embargo, entre los seguidores de estos grupos y los militantes políticos había grandes distancias. Cuando los músicos afirmaban que el cambio tenía que darse en cada uno y que toda violencia era nefasta; las juventudes políticas y universitarias, en el fervor de la

---

<sup>6</sup> En un artículo publicado en la revista *Primera Plana*, el escritor Mario Vargas Llosa dice que a los hippies “se los reconoce desde lejos por su atuendo multicolor y extravagante (...) son pacíficos, corteses y discretos, y sólo provocan desconfianza y cierta alarma, irritación (...) la gente adulta les reprocha que sean ociosos e indiferentes a la higiene, y que se droguen, practiquen el amor libre y descrean del porvenir (...) es cierto que participan, de vez en cuando, en manifestaciones pacifistas, pero por lo general la política está fuera de sus preocupaciones habituales. Dicen estar de acuerdo con la revolución, pero explican que la verdadera revolución es ‘interior, espiritual y mental’.” (Anguita et al., 2007: Tomo I, p. 246).

<sup>7</sup> A los agentes policiales les molestaba no poder clasificar claramente a los jóvenes: “¿Vos qué traés, la bomba o la droga?”. Ver Marchini (2008: 213).

militancia nacional y popular, decían que el rock era una distracción, un invento imperialista, y los acusaban por no definirse ideológicamente y de colaborar con el sistema cuando hablaban de paz y de amor. Para los militantes, los músicos progresistas eran emergentes de una burguesía ajena a la realidad política del país, mientras ellos constituían la vanguardia encargada de tejer la trama de la inminente revolución<sup>8</sup>.

A su vez, en los años setentas, los políticos juveniles despreciaban abiertamente a los homosexuales y a los hippies, los cuales, según ellos, eran todos drogadictos y maricones: “*No somos putos ni somos faloperos / somos soldados de Evita y de Perón / somos los bravos Montoneros*”. En aquella época todo era ‘el opio de los pueblos’: la música, la religión, la paz, la marihuana; y poco contacto existía entre los rockeros y la vanguardia intelectual<sup>9</sup>. Cuenta la historia que *Luis Alberto Spinetta* comenzó a recorrer el camino hacia la condición de “ex” militante político del JAEN (Juventudes Argentinas por la Emancipación Nacional, fundado por Rodolfo Galimberti) ante no sólo el desinterés en los debates internos de la agrupación, sino también por la antipatía e intolerancia de los cuadros hacia la psicodelia y la bohemia rockera.

### ***"Qué se puede hacer salvo ver películas": censura y terror en la última dictadura***

El objetivo inmediato de la dictadura militar de marzo de 1976, autodenominada “*Proceso de Reorganización Nacional*” (PRN), era la puesta en marcha de un plan de reforma económica y de disciplinamiento social. El mismo pudo llevarse a cabo a partir de la implementación de una política represiva aplicada sistemáticamente sobre los sectores más activos de la población (obreros y estudiantes).

En lo económico, la dictadura implementó una serie de reformas estructurales cuyos tres pilares eran: la reforma del sistema financiero, la apertura comercial y el ajuste de los salarios. Estas transformaciones provocaron el surgimiento de la valorización financiera como nuevo patrón de acumulación y el inicio de un proceso de desindustrialización generado por las políticas aperturistas y privatizadoras (periféricas), estimulando de este modo una mayor concentración y centralización de capital. Esto permitió una profunda redistribución regresiva de los ingresos en perjuicio de los asalariados estableciendo una estructura social excluyente, fragmentada y desigual, es decir, un empobrecimiento general de una población disciplinada. Como corolario, a principios de los ochentas se incrementó el endeudamiento externo que pasó a ser estructural tras la estatización de los pasivos de los privados: “el proceso de concentración de la propiedad, del capital y de los ingresos se realiza mediante el despojo y el cambio de la correlación de fuerzas entre los grupos sociales se traduce (...) en el desarrollo de un plan sistemático destinado a producir una muy fuerte transferencia de bienes, de ingresos, de derechos y de poder desde la inmensa mayoría de la sociedad al reducido sector social integrado directa o indirectamente en las nuevas fracciones de la clase dominante” (Pucciarelli, 2004: 275).

