



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Rock, juventud y resistencia : el Festival de la Solidaridad en la cobertura de Pelo y Expreso Imaginario (1982)

Autores (en el caso de tesis y directores):

Manuel Bence Pieres

Verónica Beatriz García, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales



Tesina

Rock, juventud y resistencia.

El Festival de la Solidaridad en la cobertura de Pelo y Expreso Imaginario (1982)

Alumno: Manuel Bence Pieres

DNI: 32.523.271

Mail: bencepieresm@gmail.com

Tutora: Verónica Beatriz García

Diciembre de 2020

Índice

	Pág.
1. Introducción.....	4
2. Estudios previos sobre rock y resistencia.....	7
Estudios culturales y subculturas juveniles.....	7
Estudios sobre rock y resistencia en Argentina.....	10
3. Marco teórico.....	13
Resistencia, subalternidad y formas culturales.....	13
La juventud: cuando el mundo hizo plop.....	16
4. Metodología.....	19
5. Historia del rock.....	22
Generación beat, rock n'roll y beatlemania.....	22
Rebelde hasta el fin.....	26
De balsas y naufragios.....	31
Quién dijo que siempre habremos de esperar.....	35
Hubo un tiempo en que fui hermoso.....	37
La dictadura: un río de cabezas aplastadas por el mismo pie.....	39
6. Revistas de rock en Argentina	43
7. Festivales y recitales.....	47
8. Análisis de la cobertura del Festival de la Solidaridad.....	52
Cobertura de la revista <i>Pelo</i>	53

El Festival.....	57
Cobertura de la revista <i>Expreso Imaginario</i>	63
9. <i>Pelo</i> después de la guerra.....	68
Qué pasa con el rock.....	68
Resistencia de la cultura rock en <i>Pelo</i>	75
El regreso de B.A. Rock en la cobertura de <i>Pelo</i>	79
10. <i>Expreso Imaginario</i> después de la guerra.....	83
Legitimación como cultura.....	83
Resistencia de la cultura rock en <i>Expreso Imaginario</i>	89
El regreso de B.A. Rock en la cobertura de <i>Expreso Imaginario</i>	92
11. Conclusión.....	95
12. Bibliografía.....	99

1. INTRODUCCIÓN

El período de surgimiento del rock argentino, ubicado cronológicamente entre 1965 y 1983, está marcado por fuertes pujas alrededor de los significados asociados a la juventud. Mientras las nuevas generaciones eran estigmatizadas por los sucesivos gobiernos dictatoriales, convirtiéndose en sinónimo de “subversión” y “violencia”, el rock se presentó como un lugar de afirmación en la lucha por el sentido de “ser joven”. Como explica Sergio Pujol, “el conflicto generacional aparecía como elemento común entre militancia política y rock”¹. En ese sentido, es importante analizar el contexto de surgimiento de la cultura rock en Argentina antes de empezar cualquier estudio sobre el género en el país. En la rebeldía y el corte generacional proclamado por Los Beatniks en la letra de “Rebelde”, así como en la actitud anti-sistémica presente en “La Balsa”, de Los Gatos, es donde se empiezan a construir las bases del movimiento.

Durante los años de dictaduras, según señala Yanina Soledad Amarilla, el rock se constituyó como “una práctica centrada en la construcción de identidades colectivas y de reconocimiento de espacios de relaciones sociales”², lo cual nos obliga a centrar la mirada en aspectos que exceden lo meramente musical y considerar al objeto en tanto movimiento social y cultural. Siguiendo con esta postura, el objetivo general del presente trabajo está inscripto en la problemática sobre la resistencia en la cultura rock. Existe una larga tradición en cuanto a esta temática, desde los trabajos realizados por Stuart Hall sobre las subculturas juveniles de la Inglaterra de posguerra, hasta los estudios que indagan acerca del rol que desempeñó el rock argentino durante la última dictadura militar. La caracterización del rock como ámbito de resistencia tiene una implicancia especial en el contexto particular en el cual emergió el género en nuestro país, encuadrado por gobiernos autoritarios. La censura y la violencia policial se convirtieron rápidamente en obstáculos habituales para los jóvenes rockeros.

La aparición del rock a nivel global está enmarcada en el contexto de emergencia de otras expresiones de la juventud, que tuvieron lugar en los años 50 y 60. A modo de ejemplo, la Generación Beat y el movimiento hippie van a tener una gran implicancia en el posterior desarrollo del rock. La adopción de una actitud impugnadora y anti-sistémica, así como el espíritu pacífico que caracteriza a la etapa inicial del rock argentino, pueden rastrearse en aquellos sucesos que marcaron un corte generacional.

¹ Pujol, S., *El año de Artaud. Rock y política en 1973*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 2019, p. 58.

² Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, p. 4.

La juventud empezaba a adquirir una centralidad como actor social y agente de cambio, como lo demuestra su protagonismo en los movimientos estudiantiles de protesta y las guerras de liberación tercermundistas que se multiplicaban globalmente.

El espíritu pacifista vinculado con el rock se presenta como uno de los valores fundamentales en el período seleccionado para el estudio: el año 1982. Para interpretar estos significados tomaremos la obra de Stuart Hall como marco teórico. Según señala el autor, las consignas o símbolos que tuvieron un significado radical en determinado momento, pueden llegar a tener otro significado en un contexto histórico-político diferente. En el marco de los Estudios Culturales, establece el carácter cambiante e inestable de las formas culturales. Teniendo en cuenta esta perspectiva teórica, vamos a reflexionar acerca del significado que adquieren las consignas pacifistas impartidas desde el ámbito del rock durante la guerra de Malvinas y en el marco del Festival de la Solidaridad. El evento, llevado a cabo el 16 de mayo de 1982 en la canchas de rugby del Club Obras Sanitarias, se realizó con el objetivo de juntar fondos y provisiones para los soldados estacionados en el archipiélago patagónico. Fue organizado en conjunto con el gobierno militar y contó con la participación de los principales referentes del género a nivel local. Si bien ya existían manifestaciones de oposición a la dictadura en el ámbito de los recitales –así como las letras se presentaban como un espacio de disidencia– la actuación del rock durante la guerra de Malvinas representa al menos ciertas contradicciones; por ejemplo, en la convivencia entre el espíritu antibélico y la cooperación con el gobierno militar. Aunque los músicos se manifestaran en contra de la guerra, la realización del festival tenía como finalidad la recaudación de alimentos, abrigo y cigarrillos, entre otras cosas, para los soldados que estaban en el frente de guerra, mediante la gestión del Fondo Patriótico Malvinas Argentinas creado por los militares. Es por esta razón que el Festival de la Solidaridad sigue apareciendo como una mancha infame para la historia del rock nacional.

Para acceder a esa lucha de sentido que existe en torno a los significados asociados a la juventud, el estudio se centrará en las principales revistas de rock del período seleccionado: *Pelo* y *Expreso Imaginario*. El objetivo específico de este trabajo es indagar acerca del significado que adquieren las formas culturales vinculadas con el rock en el marco de la guerra de Malvinas, a partir del análisis de la prensa especializada. Nuestra investigación pondrá el foco en el desarrollo de estas publicaciones durante el conflicto bélico, centrándonos especialmente en la cobertura del Festival de la Solidaridad.

Los estudios sobre rock nacional –considerados como antecedente para esta investigación³–, establecen a este como un momento fundamental en la legitimación del rock en la cultura argentina. El decreto que prohíbe la difusión de música en inglés genera una situación sin precedentes, que posibilita una mayor visibilización para un género que hasta entonces ocupaba un lugar marginal en la cultura. De esta manera, el rock argentino se convertía en la música de fondo de la guerra, mientras el gobierno militar intentaba aprovechar la popularidad del género entre la juventud para lograr un mayor consenso en la sociedad.

Más allá del rol asumido por los referentes del rock, nos centraremos exclusivamente en el análisis del posicionamiento de las revistas especializadas en este contexto histórico-político. El caso de *Pelo* es paradigmático, ya que en sus páginas se percibe el triunfalismo que se había expandido por gran parte de la sociedad argentina, que se traslada a la consagración del rock nacional como género popular y masivo. Eso que Buch y Juárez definen como “cultura de guerra”, y que para León Rozitchner se presenta como un “momento fascista” o un “instante pornográfico” de la historia argentina. En el caso de *Expreso Imaginario*, el espíritu contracultural de la primera etapa de la revista –que incluía artículos sobre temas alternativos como ecologismo, pueblos originarios y de divulgación científica– había quedado relegado al momento de la guerra, mientras se daba mayor preeminencia a los contenidos musicales. Si bien esta publicación presentaba una actitud crítica hacia los dispositivos de censura y las prácticas represivas del gobierno militar, en la cobertura del Festival de la Solidaridad los comentarios negativos ponían el foco únicamente en aspectos organizativos del evento.

Esta situación, que todavía hoy genera polémicas en torno a la supuesta cooperación entre el rock y la dictadura, nos plantea interrogantes que servirán a modo de guía para nuestro estudio: ¿significó el rock argentino una resistencia a la dictadura?, ¿la participación de un evento organizado por el gobierno militar no plantea ciertas contradicciones con el espíritu pacifista sostenido discursivamente desde el ámbito del rock?

El inicio del género en Argentina, que primero es llamado música joven o beat, está ligado a los intereses de la industria discográfica que busca importar el éxito del rock anglosajón. Sin embargo, el contexto específico en el cual se da el surgimiento, en

³ Ver Capítulo 2, apartado “Estudios sobre rock y resistencia en Argentina”, en página 10.

el marco de violentas dictaduras militares, aporta un condimento único que diferencia las evoluciones del género a nivel local con respecto al ocurrido en otras partes del mundo. Elementos del tango y el folclore, la impronta urbana de Buenos Aires –gran epicentro del movimiento rock en el país–, así como el ruido de fondo de la violencia política, se entrelazan con el sonido importado del rock anglosajón, e inauguran no sólo una música nueva, sino que también le dan forma a un movimiento social y cultural. La existencia de un enemigo definido que aporta el contexto histórico-político, determina esta actitud combativa que caracteriza los comienzos del género en el país. Miguel Grinberg, periodista y difusor de la cultura beatnik, en este sentido, afirma que “en épocas dictatoriales, el rock ha sido un baluarte, un foco de resistencia generacional y poética”⁴. El propósito de este trabajo es dilucidar si el desempeño del rock supuso una resistencia hacia la última dictadura, partiendo del análisis de las revistas especializadas. Además, ocupará un rol central la observación de la evolución de las formas culturales vinculadas con el rock, por ejemplo, los símbolos y las consignas pacifistas.

2. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE ROCK Y RESISTENCIA

Estudios culturales y subculturas juveniles

Hay una larga tradición académica en torno a la problemática sobre la potencialidad del rock como marco para la emergencia de movimientos de resistencia. A partir de los años 70 los investigadores del Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham comienzan a preguntarse sobre estas cuestiones, en oposición a la postura de la Escuela de Frankfurt para la cual los productos de la cultura de masas no podían ser más que la consecuencia del dominio hegemónico de la clase dominante. En 1975 Stuart Hall y Tony Jefferson publicaron *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*⁵. El libro es el resultado de un trabajo etnográfico entre grupos juveniles asociados al rock –mods, skinheads, rastafaris, teddy boys–, en el contexto de posguerra de Inglaterra. Surge aquí una nueva lectura, vinculada con la teoría marxista, que otorga un rol activo a la cultura popular. Como afirman Hall y Jefferson, la emergencia de resistencias a la cultura dominante tiene lugar a través de tácticas que posibilitan transformaciones en la cultura hegemónica. Es necesario comprender al término resistencia en este sentido, para evitar

⁴ Grinberg, M., *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Editorial Distal, Buenos Aires, 1993. p. 17.