Además, en 1976 fueron disueltos el Congreso y las legislaturas provinciales; el presidente, los legisladores, los gobernadores y los jueces, depuestos; y prohibida la actividad

---

<sup>8</sup> Mientras *Los Beatniks* editaban el sencillo “Rebelde” (“*Rebelde me llama la gente / rebelde es mi corazón / soy libre y quieren hacerme / esclavo de una tradición (...)* ¡*Cambien las armas por el amor / y haremos un mundo mejor!*”), piedra fundamental del rock criollo junto a “*Muchacha (ojos de papel)*” de *Almendra* y la mencionada “*La balsa*” de *Los Gatos*; algunas consignas de la época se posicionaban en la vereda opuesta: “*ni votos ni botas, fusiles y pelotas*” (Organizaciones Armadas Peronistas); “*ni golpe ni elección, revolución*” (Partido Comunista Revolucionario); o “*ni golpe ni elección, insurrección*” (Vanguardia Comunista).

<sup>9</sup> Un encuentro importante entre estos actores fue el Festival de la Victoria, realizado el 31 de marzo de 1973. Allí se celebró el retorno del peronismo a la legalidad luego de la victoria en las elecciones presidenciales; dicho recital fue una forma de legitimar al rock ante el nuevo poder político (ver Marchini, 2008: 219).

política estudiantil y de los partidos. La CGT y los sindicatos más importantes fueron intervenidos, los fondos congelados, y las actividades relacionadas con las huelgas y las negociaciones colectivas declaradas ilegales: “la principal ambición de los militares era acabar con la subversión, la cual muy lejos estaba de limitarse a los guerrilleros. Muchos sindicalistas, activistas estudiantiles, periodistas, y refugiados políticos de países vecinos fueron tratados como delincuentes” (Gillespie, 1987: 279).

De todo lo anterior, se observa que la dictadura implicó una reconfiguración del orden social; y para ello, desplegó una función represiva “para controlar, apresar, incluir a todo lo que se *le* fuga de ese modelo pretendidamente total” (Calveiro, 2006: 25). Se instalaron campos de concentración oficialmente autorizados pero clandestinos, centros de tortura, y unidades especiales basadas en las tres fuerzas militares y en la policía, cuya misión era la de secuestrar, interrogar, torturar, asesinar y hacer desaparecer una generación de militantes políticos y sindicales. El poder se revela a sí mismo tanto en lo que exhibe como en lo que oculta; en este sentido, el campo –en tanto dispositivo concentracionario– disemina el terror en toda la sociedad como un ‘secreto a voces’. Y el terror al *otro* extraño (extranjero o infiltrado), amenazante, subversivo instala el miedo en la memoria colectiva: la borra, la vacía y la negaba. La exhibición de un poder arbitrario y total en la administración de la vida y la muerte pero, al mismo tiempo, negado y subterráneo, emitía un mensaje: toda la población estaba expuesta a un derecho de muerte por parte del Estado (Calveiro, 2006).

A su vez, las decisiones del PRN estaban dirigidas a “restablecer la moralidad”; y fue el campo educativo uno de los espacios donde se buscó formar en los valores de la moral occidental y cristiana, a partir del modelo de “ciudadano argentino” que el régimen promovía. Si de construcción identitaria se trata, la antinomia sarmientina civilización-barbarie operaba como parámetro de delimitación para la formación de la ciudadanía nacional; y de este modo, se edificaba la otredad negativa subversiva (Jalif et al., 2008). En 1977, el folleto educativo “*Subversión en el ámbito educativo*”, es una clara muestra de la articulación entre lo cívico y lo militar en el campo educacional. El mismo –de carácter obligatorio en todos los establecimientos educativos del país– instaura la relevancia de actuar en aquellos ámbitos concebidos como “semilleros” del accionar subversivo: “la estrategia y el accionar político de la subversión, considera a los ámbitos de la cultura y de la educación, como los más adecuados para ir preparando el terreno fértil hacia la acción insurreccional de masas, ya que por medio de su acción en ellos, pretende orientar subjetivamente la conciencia de los futuros dirigentes del país, lo que le permitirá desviar el sistema político de la Nación hacia el marxismo que sustenta”<sup>10</sup>.

En el ámbito de la cultura, el gobierno militar sostenía que la música rock estaba ligada a la subversión<sup>11</sup>, y el objetivo fue desarticular todo lo posible estas manifestaciones: aparecieron las “listas negras” y se obligó a las radios a reducir la difusión de importantes artistas nacionales y extranjeros cuyas canciones pudieran afectar “las buenas costumbres y el estilo de vida de los argentinos”<sup>12</sup>. Para el general Massera existía una íntima relación entre el

<sup>10</sup> “Subversión en el ámbito educativo. Conozcamos a nuestro enemigo”. Ministerio de Cultura y Educación, Buenos Aires, 1977, p. 45.

<sup>11</sup> En la primera mitad de 1983, la ‘Revista Cabildo’ editó varios artículos bajo el nombre ‘Rock y subversión’. Allí podía leerse: [el rock es] “el movimiento artístico más subversivo, anticristiano, antimetafísico y contracultural de todos los tiempos (...) es la antítesis de la música”. Y también es antinacional: “en el orden de la Cultura Nacional, la subversión en la historia y la filosofía consumada por el liberalismo mentiroso y proseguida por la marxistización de los claustros, es completada por la subversión en el arte, uno de cuyos pilares más importantes es la ‘música rock’” (Marchini, 2008: 247).

<sup>12</sup> El Comunicado N° 19, del 24 de marzo de 1976, decía respecto a la censura: “Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con reclusión de hasta diez años, el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes, con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales”.

rock, el terrorismo, la promiscuidad y las drogas: “los jóvenes se tornan indiferentes a nuestro mundo y empiezan a edificar su universo privado (...) se convierten en una sociedad secreta a la vista de todos, celebran sus ritos –la música, la ropa– con total indiferencia y buscan siempre identificaciones horizontales, despreciando toda relación vertical. Después algunos trocarán su neutralidad, su pacifismo abúlico, por el estremecimiento de la fe terrorista (...) se continúa con el amor promiscuo, se prolonga en las drogas alucinógenas y en la ruptura de los últimos lazos con la realidad objetiva común y desemboca al fin en la muerte” (Marchini, 2008: 385).

Sin embargo, a pesar de la represión, las amenazas y las detenciones, el rock no fue sistemáticamente perseguido por el gobierno militar (no tuvo músicos desaparecidos ni quema de discos); pero las acciones para erradicar la subversión y las causas que favorecían a su existencia no podían desatender el contexto de los hábitos juveniles (Pujol, 2007: 21). El músico *León Gieco* dice: “creo que ningún músico de rock fue desaparecido porque ninguno militaba en un partido político. La mayoría de los conocidos expresaban lo contestatario a través de sus canciones. 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” (Santos et al., 2008: 38)<sup>13</sup>.

Es en este contexto dictatorial cuando determinados códigos y lenguajes del rock mutan, se transforman. El campo cultural atravesó una crisis que afectó diversas áreas, y la aparición de nuevos lenguajes, de literaturas “jóvenes” o posmodernas vinieron de la mano del rock. Esta cultura musical, en tanto espacio alternativo de reconocimiento de los jóvenes ante la ausencia de canales de participación durante la dictadura, posibilitó que se generalizaran las revistas juveniles de rock y los recitales masivos con consignas que aludían al contexto represivo. Este movimiento sintetiza la unión entre lo estético y lo político, ligándolo a la construcción de identidades y valores colectivos (Jelin, 1985).