⁵ Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014.

confundirlo con expresiones de mayores dimensiones. Los autores que se oponen al carácter resistente del rock, suelen confundir al término “resistencia” con otros de mayor alcance como “revolución”. En este sentido, es necesario diferenciar las acepciones entre ambas nociones. Una revolución se caracteriza por contar con objetivos definidos en la búsqueda por cambiar un sistema al cual se considera injusto, por ejemplo, como sucede con las revoluciones políticas. En este trabajo vamos a partir de la noción de resistencia según la definición de Hall, es decir, entendiendo a la cultura popular como un campo de luchas y tensiones continuas, en la cual se dan “complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación”⁶. La postura de Hall aplicada al rock implica reconocer a este como un territorio propicio para el desarrollo de oposiciones a la cultura de los poderosos. De esta manera, las relaciones de poder adquieren gran centralidad al tomar al rock como objeto de estudio.

Sin embargo, en su estudio de las subculturas juveniles de la Inglaterra de posguerra, Hall distingue el carácter resistente de las subculturas de clase trabajadora, las cuales define como “estructuras colectivas claramente articuladas”, y el de la contracultura (de clase media) a la cual otorga una forma “más difusa, menos centrada en el grupo, más individualizada”⁷. Además, el autor reconoce que la explosión que tuvieron las culturas juveniles a partir de la posguerra relegó a la “clase” como principal categoría estructuradora y dinámica de la sociedad:

La juventud era «la vanguardia» del cambio social. Por lo tanto, el simple hecho de cuándo habías nacido desplazaba la categoría más tradicional de clase como un poderoso índice de posición social; así el abismo entre clases de preguerra se tradujo en una mera «brecha» entre generaciones.⁸

Hall contrapone los términos de “clase” y “subcultura”, en referencia a las estructuras y prácticas sociales asociadas a los nuevos sectores de la juventud, y sostiene que las problemáticas materiales de clase, como las desigualdades sociales, eran resueltas de esta manera por medio de una “relación imaginaria”, es decir, ideológicamente: “Las subculturas «resuelven», aunque de manera imaginaria,

⁶ Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 6.

⁷ Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014, p. 78.

⁸ *Ibidem*.

problemas que en el nivel material concreto permanecen inalterados”⁹. Aunque el autor aclara que las “subculturas” no son meramente construcciones ideológicas, ya que en ellas los rituales tienen un rol fundamental en la identificación como grupo.

Pero el análisis materialista genera un problema al dedicarse al estudio del rock, justamente por la estrecha ligazón que existe entre este género musical y los sectores de clase media¹⁰. En la mayoría de los estudios dedicados al surgimiento del rock nacional se refiere al origen de clase media de los músicos y el público. De la misma manera, Hall distingue el carácter resistente de las subculturas de clase media con respecto al de las clases trabajadoras. Estas expresiones tuvieron su máximo desarrollo en los años 60, a partir de la creciente penetración de la clase media en la cultura popular a través del boom de los productos de diversión y ocio asociados a la juventud —entre ellos, la comercialización del rock como género musical—, y el surgimiento de otros grupos subculturales como el movimiento hippie, los movimientos estudiantiles de protesta, la subcultura gay y el consumo de drogas, entre otros. Hall utiliza el término “contracultura” para referirse a todos estos movimientos, entre los cuales se encuentra el rock, y los ubica como una expresión de la crisis de hegemonía de la cultura dominante. Pero estas contraculturas de clase media, según explica el autor, implican una oposición desde adentro a la propia cultura dominante. Se da una ruptura con las instituciones formativas (escuela, familia, medios, religión, entre otras) en la cual los grupos juveniles “procuran subvertirla, pero desde dentro y mediante una negación”¹¹. Esto generaría una dialéctica negativa un tanto ambigua, ya que la ruptura tendría un doble funcionamiento: la crítica total y la incorporación substancial. La juventud era vista como metáfora del cambio social y esto significaba la contraposición al orden tradicional, junto a sus instituciones, “la juventud como agente activo de la ruptura social”¹².

En este sentido, Claude Chastagner, especialista en música popular angloamericana, se pregunta acerca del impacto que tuvo el rock en la sociedad moderna como catalizador de cambios:

⁹ *Ibíd.*, p. 109.

¹⁰ Pablo Alabarces establece que en sus orígenes el rock no es una cultura proletaria y determina su pertenencia burguesa, letrada y universitaria. Véase *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 38.

¹¹ *Ibíd.*, p. 128.

¹² *Ibíd.*, p. 139.

Es más fácil afirmar que si estas canciones no desencadenaron las revoluciones que esperaban, al menos tuvieron un impacto en los individuos. Contribuyeron a modestas pero tangibles transformaciones, minúsculas tomas de conciencia, a una evolución de las mentalidades, a la emergencia de un nuevo estado de ánimo. Pudieron sacar de allí fuerza y unidad, coraje y solidaridad, lo necesario para alimentar sus sueños y su combatividad, una suerte de resistencia interna que reforzaba la identidad colectiva.¹³

Sin embargo, a partir de los años 80, luego de la emergencia (y caída) del punk, surgió en los países anglosajones una corriente llamada crítica posmoderna, que rechazaba el contenido contestatario de la cultura rock. Este pensamiento se condensa en la teoría de la recuperación, que explica el modo en que el espíritu del rock –la rebeldía, el cuestionamiento al sistema, las costumbres, las vestimentas– fue absorbido por el mercado a través de la industria discográfica, los fabricantes de ropa, el *sponsoring* y la publicidad. Mediante este proceso, según se indica, el rock fue transformado en mercancía. Lawrence Grossberg, por ejemplo, establece la relación intrínseca entre el rock y la cultura de masas en relación a la estandarización en los procesos de producción y comercialización. Por otra parte, Dick Hebdige señala el modo en que elementos subversivos del rock, como las ropas y el lenguaje, fueron transformados en objeto de la cultura de masas.

Claude Chastagner se opone a la crítica posmoderna y propone el concepto de “desviación” para medir el impacto del rock en la cultura, contradiciendo a la vez la utilización del más amplio concepto de “resistencia”:

Quizás sacaron la conclusión de que cualquier tentativa explícita de resistencia y de rebelión es inútil, quizás abandonaron cualquier voluntad de subversión o de transgresión, quizás se persuadieron de que una música popular no puede tener ningún impacto en las diferentes formas de autoridad y de poder. Les queda la libertad de esquivar reglas y normas, elegir la desviación.¹⁴

Estudios sobre rock y resistencia en Argentina

En Argentina también existe un largo debate sobre el rol del rock nacional en la cultura, que tiene como aditamento la contemporaneidad con dictaduras militares durante su etapa embrionaria. Pablo Vila es uno de los precursores en el ámbito académico del estudio acerca del surgimiento del rock y su desarrollo durante la última

¹³ Chastagner, C., *De la cultura rock*, Paidós Entornos, Buenos Aires, 2012, p.55.

¹⁴ *Ibidem*, p. 205.

dictadura. En 1985 publicó *Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil*, obra con la que se inicia el debate sobre el carácter resistente del rock en el país.

Uno de los aportes del trabajo de Vila reside en destacar la importancia del rock como movimiento social y cultural durante ese período, en la constitución de identidades colectivas, como ámbito de construcción de un “nosotros” en oposición al régimen militar. En este sentido, Vila destaca el rol central que tuvieron los recitales y el correo de lectores de las revistas especializadas, al romper con el monopolio del discurso, otorgarle una voz a la juventud y erigirse como ámbitos de disidencia. Si bien señala el diálogo existente entre el ámbito del rock y el gobierno militar a partir de la presidencia de Viola, el autor sostiene que en los últimos años de la dictadura el rock no solamente no detuvo sus embates hacia el régimen, sino que las señales de oposición se incrementaron. A la vez destaca la importancia de la guerra de Malvinas y la realización del Festival de la Solidaridad como entrada de acceso para el rock nacional a los medios masivos, y por acabar con la figura del “joven sospechoso”.

Pablo Alabarces, autor de *Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina*, Sergio Pujol en *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)* y Yanina Soledad Amarilla, son otros autores que continúan con la teoría de la resistencia en el rock. El trabajo de Alabarces es fundamental ya que abarca el fenómeno del rock argentino desde su etapa inicial en su constitución como formación cultural y no se centra únicamente en el período de la última dictadura. El autor señala la centralidad del rock argentino en la constitución de una identidad juvenil, que se manifiesta como opuesta a las formas tradicionales de construir sujetos sociales. Por otra parte, establece la importancia que tuvo el rock durante la dictadura como espacio articulador de las identidades opositivas de la cultura juvenil, en reemplazo del espacio que habían dejado vacante las representaciones políticas. Esto sucedía al quedar prohibida la actividad de los partidos políticos y las organizaciones estudiantiles, así como era derrotada la juventud militarizada.

Sergio Pujol, desde una perspectiva histórica, realiza un recorrido cronológico de la etapa inicial del rock argentino, poniendo el foco en las prácticas y los discursos pertenecientes al rock y el contrapunto que generaban con respecto a los lineamientos del gobierno militar, que pregonaba una moral occidental y cristiana. Además, sostiene la necesidad de interpretar la evolución del rock nacional en relación con otros sectores de la juventud, como la militancia política. Si bien reconoce el carácter inorgánico del

rock y la ausencia de objetivos definidos, a diferencia de los movimientos políticos, resalta su importancia en las transformaciones sociales y culturales de la época.

Continuando con esta postura, Yanina Amarilla define al rock nacional como un movimiento social y cultural que en su etapa de surgimiento actuó como oposición a la cultura oficial, emergiendo como un movimiento contestatario y alternativo a las instituciones tradicionales. En este sentido, la autora afirma que el rock funcionó como un espacio de socialización y resocialización para amplios sectores de la juventud durante la dictadura. Esto sucedió mediante un proceso de construcción colectiva, en el que surgieron nuevos valores, conductas, símbolos e identidades específicas, a pesar de la implementación de dispositivos de censura. La autora sostiene que el rock nacional logró imponerse como una resistencia a la penetración ideológica que intentaba imponer el régimen militar, no solamente a través de la música, sino especialmente en el acto colectivo que significaban los recitales como ritual cultural. Esto representó para la juventud la oportunidad de construir una identidad que reemplazaba la que era negada desde el régimen militar, al ser estigmatizados y configurados constantemente como sinónimo de “violencia” y “subversión”.

La postura que define al rock argentino como un espacio de resistencia va ser cuestionada por Lisa Di Cione en *Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria*; y Cristian Secul Giusti en *A favor de la disidencia: el rock argentino y su desempeño durante la dictadura cívico militar (1976-1983)*.

Di Cione analiza el contexto histórico-político del final de la dictadura, tomando el año 1979 y el resurgimiento de los festivales y recitales masivos como parte de un proceso de transformación en el cual se generaron nuevas alianzas y reestructuraciones en la lucha por la hegemonía de los símbolos culturales. Para la autora, en este proceso los fines comerciales tuvieron preeminencia sobre los fines políticos. Por otra parte, Di Cione otorga una importancia central a los ideales pacifistas del rock ya que sostiene que estos hicieron posible la formulación de alianzas entre el gobierno militar y la sociedad, construyendo una idea alternativa de juventud despolitizada. El rock, según la autora, funcionó en aquel período como un “mal menor” para la dictadura, en comparación al peligro que representaba la juventud militarizada. De este modo, Di Cione establece que el rock actuó como la contracara dialéctica de la represión; es decir, supuso un cuestionamiento al régimen militar desde lo discursivo, mientras la proliferación de los ideales pacifistas fortalecía un proyecto de reunificación social y la disuasión de todo acto de oposición políticamente organizado.

A diferencia de la hipótesis de Di Cione, Secul Giusti reconoce al rock argentino como espacio de disidencia al régimen militar y como construcción de espacios de libertad. Según el autor el contenido de las canciones no plantea una oposición explícita, aunque sí reconoce la importancia que tuvo el rock en la configuración de una identidad joven, que era negada y estigmatizada por el régimen militar. Para Secul Giusti el rock se presentó en este período como un espacio de oposición pasiva, desde instancias disidentes e inofensivas entre las que enumera: las letras de canciones, los cánticos de los recitales, los artículos de la prensa especializada, el correo de lectores, etcétera. En este sentido, sostiene que la palabra “resistencia” es excesiva para referirse a la actuación que tuvo el rock durante la dictadura, más allá de reconocer el carácter honroso y noble de las impugnaciones, el contenido alternativo y las rupturas frente a la cultura hegemónica.

Esta discusión será retomada a lo largo de la investigación con el objetivo de analizar los posicionamientos de las revistas *Pelo* y *Expreso Imaginario* con respecto al rock y la juventud durante la guerra de Malvinas.

3. MARCO TEÓRICO

Resistencia, subalternidad y formas culturales

Los estudios sobre rock deben ser enmarcados dentro de la noción más amplia de música popular. En determinados contextos, según establece Alabarces, las músicas populares suelen configurarse como “espacios simbólicos de resistencia político-cultural”¹⁵. El ejemplo más claro son las dictaduras, en las cuales la música “puede aparecer condensando expectativas e ilusiones democráticas en el público”¹⁶, así también como los recitales se convierten en verdaderos rituales que funcionan como espacios de disidencia. En este sentido, el autor sostiene la necesidad de estudiar lo popular en relación a lo subalterno. Se genera una disputa con respecto a la cultura dominante, en la cual la música popular ocupa una posición subalterna, es decir, manteniendo una situación minoritaria. La noción de resistencia, siguiendo con la concepción de Alabarces, “describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a

¹⁵Alabarces, P., “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, Número 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, julio 2008, p. 4.

¹⁶ *Ibíd.*

modificarla”¹⁷. Esto significa la necesidad de poner el foco en las relaciones de poder en el estudio de la música popular. De este modo, el autor señala que lo resistente en el rock aparecería “en el preciso momento en que se reclama, orgullosamente, subalterno”¹⁸. Hay una actitud impugnadora presente en los orígenes del rock argentino, que a pesar de darse de manera asistemática y confusa –en comparación al modo más organizado y definido del discurso político–, “se pretende una concepción del mundo y de la vida”¹⁹.

Stuart Hall define a la cultura popular como el núcleo donde se elaboran las transformaciones en la sociedad, “uno de los escenarios de esta lucha a favor o en contra de una cultura de los poderosos (...) el sitio donde la hegemonía surge y se afianza”²⁰. En este sentido, establece la necesidad de que el estudio sobre la cultura popular tenga en cuenta el doble movimiento de contención y resistencia que sucede inevitablemente en su interior. De este modo, la cultura popular se configura como un campo de batalla constante. La cultura dominante busca permanentemente reorganizar las formas de la cultura popular dentro de un entramado más complejo de formas dominantes, mientras desde espacios marginales se establecen puntos de resistencia. Esta lucha constante se desarrolla a través de “complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación”²¹. Por lo tanto, Hall señala el error de estudiar a las formas culturales como autónomas y auténticas, separadas del contexto en el cual emergen; así como también el estudiarlas como totalmente corrompidas por los mecanismos de la industria cultural. Pone el foco en las relaciones de poder, teniendo en cuenta las tensiones continuas presentes en la cultura popular, sus contradicciones, el carácter de proceso dinámico, cambiante e inestable.

De este modo, según la postura de Hall, lo esencial para la definición de la cultura popular reside en las relaciones que la definen en tensión continua con la cultura dominante. El error de poner el foco en la autenticidad de la cultura popular, reside en que las formas culturales casi siempre son contradictorias, por lo cual se reconoce la necesidad de estudiarlas en su carácter de proceso:

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 4.

²⁰ Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 11.

²¹ *Ibíd.*, p. 6.

El significado de una forma cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma. El símbolo o consigna radical de este año quedará neutralizado dentro de la moda del año próximo; al cabo de otro año, será objeto de una profunda nostalgia cultural.²²

Esta reflexión del autor es esencial para nuestro estudio, ya que marca el devenir de los símbolos culturales y la importancia de estudiarlos en relación con el contexto particular en el que emergen. Justamente, Hall cita a modo de ejemplo al cantante de protesta que con el pasar de los años se convierte en portada del periódico dominical. Volviendo a nuestro estudio, se puede trasladar la reflexión que elabora Hall al período que nos concierne: ¿tienen el mismo significado las consignas y los símbolos vinculados con el espíritu pacifista que fueron desplegados durante la guerra de Malvinas y los sostenidos durante el apogeo del hippismo (a finales de los 60)? A modo de respuesta:

El significado de un símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se le incorpore, las prácticas con las que se articule y se le hace resonar. Lo que importa no son los objetos intrínsecos o fijados históricamente de la cultura, sino el estado de juego en las relaciones culturales (...) lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura.²³

Hall reconoce la conveniencia de estudiar a la cultura popular comprendiéndola como alianza de clases, ya que rechaza la existencia de culturas en relación de fijeza histórica con una clase entera. De este modo, distingue dos polos diferenciados: la cultura de los oprimidos –que remite al término “popular”– y la cultura del bloque de poder, que es la que dispone del poder cultural para definir lo que debe ser y lo que no. Pero en ambos casos, según define el autor, se la debe concebir como una alianza de clases. Lo que configura a la cultura popular es esta relación dialéctica entre las fuerzas populares contra el bloque de poder. En este sentido, el contexto de dictaduras militares en que se desarrolla inicialmente el rock argentino, establece la existencia de un enemigo definido y otorga a la actitud impugnadora del rock un sentido más significativo. Por otra parte, el escaso protagonismo de las clases populares en los orígenes del rock –hasta la aparición del rock chabón o barrial en los años 90–, nos obligan a centrarnos en la relación entre lo popular y lo subalterno mencionada anteriormente, más que en la vinculación del rock a una determinada clase social.

²² *Ibidem*, p. 8.

²³ *Ibidem*.

La juventud: cuando el mundo hizo plop

Los años 60 fueron años de efervescencia y grandes transformaciones en la sociedad a nivel mundial. Contuvieron revoluciones políticas, modificaciones en las costumbres y el modo de vida, de liberación sexual, y vanguardias artísticas. Como dice la canción de Serú Girán, a modo de crónica de la explosión del rock de los años 50 y 60: *el mundo hizo plop/y ya nadie podía entender qué era esa furia*²⁴. Pero, como señalan Varela y Alabarces, la emergencia del rock no constituía un hecho aislado, sino que era parte de un fenómeno más amplio que tenía que ver con la “irrupción incontenible de la cultura joven”²⁵. En ese momento la juventud surgió como actor social. Ser joven dejaba de ser considerado únicamente como una característica etaria. En palabras de Claude Chastagner:

Hasta los años cincuenta, la juventud esperaba su oportunidad con prudencia, esperaba que los mayores le dejaran un lugar en el banquete del mundo (...) Ocurre algo imprevisto: la juventud comienza a existir como tal, se autonomiza, empieza a tomarse sus libertades.²⁶

Desde entonces aparece un sujeto que cuestiona los preceptos y las costumbres de los adultos, que viste de manera diferente, que escucha otra música y se rebela frente a lo establecido. En ese sentido, el acercamiento que se pretende realizar acerca del rock argentino excede el mero carácter de género musical. Se trata de un fenómeno clave en el contexto revolucionario de la época, de grandes transformaciones culturales que tienen como eje el enfrentamiento generacional. Tanto en las protestas estudiantiles –el Mayo Francés en 1968, el Cordobazo²⁷ en 1969– como en las luchas de liberación tercermundistas y los movimientos artísticos de vanguardia de la época, se impone una oposición radical con la tradición. Hall afirma, en este sentido, que la juventud se convierte en metáfora del cambio social.

²⁴ Serú Girán (1980). Mientras miro las nuevas olas. En *Bicicletas*. SG Discos.

²⁵ Alabarces P. y Varela M., *Revolución, mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1988, p. 2.

²⁶ Chastagner, C., *De la cultura rock*, Paidós Entornos, Buenos Aires, 2012, p. 21.

²⁷ El Cordobazo fue una insurrección popular ocurrida en la ciudad de Córdoba entre el 29 y el 30 de mayo de 1969. Se originó en una protesta obrero-estudiantil por mejores condiciones de trabajo que devino en una insurrección urbana, donde hubo un gran protagonismo de los sindicatos. Además, tuvo gran incidencia en el debilitamiento del gobierno del presidente de facto Juan Carlos Onganía, cuya renuncia al poder se produciría en junio de 1970.

En *La juventud es más que una palabra*²⁸, Margulis y Urresti, reconocen la inconveniencia de considerar el concepto de juventud como un fragmento etario. Además, se oponen a las posiciones de Bourdieu²⁹, ya que consideran que este autor reduce el concepto de juventud al mero carácter de signo. También se oponen a los estudios culturalistas, en los cuales se establece que esta categoría es un privilegio reservado a las clases medias y altas, cuyos integrantes gozarían de cierta “moratoria social”. Este concepto denota que sólo podrían ser considerados como jóvenes quienes tuvieran una situación económica acomodada que les permitiera extender su etapa de la vida sin obligaciones y así retardar su ingreso al mundo del trabajo. Según este argumento, podría afirmarse que joven es aquel que tiene tiempo para tocar la guitarra. Una condición que, siguiendo este razonamiento, quedaría vedada a las clases populares. Es verdad que, en sus comienzos, el público de rock está representado mayormente por sectores medios y altos de la sociedad. Charly García lo expresaría mucho mejor en una canción del disco *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*, de 1974: “Para quién canto yo entonces, si los humildes nunca me entienden”³⁰.

Para Margulis y Urresti la juventud es “una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad”³¹, el género, la clase social de origen y el marco institucional que otorga la familia, como lugar donde coexisten e interactúan diferentes generaciones. Ser joven implica, en este sentido, una manera de estar en el mundo, dentro de cierto contexto histórico y social. Se trata de un fenómeno dinámico. La juventud del período gestacional del rock –la de la Perla de Once³² y la Cueva³³– no es la misma que la que luego llenaría recitales y festivales en el ocaso de la dictadura, y va a manifestarse al grito de: “Se va a acabar, se va a acabar la dictadura militar”. El período que comprende los años de gestación del rock nacional (1965-1983) englobaría,

²⁸ Margulis, M. y Urresti, M., “La juventud es más que una palabra”, en Margulis Mario, *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996, 13-30.

²⁹ La expresión que titula el libro de Margulis parafrasea a Bourdieu que titula uno de los capítulos de *Sociología y Cultura*: “La juventud no es más que una palabra”.

³⁰ Sui Generis (1974). Para quién canto yo entonces. En *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. Talent/Microfón.

³¹ Margulis, M. y Urresti, M. *Ibidem*.

³² El bar La Perla de Once, también conocido como La Perla, fue un lugar emblemático de la primera época del rock argentino, ubicado en Avenida Rivadavia 2800 frente a Plaza Miserere. Allí iban los jóvenes pioneros que sostenían largas charlas hasta la madrugada, conviviendo con estudiantes de la cercana Facultad de Filosofía y Letras. En los años 20 había sido epicentro de la intelectualidad porteña, siendo habitué figuras como Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández.

³³ La Cueva era un sótano ubicado en la Avenida Rivadavia 1723, lugar de encuentro de músicos de jazz y rock. Allí participaban de largas zapadas los músicos de la primera época: Litto Nebbia, Pappo, los miembros de Manal, Tanguito, Moris, etc. A partir del golpe de 1966 se convirtió en foco de frecuentes razzias policiales, hasta que fue clausurado en 1967.

al menos, dos generaciones: la de los pioneros, más cercana a los ideales libertarios de los sesenta; y la de la etapa final de la dictadura. Durante este período aparecieron algunos subgrupos juveniles, como el público de punk y heavy metal, que contradecían el espíritu pacifista de los pioneros. En este sentido, Alabarces afirma:

El recorrido histórico nos exige hablar de diferentes juventudes. En cada momento, sea cual fuera el criterio que elijamos para parcelar el trayecto, nuevos grupos se incorporan y transforman, con su repertorio de expectativas, deseos y saberes, los sentidos puestos en juego por el rock nacional. En el mismo proceso, los grupos que abandonan (o comienzan a hacerlo) el campo de pertenencia, disputan con los recién llegados las condiciones de legitimidad.³⁴

Esta concepción está en sintonía con el carácter cambiante e inestable que Hall adjudica a las formas culturales. A partir de esta línea teórico-conceptual vamos a analizar los valores contraculturales vinculados a los inicios del rock argentino y la resonancia que tuvieron en el período seleccionado para este trabajo. Como se dijo anteriormente, en la última etapa de la dictadura se generaron disputas alrededor del significado de estos símbolos y consignas pacifistas –“paz”, “amor”, “unión”–, mientras que la guerra de Malvinas generaba el escenario propicio para su afloramiento. Esta problemática será retomada en los capítulos 8, 9 y 10 a partir del análisis comparado de las revistas de rock del período.