Cuando la Guerra de Malvinas se desata en abril de 1982, la prohibición del gobierno de facto a pasar música en inglés en las radios contribuye paradójicamente a otorgarle al rock un estado de mayor masividad y visibilidad, algo que se incrementará aún más con el levantamiento de la censura permitiendo la emergencia de nuevas bandas y estilos influenciados por las corrientes anglosajonas existentes (resistidas por su contenido anti-nacional). Al ‘Festival de la Solidaridad Americana’, cuyo propósito era una colecta para los soldados argentinos (donaciones con un destino final nunca del todo claro), asistieron 60 mil espectadores: el gobierno veía con buenos ojos que los rockeros se involucraran en los diversos actos de apoyo a la gesta militar, aún cuando de trasfondo resultó ser una gran manifestación por la paz en tiempos de guerra. Además, el festival fue una inmejorable vidriera que permitió a los grupos nuevos avanzar varios casilleros en la consideración del público: a los consagrados, trepar a condición de estrellas; y a los más cuestionados por la censura, dejar atrás la zona gris de lo semiprohibido. Y fue también para el rock una demostración de fuerza de su poder de convocatoria.

Esta coyuntura permitió una re-configuración en la identidad del *rock nacional* como así también en la cultura rock con la cual muchos jóvenes se sentían identificados. Tiempo después, en el contexto de apertura democrática, esta identificación posibilitó el desarrollo de nuevas subculturas urbanas, ligadas a la música rock y a la consolidación e importancia de las ramas juveniles de los partidos políticos (Pereyra, 2008). Dentro de este contexto es cuando

---

<sup>13</sup> En esta misma línea, *Víctor Heredia* agrega que el papel que se le otorga al rock durante la dictadura es exagerado, ya que como movimiento “no estuvo censurado ni integró las listas negras ni militó a favor de los exiliados chilenos y los argentinos. Algunos de sus adherentes tuvieron problemas, pero jamás tan graves ni dolorosos como los que sufriera la música popular” es decir, el verdadero movimiento contestatario que fue el de la ‘Nueva Canción Argentina’ (en Santos et al., 2008: 62).



comienza a surgir el imaginario del rock “comprometido” o “contestatorio” (Vigliotta et al., 2009); y, a su vez, irrumpe la tendencia pop o “divertida” y el fenómeno adquiere definitivamente los rasgos o las características de un mercado o una industria cultural masiva.

El rock *moderno* y divertido de comienzos de los 80’s responde a priori a los parámetros del mercado musical: es la llegada del *glamour*, del estrellato, la masividad y la irrupción del baile (hasta entonces un pecado en el decálogo rockero). Una época donde la rebeldía es entendida como un gesto estetizado antes que como resistencia político-cultural (Alabarces, 2005: 13). En oposición, una cultura rock más ‘romántica’ percibe a la tendencia *pop* y a las experiencias musicales y los músicos como corrompidos por el comercio y las modas. Pero es precisamente en la fiesta *ochentosa* donde se despliega un nuevo espíritu humano: el rock, a pesar de su aparente frivolidad, asume una postura más crítica frente a la sociedad “careta” y “grasa”. La ‘actitud moderna’ no sólo convoca a mover un poco el esqueleto, a liberar la energía contenida; sino que además, esconde una profunda desconfianza, disfrazada de fiesta un dolor generacional: algunos de sus músicos convierten el viejo *ethos* pacifista y hippie en desparpajo y sofisticación urbana.

## Reflexiones finales

Cuando en septiembre de 1974, la Secretaría de Prensa y Difusión ordenó mediante decreto a las radios a programar un 75% de la música de origen nacional, lejos estaba el *rock argentino* de ser un elemento capaz de interpretar el sentimiento autóctono, tradicional o criollo. Por entonces, era desdeñado tanto por la juventud militante e intelectual como por los medios que lo caracterizaban como “una música confeccionada para no pensar”, asociada con lo contestatorio y con la rebeldía juvenil. Sin embargo, el conflicto de Malvinas posiciona paradójicamente al movimiento en otro plano de reconocimiento y visibilidad social: en esa tensión comienza a instalarse la categoría *rock nacional* (Pujol, 2007). Aquí se produce su masificación a escala, se convierte en la banda sonora del fin de la dictadura.