Ser joven está ligado a la época en la cual el individuo se socializa y a ciertas prácticas que son específicas en cada cultura. En el marco del origen del rock argentino estas fueron: escuchar discos, asistir a recitales, adoptar cierto lenguaje, leer revistas especializadas, entre otras. En ese sentido, los individuos pertenecientes a la cultura rock en la etapa que estudiamos participaron de las transformaciones culturales de su tiempo. A través de estas prácticas los jóvenes incorporaron y reconocieron “códigos y destrezas, lenguajes y formas de percibir, de apreciar, clasificar y distinguir”³⁵. La cuestión generacional representaba la adopción de códigos, modos de percibir y costumbres muy diferentes, que distanciaban a los nuevos jóvenes de la cultura de sus padres. Asimismo, el rock no va a ser ajeno a los mecanismos de la industria cultural. En parte debido al creciente poder adquisitivo de los grupos etarios más jóvenes que se dio a partir de los años de posguerra, la juventud se convirtió en un producto y en

³⁴ Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 24.

³⁵ Margulis, M. y Urresti. M. *Ibidem*.

blanco de ofertas y demandas. Había un valor simbólico en ciertos rasgos y atributos, en los cuales la industria encontró una posibilidad de comercialización.

4. METODOLOGÍA

A nivel metodológico el desarrollo de la problemática planteada tomará como referencia el trabajo realizado por el historiador italiano Carlo Ginzburg, cuya perspectiva metodológica es conocida como microhistoria. Este tipo de abordaje abarca el estudio de la historia tomando como punto de partida un acontecimiento, un documento o un caso individual. En su obra *El queso y los gusanos*³⁶, el autor estudia la cultura rural del siglo XVI en el contexto de la Reforma, a través de los documentos de dos procesos inquisitoriales realizados a un molinero friuliano, Domenico Scandella – más conocido como Menocchio– en el norte de Italia. Ginzburg toma como punto de partida este caso individual para estudiar las relaciones entre la cultura de las clases dominantes y la cultura popular. La locuacidad de Menocchio, rescatada de los archivos de la Inquisición, expresa además la resistencia al monopolio de la cultura escrita. “No quieren que sepamos lo que ellos saben”³⁷, exclamaba el molinero ante los jueces del Santo Oficio. Del mismo modo, en este trabajo se pretende comprender el modo en que el rock como cultura juvenil plantea una resistencia a la cultura dominante. La juventud encuentra un modo de afirmarse a sí misma en el rock, un modo de alzar la voz en un contexto represivo, desde una mirada diferente al discurso construido desde el poder. La exhortación de Menocchio es similar a la de Jim Morrison cuando canta: “*We want the world and we want it now*”³⁸, o la del propio Spinetta alzándose frente a la tradición y reavivando el enfrentamiento generacional: “*Yo nunca voy a decir/que todo tiempo por pasado fue mejor;/mañana es mejor!*”³⁹.

En *Mitos, emblemas e indicios*⁴⁰, Ginzburg plantea la oposición entre las ciencias del hombre y las ciencias de la naturaleza, alertando sobre el error de intentar aplicar los mismos métodos y exigencias del paradigma galileano a las Ciencias Sociales. Contrariamente, el historiador encuentra en el paradigma indiciario la metodología adecuada para este tipo de estudio. Técnica milenaria, cuyos orígenes se remontan a los cazadores más antiguos de la humanidad, esta propuesta teórico-

³⁶ Ginzburg, C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Einaudi, Barcelona, 1999.

³⁷ *Ibidem*, p. 99.

³⁸ The Doors (1967). When the music's over. En *Strange days*. Elektra Records.

³⁹ Spinetta L. A (1973). Cantata de puentes amarillos. En *Artaud*. Talent/Microfón.

⁴⁰ Ginzburg, C., *Mitos, indicios y emblemas. Morfología e Historia*, Prometeo, Buenos Aires, 2013.

metodológica consiste en estudiar los pequeños indicios, datos aparentemente superficiales, a través de los cuales es posible acceder a complejas tramas sociales. El análisis textual se presenta como una de las alternativas posibles y va a ser tomado como técnica para el abordaje de nuestro objeto de estudio. El análisis comparado de revistas nos permite hacer un estudio detallado sobre las formas culturales vinculadas al rock, que cobran un significado especial en el contexto de la guerra de Malvinas.

Ginzburg repasa los ámbitos de las ciencias humanas donde se ha ido adoptando el paradigma indiciario, como son el psicoanálisis y la criminología, entre otros. Y plantea un dilema para los investigadores:

Ahora bien, ¿puede ser riguroso un paradigma indicial? La orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia.⁴¹

También posicionado en contra del cientificismo del paradigma galileano, Pierre Bourdieu, en *El oficio de sociólogo*, reflexiona sobre la necesidad de concebir a la metodología en relación con el objeto de estudio:

Preguntarse qué es hacer ciencia o, más precisamente, tratar de saber qué hace el científico, sepa éste o no lo que hace, no es sólo interrogarse sobre la eficacia y el rigor formal de las teorías y de los métodos, es examinar a las teorías y los métodos en su aplicación para determinar qué hacen con los objetos y qué objetos hacen.⁴²

Tanto Ginzburg como Bourdieu nos marcan el camino más pertinente para el presente trabajo en la búsqueda de respuestas aproximadas como eje epistemológico de las Ciencias Sociales. Nuestro trabajo no supone una comprensión total del problema, ni pretende cerrar todas las preguntas planteadas. Su objetivo es aproximarse a un mayor entendimiento de la problemática en cada uno de los ejes expuestos. También quedarán planteadas preguntas para futuras investigaciones.

Antes de iniciar la investigación sobre las revistas, se realizó un repaso por la historia del rock, ya que se consideraba fundamental empezar realizando una contextualización con respecto a los inicios del género en el país.

⁴¹ *Ibidem*, p. 163.

⁴² Bourdieu, P., *El oficio de sociólogo*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1973, p. 25.

En un segundo momento, consideramos pertinente el análisis de las revistas editadas durante el desarrollo del año 1982, buscando detectar las modificaciones en la línea editorial motivadas por el devenir de la contienda bélica. Por esta razón, incluimos un capítulo que pone el foco en los acontecimientos posteriores a la derrota en la guerra, donde observamos, por ejemplo, una caída en el triunfalismo imperante mientras se desarrollaba el conflicto. El recorte temporal se realizó teniendo en cuenta la trascendencia que tuvo la guerra de Malvinas para el rock nacional.

En relación con la selección del corpus, se eligieron las publicaciones *Pelo* y *Expreso Imaginario* porque eran las dos revistas de rock más importantes de la época. La primera alcanzó una tirada de 25 mil ejemplares quincenales, y la segunda llegó a vender 15 mil mensuales. En el caso de *Pelo* la selección incluyó las ediciones desde el número 156 hasta el 178, publicadas entre enero de 1982 y enero de 1983. En cuanto a *Expreso Imaginario*, se tomaron las ediciones correspondientes al mismo período, que incluyen desde el número 66 hasta el 78.

Con respecto al método utilizado para estudiar el corpus, se estableció el análisis comparado para contrastar los posicionamientos de las publicaciones. Pero, además, en relación con las fuentes primarias, el abordaje de las revistas especializadas fue complementado por otros documentos que sirvieron para describir la configuración de la cultura rock en sus inicios como, por ejemplo, las letras de las canciones. En este punto, se seleccionaron aquellas letras que marcaban más claramente la actitud impugnadora del género musical y se presentaban como un modo de oposición a la cultura dominante.

La obra de Stuart Hall fue establecida como marco teórico-conceptual para determinar cuáles habían sido las formas culturales –expresadas a través de prácticas y discursos– presentes en la etapa gestacional y, de este modo, indagar acerca del significado que adquirieron durante la guerra de Malvinas. Las nociones planteadas por el autor, como “formas culturales”, “resistencia” y “hegemonía” –si bien las investigaciones realizadas por Hall utilizaban el método etnográfico– sirvieron de eje conceptual para el trabajo documental elegido para nuestra investigación. Tanto en las canciones, como en las publicaciones, se buscó detectar elementos que nos permitieran reflexionar acerca de la modalidad opositiva del rock y, de esta manera, aproximarnos al objetivo general de este trabajo, inscripto en la problemática sobre la resistencia.

5. HISTORIA DEL ROCK

Generación beat, rock n'roll y beatlemania

La inquietud por las vanguardias artísticas ya estaba presente en los orígenes del rock argentino. Numerosas canciones de los pioneros fueron influidas por poetas y escritores. Hubo compositores locales que participaban de las actividades del Instituto Di Tella (los músicos de Manal) y también hubo quienes asistieron a la Escuela de Bellas Artes (Spinetta y Del Guercio, de Almendra, por ejemplo).

Sin embargo, esta tradición ya estaba presente en los orígenes del rock anglosajón. No es posible comprender cabalmente el nacimiento del rock n'roll sin considerar la influencia que tuvo la Generación Beat, cuyas figuras centrales provenían de San Francisco y el lado este de Manhattan y eran conocidos como *beatniks* o *hipsters*. No estaban identificados con la música de Elvis Presley y el naciente rock n'roll, sino que preferían escuchar jazz y blues. Entonces, ¿por qué debería establecerse un vínculo entre esta generación de poetas marginales y el rock? Esto se debe a que la rebeldía, el rechazo al *way of life* americano, la celebración de la libertad individual, el distanciamiento respecto de los ideales del capitalismo, la experimentación con drogas y una vida al límite, son aspectos que pocos años más tarde fueron adoptados por la cultura rock.

La literatura es el medio que la Generación Beat eligió para volcar su concepción de la vida. De ese modo, las andanzas por la carretera de Dean Moriarty representan el estilo de vida nómada en la novela *En el camino*, de Jack Kerouac. En *El almuerzo desnudo*, William Burroughs se adelanta al rock en la experimentación con drogas. “Aullido”, de Allen Ginsberg, será el poema que celebre la locura y su lectura en vivo puede tomarse como un antecedente del recital de rock. La literatura beat forma parte del germen de resistencia presente en los inicios del rock. Ahí también están las bases de la contracultura, que en los años 60 fueron retomadas por el movimiento hippie, cuyas prácticas y discurso se oponen al modo de vida capitalista. En Argentina, gran parte de este ideario fue reproducido años más tarde en la revista *Expreso Imaginario*, que no sólo abarcó al rock como género musical, sino que además difundió temas sobre ecologismo, pueblos originarios, de divulgación científica y, además, incluyó una sección tan original como contra-hegemónica como su “Guía práctica para

habitar el Planeta Tierra”⁴³. De este modo, la publicación confluyó en la producción de un discurso sobre el rock que iba más allá del género musical y lo tomaba, también, en su carácter de cultura y movimiento.