Con el regreso democrático en diciembre de 1983, el gobierno radical llega al poder con la intención de dar un nuevo aliento a las manifestaciones culturales y, en particular, asegurar mediante el respeto a las libertades individuales en un ambiente creativo más favorable. Es entonces cuando ocurren una serie de diversificaciones identitarias (fundamentalmente estéticas, musicales e ideológicas) que producen conflictos y tensiones en el interior del campo musical. Esto quiere decir que, en nuestro caso, un análisis genealógico del rock argentino requiere de un análisis de las fuerzas que lo producen, los discursos que lo delimitan, las prácticas que lo recortan, los temas que lo definen, los cuerpos que nominan.

De este modo, el *rock nacional*, en tanto práctica colectiva de producción y recepción, se construye en un doble gesto. Por un lado, es quizás uno de los primeros síntomas evidentes de la inmediatez y la velocidad con que se dan los nuevos procesos de globalización cultural y en qué medida son un elemento transformador de la cultura (las influencias extranjeras, tanto estéticas como musicales, permiten una renovación y una actualización del cancionero nacional). Por el otro, representa una apropiación selectiva y una re-codificación de esos mismos elementos en el campo cultural local (Kurlat Ares, 2007: 146), en un marco de apertura democrática y destape criollo (“salir del agujero interior para poner el cuerpo y el bocho en acción”).

Vimos que el rock –en su primera etapa– buscaba producir un espacio cultural virtual alejado del capitalismo consumista, anclado en las visiones solidarias de progreso social: lo pensamos como un caso especial del consumo de masas aún cuando su autenticidad deje abierta la posibilidad de la venta de miles de discos. Pero entrados los años 80’s, el espíritu de época neoconservador impone un ambiente cultural que reivindicaba un individualismo apolítico, un modelo existencialista de construcción de la conciencia de sí basado en el placer

y la felicidad instantánea: se exige ahora música alegre para bailar y que a la vez no caiga en la ingenuidad artística. Aquí, lo político y lo estético se constituyen como una praxis donde la identidad y los valores colectivos son la base de la formación de los nuevos sujetos sociales.

Siguiendo este razonamiento, la música joven siempre había propugnado un modelo de sexualidad más liberado pero, a su vez, tenía sus componentes de machismo, homofobia y conductas sexistas (lo acústico y melódico como “blando y femenino”/ lo eléctrico y pesado como “hard y masculino”). Grupos como *Virus* o *Los Abuelos de la Nada* eran comúnmente calificados como (los nuevos) “putos y comilones”. Pero lo novedoso de estos conjuntos –y que no se manifestaba explícitamente en los artistas pioneros del rock argentino– se relaciona con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo, una verdad expresada en la sensualidad y la ambivalencia de sus cantantes.