Sergio Pujol, en *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, intenta trazar una historia del rock como práctica cultural. Allí resume las ideas principales de la literatura beat, que luego tuvieron una gran influencia en la cultura rock de los 60 y 70:

El viaje como experiencia de conocimiento (no el viaje turístico, se entiende); el rechazo a los mandatos familiares burgueses y de cualquier institución que ponga freno o límite al impulso de individuación; la identificación con los verdaderos marginales de los Estados Unidos (músicos negros, aborígenes, etc); la atracción por el budismo zen y las religiones «alternativas», buscando escapar así del eje religioso protestante; y, claro, la celebración de la juventud como expresión máxima de la libertad y la belleza.⁴⁴

Por otra parte, la Generación Beat se caracteriza por la esperanza y la utopía, en sintonía con otros sectores de la juventud que tienen su explosión por esos años. Como afirma Hall, a partir de la posguerra la juventud se convierte en “metáfora de cambio social”⁴⁵, hay una creencia en un mundo diferente al que predica el capitalismo, y de oposición al orden y las instituciones tradicionales. Al igual que sucede con el rock, la literatura beat contiene una crítica al orden establecido, aunque sin una sistematización que proponga una alternativa al sistema cuestionado. En este sentido, según Hall, las expresiones de la contracultura poseen un carácter difuso, desorganizado y más individualista. Las prácticas budistas, el rescate de la naturaleza, o la propia vida desenfadada y sin rumbo, son algunos de los caminos esbozados en la literatura beat. Pero hay cierta adscripción a las ideas humanistas, aquellas que celebran la aparición del Hombre Nuevo, de las cuales se hacen eco también las corrientes revolucionarias. De esta manera, es posible afirmar que la Generación Beat comparte con la militancia política de izquierda la esperanza en un mundo mejor y la revalorización de la juventud como fuerza catalizadora de ese cambio.

⁴³ Esta sección del *Expreso Imaginario*, a modo de manual, incluía prácticas alternativas en respuesta a los problemas socio-ambientales. Desde instrucciones para armar y reciclar juegos o herramientas, hasta ejercicios de yoga y recetas de alimentación natural.

⁴⁴ Pujol, S., *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007, p. 20.

⁴⁵ Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014, p. 138.

La aparición del rock amplificó masivamente las cuestiones centrales esbozadas en la literatura beat. Pero, si bien vale resaltar el carácter disruptivo del movimiento y el rechazo a las costumbres de las generaciones anteriores, fue el gran desarrollo de los medios de comunicación masiva –en especial, la televisión–, lo que facilitó la planetarización del género musical.

El rock es un estilo global, en su desarrollo suceden múltiples procesos de transculturación, en los cuales se cuegan elementos de culturas periféricas. Su origen musical hay que buscarlo en la música negra del sur de Estados Unidos. Tanto el jazz, como el blues, el góspel –incluso el folk– y el rhythm and blues son parte de la mezcla que a mediados de los años 50 converge en el rock n’roll. El término se lo debemos al disc jockey Alan Freed que en 1954, luego de descubrir el creciente interés adolescente por la música rhythm and blues, empezó a divulgar esta música que hasta entonces sólo era difundida en radios regionales. El programa de Freed se llamaba *Moondog Rock’n’Roll Party*, y de ahí se desprende el nombre del género. De esta manera, la música negra del sur de Estados Unidos alcanzó la popularidad en su país de origen. Si bien los primeros referentes del rock n’roll son negros –como Little Richards y Chuck Berry– la historiografía tiende a establecer como fundación del género, la primera grabación de Bill Halley and his Comets – *Rock around the clock*– en alcanzar el número uno; y también *Rockabilly*, una canción de Carl Perkins que popularizó Elvis Presley. En ambos casos se trata de artistas blancos, que permitían esquivar el filtro del racismo presente en la sociedad norteamericana de aquellos años. Sin embargo, el gran hito que estableció la hegemonía del género fue la presentación del propio Elvis en el programa *Ed Sullivan Show*⁴⁶. El cuerpo –las caderas inmortalizadas en el baile, el contenido sexual–, que va a ser un componente central del rock, aparecía por primera vez en televisión ante millones de telespectadores. La industria muy rápidamente va a captar la importancia del fenómeno juvenil y exprimir sus posibilidades mercantiles, en el marco del *baby boom* posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando una gran masa de jóvenes inconformistas con las costumbres de sus padres se presentan como una masa ansiosa ante la oferta de productos de entretenimiento.

A esta altura ya tenemos a dos medios fundamentales en el desarrollo de la sociedad del siglo XX como grandes protagonistas de la historia del rock: la radio y la

⁴⁶ El programa *The Ed Sullivan Show* se transmitió desde 1948 hasta 1971 por la señal de televisión americana CBS, en el horario de los domingos a las 8 p. m. Diversos géneros del espectáculo tuvieron lugar en el programa, ya que actuaron desde cantantes de ópera, bailarines de ballet hasta los grupos más reconocidos de rock, como Los Beatles, los Doors y los Rolling Stones.

televisión. Por otro lado, hay un proceso de transculturación en el modo en que la música negra es adoptada por la industria cultural y, luego de pasar por el filtro del “blanqueamiento”, es convertida en producto de alcance masivo. Como ya vimos antes, el rock posee desde su origen una mezcla de estilos, que lo hacen poseedor de una indeterminación de género y explican su posterior desarrollo y fusión con nuevos géneros. Pero la segunda transculturación se produjo cuando el rock n’roll viajó a Inglaterra para convertirse en pop. Allí fueron Los Beatles y, en especial, su gira norteamericana de 1964, los que aportaron un nuevo significado a la revolución del rock. El pop –entendido en la acepción inglesa y norteamericana como música popular– de la mano del grupo de Liverpool se convirtió en sinónimo de evolución. Después de una primera etapa en la que abundan los covers de grupos norteamericanos, la innovación y el trabajo de estudio, de la mano de su productor George Martin, desafían las barreras del arte. Además, con los Beatles se da un proceso de circulación cultural. A pesar de pertenecer a la clase obrera de Liverpool, sus integrantes se nutren de la alta cultura. Hay componentes intelectuales, fundamentalmente en los arreglos orquestales de George Martin, que van a fundar el paradigma del pop. Además, son partícipes de la efervescencia de Londres en la época del *Swinging London* y el *London a go go*. Luego ocurrió la “invasión británica”, cuando la influencia del fenómeno beatle reconvirtió el rock en Estados Unidos (la tercera transculturización).

La cuarta transculturación se produjo cuando el rock trascendió los límites de las fronteras de los países anglosajones y empezaron a surgir grupos originales en otras regiones del mundo. El rock argentino formó parte de este proceso, en el cual la existencia de dictaduras militares –al igual que en la mayoría de los países de América Latina– tuvieron una implicancia central en la conformación del género. La convivencia con la violencia política, la censura y las detenciones arbitrarias, representaron en todo el período de gestación del rock argentino una amenaza real para la cultura rock. Esto era padecido por el público que asistía a los recitales, tanto como por los músicos que debían recurrir a tácticas –como el uso de alegorías y metáforas– para sobrevivir a la censura. En este sentido, la emergencia del rock argentino en todas sus formas constituyó un fenómeno *sui generis*. En palabras de Alabarces:

La FUSIÓN con formantes musicales distintos, y TRADICIONALES (tango, folclore), sumada a la politización de los sesenta y la primera parte de los setenta; más la marca indeleble que en las formaciones sociales producen las dictaduras militares, conducen a la

generación de una identidad novedosa, no epigonal, no mimética. NOVEDOSA también con respecto a las tradiciones oficiales.⁴⁷

Rebelde hasta el fin

Si hay un *big bang* para el rock, hay que buscarlo en el clima de los años 50 y 60. Allí están las condiciones de posibilidad que permitieron el surgimiento de esa música, que en nuestro país al principio fue englobada dentro de la categoría de música joven o beat, luego se afirmó como música progresiva o rock argentino, y que la historia se dio el lujo de ponerle luego el mote de “nacional”⁴⁸. En Argentina nacía en medio del clima de cuartel que el gobierno de Onganía intentaba imponer en la sociedad, con el peronismo proscrito y una fuerte inestabilidad política. La existencia de un enemigo definido fue un elemento clave en la construcción de la cultura rock en el país. Los jóvenes pioneros no eran sólo rebeldes, sino que debían vérselas con la policía constantemente, hecho que se traducía en letras contestatarias y colaboraba en su configuración identitaria. ¿Qué mejor contexto para reproducir (o imitar) aquella rebeldía que los jóvenes argentinos habían adquirido escuchando a Los Beatles y los Rolling Stones? En ediciones de vinilo *made in Argentina*, los títulos aparecían traducidos, a veces con resultados irrisorios. A principios de los años 60 se había expandido por toda América Latina la música de los Teen Tops, grupo mexicano que traducía al castellano canciones del rock n’roll. En Argentina hasta el momento lo más parecido a aquella música importada de Estados Unidos e Inglaterra, que maravillaba los oídos de los jóvenes argentinos, eran las canciones que sonaban en las emisiones del *Club del Clan*. Desde noviembre de 1962 el programa juvenil salía por canal 13. Por ahí desfilaban artistas como Johnny Tedesco, Raul Lavié, Violeta Rivas, Jolly Land, Chico Navarro, Nicky Jones y, quién mejor capitalizaría ese éxito, Palito Ortega. Otros programas eran *La cantina de la guardia* y *Ritmo y juventud*, que se emitían por Canal 11. Y más tarde estas figuras se mudarían al programa *Sábados continuados*, de Canal 9. Pero eso no era rock. Algunos años más tarde, en una especie de crónica paródica de la génesis del género, Serú Girán cantaría: “¿Te acuerdas del Club del Clan y la sonrisa de Jolly Land?”⁴⁹. El rock había pasado como un vendaval y ya prácticamente nadie

⁴⁷ Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 30.

⁴⁸ El diario *La Opinión* fue uno de los primeros medios en adosarle el término nacional al rock local. Hasta entonces era mayormente conocido como rock progresivo o rock argentino. A partir de los años 80 se va a generalizar el uso de la categoría “rock nacional”.

⁴⁹ Serú Girán (1980). Mientras miro las nuevas olas. En *Bicicleta*. SG Discos.

recordaba aquellas canciones prefabricadas, amparadas por la sed de ventas de la industria discográfica.

Sin embargo, hay que decir que las primeras canciones en castellano no fueron las de Los Gatos, Almendra y Manal. Antes de la aparición del rock argentino, fueron Palito Ortega y compañía los primeros en animarse a escribir canciones en castellano con ese ritmo y melodías que hacían mover las caderas y agitar las pelucas de los adolescentes. La industria había encontrado una nueva posibilidad de negocio en la explotación y la comercialización de los gustos de un nuevo actor social: la juventud. Sin demasiado esfuerzo creativo esa música sería catalogada con el rótulo de “música joven” o “beat”, del cual al rock le llevaría algún tiempo despegarse. Para quienes desde lugares subterráneos estaban construyendo las bases del rock argentino, eso era música comercial, “basura”⁵⁰, nada que ver con el sonido arrollador y salvaje de aquella música que llegaba desde afuera. Por eso los primeros grupos como Los Gatos Salvajes, desde Rosario y Los Shakers, desde Montevideo, cantaban en inglés. A pesar de las dificultades lingüísticas –la falta de acento, la entonación por fonética– el idioma foráneo era lo que permitía la identificación con ese movimiento rebelde que lograba aunar a la juventud a nivel mundial. Cantar en inglés era la manera de diferenciarse de ese producto comercial. En los siguientes años va a pervivir esta ferviente disputa entre la música progresiva y la música comercial o complaciente. Esta cuestión ontológica se convirtió en un elemento central para el *ethos* del rock, una cuestión de vida o muerte, comparable a las consignas radicales de la juventud militante: Rock o Muerte.

El inglés se mantuvo como el lenguaje universal del rock hasta la publicación de *Rebelde*, de Los Beatniks, el 2 de junio de 1966⁵¹. El single, que contenía en su lado B la canción “No finjas más”, es considerada la primera canción de rock argentino y en español. Pueden leerse en sus versos una proclama, que ya desde el título, levanta las banderas de la juventud frente al mundo adulto y el sistema establecido:

Rebelde me dice la gente

⁵⁰ Spinetta, 2006, entrevistado por Juan Carlos Diez, en *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde* (Sergio Pujol, 2007, p. 170): “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”

⁵¹ El primer y único disco de Los Gatos Salvajes publicado en 1965 contiene canciones originales compuestas en castellano por Litto Nebbia, con la excepción de un tema en inglés: “Little red rooster” de Willie Dixon. De todos modos, por su contenido disruptivo la historiografía suele colocar al single de los Beatniks como primera grabación de rock en castellano, además de ser la primera banda que solamente hacía canciones en castellano.

*Rebelde es mi corazón,
soy libre y quieren hacerme
esclavo de una tradición*⁵²

En su corto 1 minuto y 45 segundos de duración la canción sirve como reflejo de la época y una referencia a los ideales que pregonaba la incipiente juventud rockera. El primer verso deja a la vista el corte generacional. La juventud aparece como nuevo colectivo social que plantea un “nosotros” frente a un “ellos”. Y que, al mismo tiempo, va a ser pronunciada –y muchas veces estigmatizada– desde otra mirada durante la siguiente década (y más también): la del mundo adulto, la de los medios masivos y los sucesivos gobiernos autoritarios. Los jóvenes rockeros se afirman en la canción de Moris y Pajarito Zaguri como “rebeldes”, “libres” y en contra de la “tradición”. Hay una fuerte carga de inconformismo frente a aquellos preceptos y valores que representa el mundo adulto. Hall identifica esta oposición que se da en las subculturas juveniles como transgresión más que como ruptura, una desafiliación que establece como “principalmente ideológica y cultural”⁵³. Alabarces se refiere a esta actitud impugnadora del rock de los años 60 como “una vaga retórica anti-sistema, donde la definición de aquello a lo que oponerse era lábil, asistemática, confusa”, en contraposición al discurso de la juventud militante, más sistemático y organizado. En este sentido, el autor afirma que “la retórica rockera no sabía ofrecer más que metáforas más o menos estandarizadas y previsibles (como dijimos: el sistema, la ciudad gris, la naturaleza como polo positivo, la autenticidad, los sentimientos, la exploración de los sentidos)”⁵⁴.

Por otra parte, la canción contiene una búsqueda de pacificación en medio del clima de violencia política de la época, que lo coloca como una voz disidente frente al discurso anti-subversivo del gobierno militar y el discurso de otro actor social perteneciente a su misma generación, la juventud militante: “*Cambien las armas por el amor/y haremos un mundo mejor*”. Detrás de esa consigna, no exenta de cierta ingenuidad, hay una postura pacifista, que fue el discurso imperante en la cultura rock y tuvo un especial protagonismo durante la guerra de Malvinas. Tiene su correlato

⁵² Moris y Zaguri, Pajarito (1966). Rebelde. En *Rebelde*. CBS.

⁵³ Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014, p. 127.

⁵⁴ Alabarces, P., “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, Número 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, julio 2008, p. 5.

mundial en el hippismo y la oposición a la guerra de Vietnam que tuvo el movimiento rock en Estados Unidos. Según Lisa Di Cione los ideales pacifistas detrás de los cuales se embandera el rock “resultan eficaces para establecer una alianza entre sectores socialmente opuestos y construir una idea alternativa de juventud, despolitizada y mucho más desinteresada por las conquistas de las condiciones materiales de existencia”⁵⁵. En ese sentido, la autora afirma que las consignas pacifistas actuaron de manera funcional a los intereses particulares del poder militar, por ejemplo, durante el conflicto de Malvinas.

Por otro lado, hay elementos en la lírica rockera que permiten establecer analogías con el discurso más radical de la juventud militante que, con la resonancia de la Revolución Cubana y las guerras de liberación tercermundista, pregona la lucha armada. Esta actitud aparece en los últimos versos de “Rebelde”, adosada al característico *yeah* de los primeros discos de Los Beatles: “*Yeah, rebelde seré/Yeah, seré hasta el fin/Yeah, y así moriré*”. Esa actitud temeraria frente a la vida comenzaba a manifestarse en la juventud rockera, que fue adquiriendo costumbres como el consumo de anfetaminas, los excesos y una vida desenfadada. En otros sectores juveniles vinculados a la militancia política esa misma actitud desafiante se revelaba a través de la lucha armada. Queda de manifiesto, si comparamos guitarras eléctricas con bayonetas y granadas, que la épica de la cultura rock queda en clara desventaja frente a la de las organizaciones armadas. Sobre este punto hay diferentes posicionamientos en los estudios sobre rock argentino, que se pueden resumir en dos posturas: una que interpreta al rock como espacio de resistencia frente al bloque de poder, y otra que solo ve gestos de transgresión, una simple actitud rebelde, muy lejos de la épica revolucionaria. En este sentido, Secul Giusti distingue la postura sostenida por la militancia revolucionaria y su actuación frente a los gobiernos autoritarios, con respecto a la asumida por el rock argentino en el mismo período:

La cultura rock en Argentina repelía los postulados revolucionarios y, asimismo, las juventudes inmersas en los debates políticos desconfiaban de las músicas foráneas y de las proposiciones del rock en su dimensión general. Por ello mismo, resulta una falacia vincular a las juventudes militantes de los espacios revolucionarios con las juventudes que

⁵⁵ Di Cione, L., “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria”, en *Revista Afuera*, Año 10, Número 15, Buenos Aires, diciembre 2015, p.5.

gozaban de las músicas rockeras porque ambas demostraban distintos conflictos con la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse, respectivamente (1966-1973).⁵⁶

Contrariamente, Sergio Pujol establece la analogía entre las juventudes rockeras y las vinculadas a la militancia política en su lucha contra el mundo establecido:

Si las organizaciones armadas planeaban la toma del poder, el rock soñaba con llegar ‘al centro de la energía emanada de las fuentes esenciales’. La política avanzaba rectamente, el rock buscaba líneas de fuga. Sin embargo, ambos tenían como meta el fin de las estructuras de un mundo injusto y vetusto.⁵⁷

De todos modos, hay que decir que en aquel contexto el rock tuvo un rol esencial en la socialización de la juventud, que encontró en esa música una identificación y un reconocimiento. Los recitales se convirtieron en un espacio de encuentro real y simbólico, un lugar donde afirmar el *ethos* rebelde de la juventud frente al “deber ser” del mundo adulto y una realidad que se presentaba como amenazante. Más tarde aparecieron las primeras revistas especializadas, donde el correo de lectores ofrecía la posibilidad de encontrarse socialmente con otros lectores, otros jóvenes que compartían los mismos gustos. También se emitieron algunos programas de radio, un medio que, hasta el estallido de la guerra de Malvinas no tuvo demasiado espacio para el rock argentino⁵⁸. Mientras tanto la escena local empezaba a agrandar su grilla de bandas, que irían conformando el *soundtrack* de aquella generación. La suma de todo esto iría alimentando la educación sentimental, social, cultural y, por qué no política, de la nueva juventud.

El single de Los Beatniks tuvo una corta tirada de 600 copias, de las cuales sólo se vendieron 200. Para la promoción los integrantes del grupo liderado por Moris, teniendo en cuenta la difícil llegada a los medios masivos para un género incipiente, utilizaron un método poco ortodoxo. Se envió a los medios una gacetilla que anunciaba

⁵⁶Secul Giusti, C., “A favor de la disidencia: el rock argentino y su desempeño durante la dictadura cívico militar (1976-1983)”, en *Actas de las VII Jornadas de trabajo sobre historia reciente*, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2015, p. 5.

⁵⁷Pujol, S., *El año de Artaud. Rock y política en 1973*, Grupo Editorial Planeta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, p. 29.

⁵⁸Fueron pocos los medios que le dieron lugar a la difusión del rock argentino en esos años. Radio Antártida era una de las pocas radios que pasaba música progresiva, en los programas “Alternativa” y “Algún día”. Además, Miguel Grinberg, cercano al movimiento beat americano y referente del hippismo, hacía lo suyo en “El son progresivo”, que se emitía por Radio de la Ciudad. En 1973 Litto Nebbia utilizó el nombre de su reciente disco “Meloepa” para iniciar un ciclo radial en Radio Municipal, por el cual pasaron grupos y solistas como Sui Generis, Roque Narvaja y Moris.

que la banda recorrería la ciudad subidos a un camión y se bañarían desnudos en una fuente ubicada en la calle Arroyo, en la zona céntrica de la Ciudad de Buenos Aires⁵⁹. La osadía del grupo resultó un arma de doble filo. Por un lado, fue eficaz ya que varios diarios y revistas publicaron el suceso. Incluso, la revista sensacionalista *Así*⁶⁰ lo hizo en su portada. Pero, por otro lado, al haber incluido fotos de los músicos semidesnudos bañándose en la fuente, la publicación no logró traspasar el brazo censor del gobierno de Onganía, que enseguida mandó a prohibir su distribución.

Los Beatniks tuvieron una trayectoria fugaz, a pesar del hecho fundamental de haber sido el primer grupo de rock argentino que compuso canciones únicamente en castellano. Su originalidad, además, reside en el contenido rupturista de las canciones y la clara oposición a la música comercial. Sin embargo, su escasa difusión y popularidad, le otorga al grupo un rol anecdótico en la historia del género. Un año más tarde va a publicarse el sencillo *La balsa*, de Los Gatos, que quedaría como hito fundacional del rock argentino, en parte, debido a su gran nivel de popularidad.

De balsas y naufragios

El surgimiento del rock se dio casi en su totalidad bajo gobiernos militares, más allá del breve intervalo que significaron los gobiernos peronistas hasta el golpe de 1976. El 29 de junio de 1966, pasado menos de un mes del debut discográfico de Los Beatniks, un golpe de Estado interrumpió el gobierno democrático del radical Arturo Illia. El proceso conocido como Revolución Argentina impuso como presidente a Juan Carlos Onganía, cuyo mandato duraría hasta el 8 de junio de 1970. Enseguida el clima de cuartel militar se impuso en las calles y muy pronto el carácter de sospechoso se extendió a prácticamente la totalidad de los fenómenos relacionados con la juventud. En ese contexto, donde las razzias policiales y las detenciones por averiguación de antecedentes se hicieron habituales, el rock debió dar sus primeros pasos.

En aquellos años se formó una pequeña tribu que tendría un rol protagónico en la gestación del rock argentino. De ella formaban parte miembros de los grupos pioneros como Javier Martínez, Litto Nebbia y Moris; y otros como Pipo Lernoud y Miguel Grinberg, que luego tuvieron protagonismo desde otros ámbitos como el periodismo. Uno de los rasgos que los caracterizaba era que se reunían en horarios

⁵⁹ Inchaurredo, N., “Moris: la voz juvenil de los 60”, en *Letras*, Número 7, 2018, p. 140.

⁶⁰ La revista *Así* fue fundada en 1955 por Héctor Ricardo García y llegó a tener tres ediciones semanales. En abril de 1963, García crearía el diario *Crónica*.

nocturnos, mientras la ciudad y sus prácticas cotidianas quedaban en suspenso. A esta práctica que desplegaban en bares, plazas y otros rincones de la ciudad, la denominaron “naufragio”. En una de esas noches Tanguito, un joven de Caseros sin demasiada destreza musical, que frecuentaba el mismo círculo que los pioneros, mostró un boceto de una canción a Litto Nebbia. La canción decía: “*Estoy muy sólo y triste en este mundo de mierda*”. En pocos minutos, en el baño de La Perla de Once, el joven rosarino agregó ritmo de bossa al tema y completó la letra de “La balsa”⁶¹. No pasó mucho tiempo hasta que Los Gatos grabaron la canción, que se publicó como single e incluía “Ayer nomás” en su lado B. Allí aparece plasmado el inconformismo de la juventud frente a las costumbres del mundo adulto. Hay también una temprana alusión a las drogas (“*tengo que conseguir mucha madera*”, “*y cuando mi balsa esté lista, partiré hacia la locura*”), en una época en la cual los jóvenes rockeros empezaban a incursionar en el consumo de anfetaminas para mantenerse despiertos durante días enteros.