Para finalizar, sostenemos que el *Rock* –como género musical y como fenómeno socio-cultural– opera como un elemento de pertenencia. En el marco de la guerra y luego de ella, el movimiento progresivo emerge con renovada fuerza; y se proyecta como un elemento a partir del cual se construye un discurso sobre *lo nacional*, una identidad argentina distinta hasta la conocida en ese entonces. Así como “el tango es ser argentino” (Gallego, 2008), el *Rock Nacional* funciona como un mito fundante permitiendo la composición de un espacio para la mezcla, la aparición de híbridos, la sexualidad y la exaltación de desempeños físicos: en definitiva, un lugar privilegiado para el análisis de la libertad y la creatividad cultural sobre el que se depositan experiencias comunes y, principalmente, una historia en común: una ‘historia de argentinos’.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo 2005 “11 apuntes (once) para una sociología de la música popular en la Argentina”, Actas del VI Congreso Latinoamericano IASPM, Buenos Aires, 23 al 27 de agosto.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín 2007 (1997) *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (Buenos Aires: Booket) Tomo I, 1966-1969 y Tomo II, 1969-1973.
- Calveiro, Pilar 2006 (1998) *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina* (Buenos Aires: Colihue).
- Foucault, Michel 1992 (1971) “Nietzsche, la genealogía, la historia” en *Microfísica del poder* (Madrid: Ediciones de la Piqueta).
- Gallego, Mariano 2008 (2008) “Tango, Nación e identidad” en Ugarte, Mariano y Sanjurjo, Luis (comps.) *Emergencia: cultura, música y política* (Buenos Aires: CCC).
- Gillespie, Richard 1987 (1982) *Soldados de Perón. Los montoneros* (Buenos Aires: Grijalbo).
- Giunta, Andrea 2008 (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Halperín Donghi, Tulio 1991 (1986) *La democracia de masas* (Buenos Aires: Paidós).
- Jalif, Juan Ignacio y Karolinski, Mariel 2008 “Una mirada sobre la construcción de la otredad subversiva desde los discursos educativos oficiales”, *Primer Seminario ‘Políticas de la memoria’*. Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 13 al 15 de octubre.
- James, Daniel 1990 (1990) *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana).
- Jelin, Elizabeth 1985 (1985) “Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio” en Jelin, E. *Los nuevos movimientos sociales/1: mujeres, rock nacional* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).

- Kurlat Ares, Silvia 2007 “El lenguaje de la tribu: los códigos del rock nacional entre Charly García y Marcelo Cohen” en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) Vol. LXXIII, N° 218.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano 2010 (2000) *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: Eudeba).
- Marchi, Sergio 2005 (2005) *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona* (Buenos Aires: Capital Intelectual).
- Marchini, Darío 2008 (2008) *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad* (Buenos Aires: Catálogos).
- Neiburg, Federico 1998 (1998) *Los intelectuales y la invención del peronismo: estudios de antropología social y cultural* (Buenos Aires: Alianza).
- O'Donnell, Guillermo 1977 “Estado y alianzas en la política argentina” en *Desarrollo Económico* (Buenos Aires) Vol. 16, N° 64.
- Pereyra, Sebastián 2008 (2008) *¿La lucha es una sola?: la movilización social entre la democratización y el neoliberalismo* (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional).
- Portantiero, Juan Carlos 1977 “Economía y política en la crisis argentina” en *Revista Mexicana de Sociología* (México DF) N° 2.
- Pucciarelli, Alfredo R. 2004 (2004) “La última dictadura militar y el origen del liberalismo corporativo argentino” en Ansaldo, Waldo (coord.): *Calidoscopio latinoamericano. Imágenes históricas para un debate vigente* (Buenos Aires: Ariel).
- Pujol, Sergio 2007 (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)* (Buenos Aires: Booket).
- Rouquié, Alain 1982 (1978) *Poder militar y sociedad política en la Argentina* (Buenos Aires: Emecé) Tomo II, 1943-1973.
- Santos, Laura; Petruccelli, Alejandro y Morgade, Pablo 2008 (2008) *Música y dictadura. Por qué cantábamos* (Buenos Aires: Capital Intelectual).
- Sigal, Silvia 2002 (1991) *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Terán, Oscar 1993 (1991) *Nuestros años sesentas* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto).
- Torti, María Cristina 1999 (1999) “Protesta social y ‘Nueva Izquierda’ en la argentina del Gran Acuerdo Nacional” en Pucciarelli, Alfredo (Ed.) *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en los tiempos del GAN* (Buenos Aires: Eudeba).
- Vigliotta, Marisa y Provitilo, Pablo 2011 “Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto” en *La revista del CCC* (Buenos Aires) N° 11.