Como se dijo anteriormente, la publicación de “La balsa” sería institucionalizada como hito fundacional del rock nacional⁶², cuando pocos años más tarde desde sectores del periodismo se empezara a bosquejar una historia y se estableciera un mito que la entronara. Sin embargo, hay al menos una contradicción en este gesto. La canción de Los Gatos fue un éxito de ventas. En pocas semanas alcanzó la cifra de 250 mil copias vendidas, un número inédito que no se repetiría hasta Sui Generis. Esto permitió la visibilización de un fenómeno que hasta aquel momento se desarrollaba desde la marginalidad, en pequeños locales y sin mucha difusión. Se puede decir que hasta entonces el rock era *underground*. Y si nos ceñimos a la literalidad, la Cueva, espacio central en la mitología rockera, funcionaba en un sótano. Sin embargo, todavía el movimiento no tenía una forma definida. Se seguía confundiendo en las bateas y clasificaciones del mercado con la música joven o beat. Las discográficas, atentas al suceso de Los Gatos, enseguida intentaron multiplicar el negocio creando otros grupos con la misma característica. Sin desmerecer el aporte generacional de Los Gatos, con excepción del contenido disruptivo de “La balsa”, la lírica de las canciones no escapaba mayormente de la temática amorosa, tópico por excelencia de los grupos nuevaoleros. Según señala Alabarces, el hecho disruptivo se encontraba en “una actitud más virulenta

⁶¹ Litto Nebbia y Ramses VII (1967). La balsa. En *La balsa*. RCA Victor.

⁶² Hasta los años 80 prácticamente no se utilizaría la denominación “rock nacional” para referirse al género. Hay autores que consideran un oxímoron y una contradicción la unión de estos dos términos.

enfrentada al mundo adulto”⁶³ y en la formación de una configuración opuesta a la de la música comercial. La contradicción principal, entonces, aparece en la constitución del rock como opuesto a lo comercial. Sin embargo, esta dicotomía, que va a llenar las páginas de las revistas especializadas, pierde sentido al tomarse el éxito de ventas como hito fundacional. Por otro lado, el hecho de que la compañía que publicaba al grupo rosarino fuera la multinacional RCA, pone en contradicción el peso de la oposición con lo comercial. El “no transar” aparece desde sus orígenes como canon moral del rock, pero la independencia fue prácticamente inexistente durante todo el período, exceptuando la breve experiencia del sello Mandioca⁶⁴ y la aparición del colectivo M.I.A.⁶⁵ en la década siguiente. Surge la pregunta: ¿tiene el rock alguna alternativa a los mecanismos de la industria cultural? ¿Puede convivir el ideal de resistencia con lo comercial? Miguel Grinberg, en *Como viene la mano. Orígenes el rock argentino*, cuya publicación en 1977 significó el puntapié inicial para los trabajos sobre el género a nivel nacional, afirma en este sentido que “todo lo que se hace en el terreno de la música popular (que los anglosajones llaman pop music) es indistintamente comercial”⁶⁶. Además, establece como origen de la dicotomía progresivo/comercial el escaso éxito de ventas que la música progresiva tenía en su origen. Aunque considera más apropiado el uso del término “complaciente”, argumentando el carácter inherentemente comercial de ambos géneros: “Para existir, en los términos dados por la industria musical (el show business, el entertainment o lo que quiera usarse como etiqueta) en las sociedades de Occidente, todo intérprete debe ser ‘comercial’, debe poseer un ‘potencial de venta’ sin el cual ningún productor arriesgaría dinero en él”⁶⁷.

Pero hay otros grupos entre los pioneros que aportaron a la configuración del nuevo género, en cuyas canciones podemos encontrar valores y formas sociales vinculadas a la juventud que se manifestaban como opuestos a los que se desprendían de la música de los grupos de la Nueva Ola. La temática del “naufragio” se repite con

⁶³ Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 44.

⁶⁴ El sello Mandioca, creado por Jorge Álvarez, fue un sello independiente que funcionó entre 1968 y 1970. Entre sus publicaciones más conocidas se encuentran los discos de Manal, Vox Dei, Los Abuelos de la Nada y Tanguito.

⁶⁵ M.I.A o Músicos Independientes Asociados es un proyecto que surgió en 1975 aglutinado alrededor de la familia Vitale. Entre sus modos innovadores de financiación se encontraba la enseñanza de música y la venta de discos por suscripción. Llegó a contar con sesenta miembros, entre ellos, Lito Vitale, Liliana Vitale, Alberto Muñoz, Juan del Barrio, Verónica Condomí, Bernardo Baraj y Nono Belvis.

⁶⁶ Grinberg, M., *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Editorial Distal, Buenos Aires, 1993, p. 73.

⁶⁷ *Ibidem*.

otro timbre en las canciones de Manal que, con ritmo de blues, encarna el ala dura del movimiento. En “Avellaneda blues”⁶⁸ se describe el paisaje industrial del conurbano que amanece luego de una noche larga de “naufragios”. En “Hoy nació”⁶⁹, Javier Martínez despliega todo su caudal existencialista y vuelve a aparecer la nocturnidad como tópico: “*Hoy recién hoy/el sol me quemó/Y el viento de los vivos me despertó*”. Pero quizás donde mejor se describe esta idea del “naufragio” como oposición al modo de vida capitalista, a las costumbres e ideas del mundo adulto, es en “Informe de un día”:

*No miro el techo para ver más que yeso,
y la ventana me sirve para mirar
un edificio con gente que desayuna,
se peina y fuma en la rutina de continuar.
Yo estoy aquí tan tranquilo,
revuelvo mi pelo, me miro los pies.
Ellos están ahí, no sé cómo,
los puedo ver aún sin mirar.*⁷⁰

La “rutina de continuar” y ese modo de “ver aún sin mirar” representan la alienación del sistema, a la cual la cultura rock se opone, aunque sin la proposición de un sistema que reemplace el existente al modo de las grandes ideologías políticas. Son las mismas “piruetas” a las cuales se refiere Moris en el clásico “El oso”, en donde se utiliza la fábula animal y la contradicción ciudad/bosque como representación del conflicto generacional. La solución que propone el “tigre viejo” en la canción de Moris es conformarse y habituarse a las prácticas alienantes para sobrevivir (“*Conformáte, me decía un tigre viejo/nunca el techo y la comida han de faltar*”⁷¹). Tanto para Manal como para Moris, la respuesta parece estar en volver al “verde de la libertad”, un modo de vida despreocupada, pero sin soluciones materiales. Como señala Hall los movimientos vinculados a la contracultura resuelven por medio de una “relación imaginaria e ideológica” las problemáticas materiales. En este sentido, el rock convive con la utopía y en su lírica construye un futuro sin demasiadas precisiones. Por ejemplo,

⁶⁸ Manal (1970). Avellaneda blues. En *Manal*. Mandioca.

⁶⁹ Manal (1970). Hoy nació. En *Manal*. Mandioca.

⁷⁰ Manal (1970). Informe de un día. En *Manal*. Mandioca.

⁷¹ Moris (1970). El oso. En *Treinta minutos de vida*. Mandioca.

en “No pibe”⁷², otra canción que discurre sobre los ideales del capitalismo —el dinero, el éxito, la fama, la ostentación— también hay una apelación al futuro: “*lo importante es adónde vas*”. Pero tampoco parece haber una guía práctica a seguir: “*nada de eso es importante/en amor, ya verás*”. *Love is the answer*⁷³, como cantaba John Lennon. El rock no propone una solución más allá del amor y la paz. Esta idea será retomada cuando analicemos la participación que tuvo el rock durante la guerra de Malvinas en el Festival de la Solidaridad.

De todos modos, esto no nos impide pensar al rock como un movimiento social y cultural, donde tampoco debe soslayarse lo político. En términos de Dardo Scavino:

Una narrativa es política, desde nuestro punto de vista, cuando presenta a un «nosotros» en antagonismo con un «ellos», y cuando identifica a esta tercera persona con el grupo que domina, lesiona u explota al «nosotros», es decir, con el grupo dominante.⁷⁴

Se observa la constitución de un discurso social diferente al de la cultura legítima, con marcas precisas que —sin la linealidad de la canción de protesta, ni la complicidad de la música comercial— se oponen a un modo de vida y discurren sobre alternativas posibles. En este sentido, el rock debe ser comprendido atendiendo a su carácter de colectivo social y cultural, en el cual la juventud encuentra un sentido de pertenencia, más allá de los gustos musicales. Como explica Amarilla:

Desde esta perspectiva, el rock es pensado como algo más que un género musical, es considerado también y, sobre todo, como un fenómeno social que confiere sentido de pertenencia a distintos actores sociales, en general aglutinados bajo la noción amplia de juventud.⁷⁵

Quién dijo que siempre habremos de esperar

Desde una poética menos directa, influida por el surrealismo, en las canciones de Spinetta, que dio sus primeros pasos con Almendra, también se reconoce una fuerte impronta urbana. Hay que decir que todos estos tintes porteños en la música, también aportan a la construcción de un género nuevo. A pesar de la influencia del rock

⁷² Manal (1969). No pibe. En *Necesito un amor*. Mandioca.

⁷³ Referencia a la canción “Mind games”, incluida en el disco homónimo, publicado en 1973.

⁷⁴ Scavino, D., “Musa beat: en viaje hacia la redención”, en *Cuadernos LIRICO*, Número 15, 2016. Recuperado desde: <http://journals.openedition.org/lirico/3237>

⁷⁵ Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, p. 8.

anglosajón, aquellas temáticas embebidas del contexto particular en el cual se daba el surgimiento y la incorporación de elementos del folclore y el tango, nos permiten hablar del nacimiento de una música original. Dentro de esa música se empezaron a dar las primeras escisiones. No se trataba de una cultura homogénea, sino que existían variantes dentro del género. Principalmente, se daba una división entre dos grupos: los “blandos” y los “duros”. Dentro de esa dicotomía, Almendra ocupaba el lugar de los “blandos”, en oposición al sonido más agresivo de Manal, Pappo, La Pesada y Vox Dei. Sin embargo, ambas vertientes compartían la contradicción con el mundo adulto y la exhortación a la libertad como modo de vida.

En “A esos hombres tristes”⁷⁶, con un ritmo irregular y una sonoridad jazzera – un hecho disruptivo en el contexto de la música beat– se insta a alejarse de las prácticas alienantes de la ciudad apelando al uso del imperativo. Nuevamente asistimos a la construcción de una discursividad que, de modo colectivo –hay ciertos tópicos que se repiten entre los grupos pioneros–, se embandera detrás de ideales opuestos a los de la cultura hegemónica. Es interesante como en el contexto del Onganiato, de la imposición de la moral pública y el tabú sexual, hay una apelación al uso del cuerpo: “*Salva tu piel, la ciudad se llevó el verano*”. El cuerpo negado se materializa más claramente en “Muchacha (ojos de papel)”, donde se incluyen versos que podrían ser considerados impúdicos (“*muchacha, pechos de miel*”) y, además, se refiere al acto sexual a través del uso de la metáfora: “*Cuando todos duerman/te robaré un color*”, “*Duerme un poco y yo entre tanto construiré/un castillo en tu vientre hasta que el sol*”⁷⁷. Pocos años más tarde, en noviembre de 1972, cuando se publique el primer disco de Pescado Rabioso, el propio Spinetta hará una excepción a su sutileza poética al cantar: “*Me gusta ese tajo que ayer conocí/ella me calienta, la quiero invitar a dormir*”⁷⁸. Esta osadía en la lírica provocó la censura no sólo del tema en cuestión, sino la prohibición total para difundir cualquier canción del grupo en la radio.

Pero quizás la oposición más feroz al sistema establecido aparece en “Hermano perro”⁷⁹, en otra apelación de la canción de rock a la fábula animal. Hay un llamado a la acción (“*quién dijo que siempre habremos de esperar*”), una búsqueda de evasión a la alienación del sistema (“*estoy esperando el año de mi fuga total*”), sin escaparle a la irreverencia que caracteriza al inconformismo de la juventud rockera (“*y ese día sé que*

⁷⁶ Almendra (1969). A esos hombres tristes. En *Almendra I*. RCA Vik.

⁷⁷ Almendra (1969). Muchacha (ojos de papel). En *Almendra I*. RCA Vik.

⁷⁸ Pescado Rabioso (1973). Me gusta ese tajo. En *Me gusta ese tajo*. Microfón.

⁷⁹ Almendra (1969). Hermano perro. En *Hermano perro*. RCA Vik.

voy a poder cantarle al sol/meando en mi cadena”). Y, de nuevo, a pesar de las contradicciones que plantea con el mundo establecido, no existe una solución superadora más allá de la exhortación a la libertad: “*Y ese día sé que voy a subir a un árbol/y allí podré comer y oler por fin sus frutas*”.

En un contexto de imposición de modelos de éxito, al modo de los cantantes nuevaoleros, donde las compañías discográficas no dejaban margen de decisión a los pocos grupos que lograban conseguir un contrato, el caso de Almendra es paradigmático. El primer disco, *Almendra I*, fue publicado por la multinacional RCA, pero a pesar de ello el grupo tuvo cierto poder de maniobra durante la producción del mismo. Por ejemplo, el arte de tapa corresponde a un dibujo del propio Spinetta, a pesar de que los representantes de la compañía hicieran desaparecer el original a propósito y el músico tuviera que dibujarlo de nuevo. Esto era algo inédito en una época donde las caras atractivas de los músicos solían ocupar las portadas de los álbumes como método de promoción. Esta misma situación había provocado la separación de Los Gatos, en 1969, cansados ante la demanda de la empresa discográfica por lucir ropas coloridas, en sintonía con las modas juveniles, y el modo de producción estandarizado. Si bien volverían a reunirse al año siguiente mostrando un sonido más agresivo, con la inclusión en guitarra eléctrica de Pappo.

Almendra también buscaba escaparle a las normas de estandarización de la industria discográfica. Por ejemplo, el grupo logró escapar a la imposición de los arregladores habituales de los grupos beat. Por el contrario, propusieron a Rodolfo Alchourron, un compositor y arreglador ajeno al negocio de la música beat y cercano a las corrientes modernas del jazz y el tango. Otro gesto disruptivo, además, estuvo en la inclusión de Rodolfo Mederos, referente del tango moderno, que aportó su bandoneón en “Laura va”.

Hubo un tiempo en que fui hermoso

Hay cierto consenso en tomar 1970 como el año de consolidación del rock argentino como movimiento. Para Miguel Grinberg se trata del pasaje del Primer Ciclo (“dominar el canto en castellano”) al Segundo Ciclo (“dominar el sonido electrónico”) y establece como línea divisoria la realización de B.A. Rock I. Este festival, que se realizó en el Velódromo Municipal en cuatro sábados y un miércoles de noviembre de 1970, con la asistencia de 30 mil personas, marcaba la separación definitiva con la música comercial. Hasta entonces todo aparecía confundido bajo el rótulo de música joven o

beat. Por ejemplo, en 1969 la revista *Pinap* había organizado un festival –el primero de la historia del rock– que llevó el nombre englobador de Festival Pinap de la Música Beat y Pop 69'. En ese festival todavía convivían los grupos de rock (Almendra, Manal, Los Gatos, La Cofradía de la Flor Solar) con grupos comerciales, o conjuntos que seguían cantando en inglés, como el caso de Conexión N°5. Este mismo efecto de aglutinamiento se daría en el ciclo Beat Baires, realizado en junio del mismo año en el Teatro Coliseo, con la organización del productor Jorge Alvarez, que a falta de una más amplia oferta de grupos progresivos incluyó en la grilla a figuras pertenecientes a otros géneros, como Leonardo Favio y Charlie Leroy, relacionados con la balada romántica

A partir de 1970 ya no se hablaba de música joven o beat. Empezaba a consolidarse el rock como categoría, un fenómeno que a pesar de su heterogeneidad intentaba construirse como colectivo. Justamente, en la tercera edición de B.A. Rock, en 1973, hizo su aparición un grupo que iba a cambiar por completo la configuración de la cultura rock: Sui Generis. La publicación de su primer disco *Vida*, ese mismo año, alcanzó un nivel de ventas inédito para el género y lograba llegar a un público más amplio, con mucha presencia adolescente. Esta popularidad iría acompañada de cierta presencia en los medios masivos. Desde una mirada conservadora, con toques etnocentristas, algunos referentes del movimiento juvenil empezaban a ocupar espacios en publicaciones como la revista *Gente*. Mientras tanto ciertos acontecimientos, como un accidentado recital de La Pesada de Billy Bond en el Luna Park, donde un enfrentamiento con la policía desembocó en la destrucción de butacas, suscitaban editoriales en los medios masivos, donde la juventud rockera era construida como sinónimo de violencia.

Es curioso, sin embargo, que el salto hacia la popularidad viniera desde un grupo cuyas letras discurrían sobre temas de temática adolescente: el colegio (“Aprendizaje”, “Dime quien me lo robó”), el despertar sexual (“Necesito”, “Cuando comenzamos a nacer”), la soledad (“Cuando ya me empiece a quedar solo”), la amistad (“Amigo, vuelve a casa pronto”), el verano (“Estación”). Hasta su último disco, *Pequeñas anécdotas sobre las Instituciones*, donde se produjo una radicalización en el contenido de las canciones, existían pocos rasgos de inconformismo y una lírica más “apta para todo público”, lo cual seguramente incidía en su alta popularidad. Si bien la música del grupo representaba un producto más accesible que el de los grupos pioneros, según señala Alabarces, Sui Generis “asume el conflicto, identifica contradicciones; lo que hace es no ceñirse a las que otros sectores consideran fundamentales, sino buscar

aquellas que permitan la identificación imaginaria de los actores a los que la violencia política margina de las prácticas militantes”⁸⁰. En este sentido, era el grupo que mejor representaba a los nuevos sectores juveniles y esto tenía una incidencia directa en su gran popularidad. Sin embargo, el grupo iba a ser muchas veces ninguneado por los pioneros del rock argentino y catalogado de “blando” por su estilo folk. Ni siquiera el hecho de contar con la producción de Billy Bond –líder de La Pesada– y la participación de los músicos de Manal como sesionistas en el disco *Vida*, lograba atenuar el prejuicio.

Cuando en 1975 el grupo llenó dos Luna Park en su recital de despedida, el rock argentino ya estaba consolidado como movimiento social y cultural. Faltaba poco para los años pesados de la dictadura, cuando las políticas de terror y el miedo extendido en una sociedad que se replegaba sobre sí misma, alcanzaran también al rock. Mientras algunos grupos se disolvían y muchos músicos iniciaban el camino del exilio, quienes seguían de pie iban a representar un mensaje de aliento: “*no te dejes desanimar/no te dejes matar/quedan tantas mañanas por andar*”⁸¹.

La dictadura: un río de cabezas aplastadas por el mismo pie

El 24 de marzo de 1976 se produjo el golpe de Estado que daría lugar al denominado Proceso de Reorganización Nacional. Se conformó una Junta Militar integrada por los comandantes Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti. Si bien el rock ya venía soportando la censura y la represión policial desde sus inicios, la etapa que se iniciaba contaba con un plan sistemático de aniquilamiento de sectores opositores –obreros, docentes, estudiantes, militantes–, además, incluía un plan cultural que impactó en la evolución del rock durante los siguientes años. Según afirma Amarilla “los jóvenes estaban ubicados en el núcleo de lo que, para el régimen, era necesario reorganizar”⁸². La “Operación Claridad” fue el plan sistemático creado por el gobierno con esta finalidad. En primer lugar, consistió en la depuración de los planes de estudio de escuelas y universidades. También, se designaron espías de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) en los colegios, así como también hubo infiltrados en recitales, negocios de discos, compañías discográficas, redacciones de diarios y revistas.

⁸⁰ Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 68.

⁸¹ La Máquina de hacer pájaros (1976). No te dejes desanimar. En *La Máquina de hacer pájaros*. Talent/Microfón.

⁸² Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, p. 3.

De esta manera, se buscaba detectar a los que fueran opositores a los lineamientos morales y políticos, quienes inmediatamente eran colocados en las listas negras.

La particularidad del contexto histórico-político en que se dio el surgimiento del rock argentino genera la necesidad de estudiar el desarrollo del género en estrecha relación con la coyuntura histórica. Si bien después del golpe hubo un auge de recitales, entre 1976 y 1977, también fue una etapa marcada por una creciente represión en los teatros y estadios. Como, por ejemplo, la explosión de una bomba de gas lacrimógeno ocurrida durante un recital del grupo progresivo-sinfónico Alas, o las amenazas directas que existieron hacia varios músicos. El Luna Park se había afianzado como escenario para el rock, pero enseguida las grandes salas dejaron de ofrecer sus espacios a los grupos de rock, por recomendación o amenaza de cierre de parte del gobierno militar. Esto redujo considerablemente la oferta de espacios para el rock argentino. Muchos músicos debieron dejar el país en una suerte de exilio ocasionado por la imposibilidad de trabajar, las amenazas y las prohibiciones, incluso la aparición en las listas negras. En la etapa inicial de la dictadura, abandonaron el país: Gustavo Santaolalla, Litto Nebbia, Moris, León Gieco, Piero, Miguel Cantilo, entre otros.

La metáfora y la alegoría se convirtieron en tácticas utilizadas por los músicos para esquivar la censura y representar en las canciones lo que acontecía en la realidad. En diciembre de 1976 Spinetta llenaba un Luna Park para despedir a su grupo Invisible. El último disco *El jardín de los presentes*, publicado en septiembre de ese año, contenía referencias solapadas a la realidad política del país como aquella mención a las golondrinas de Plaza de Mayo, justamente el epicentro popular de las manifestaciones políticas.

El clima opresivo que se vivía en la sociedad fue retratado en el último disco de La Máquina de Hacer Pájaros, *Películas*, editado en 1977. En “No te dejes desanimar”, por ejemplo, hay un canto desesperado ante el terror y la amenaza constante: “y si el miedo te derrumba/si tu luna no alumbra/si tu cuerpo no da más/no te dejes desanimar”⁸³. La tapa del álbum muestra al grupo saliendo de un cine con el cartel de *Trama macabra* de Alfred Hitchcock, probablemente una referencia sutil al clima de terror que se vivía en la sociedad, producto de la violencia estatal. Ante esta situación la

⁸³ La Máquina de hacer pájaros (1976). No te dejes desanimar. En *La Máquina de hacer pájaros*. Talent/Microfón.

pregunta que sobrevuela al álbum contiene esa carga de paranoia y hartazgo ante el terror: “¿qué se puede hacer salvo ver películas?”⁸⁴.

Luego de la separación del grupo Charly García organizó un recital con amigos en el Luna Park al que presentó como el “Festival del amor”, en noviembre de 1977, y después se refugió algunos meses en Brasil –primero en Buzios y luego en San Pablo– donde dio forma a un nuevo proyecto musical. Cuando regresó al país con su nuevo grupo, Serú Girán, y otro disco bajo el brazo, García iba a comprobar ante un estadio de Obras atónito y poco receptivo que el nuevo material no satisfacía la demanda del público. El disco homónimo del grupo contenía algunas canciones en un idioma inventado y escasas referencias a la realidad. El siguiente álbum, *La grasa de las capitales*, publicado en 1979, marcó un cambio de rumbo para el grupo, más en sintonía con la situación que se vivía socialmente en el país. Serú Girán es considerado el grupo más emblemático del rock argentino de esos años y contiene las referencias más cabales a la dictadura. Rápidamente el grupo logró alcanzar una masividad sin precedentes, por ejemplo, al juntar 60 mil personas en La Rural, en un concierto gratuito realizado el 30 de diciembre de 1980, que fue emitido por el canal estatal ATC.

Pablo Vila destaca el año 1979 como comienzo del resurgimiento del rock argentino. El regreso de grupos de la primera época como Almendra, que realizó shows en Obras Sanitarias, juntando 30 mil personas, y el éxito de Serú Girán, iniciaron un período de mayor masividad y popularidad para el rock. Hubo una recuperación del espacio del recital, así como se multiplicó la organización de festivales. Por ejemplo, el Festival de la Genética Humana, realizado en 1978 en el Luna Park, donde Serú Girán hizo su primera presentación ante el público; el Prima Rock, realizado en septiembre de 1981; el Festival Argentino de Música Contemporánea, más conocido como “La Falda”, realizado por primera vez en febrero de 1980; y hacia el final de la dictadura, la organización del polémico Festival de la Solidaridad Latinoamericana, durante la guerra de Malvinas, y la reedición de B.A. Rock en diciembre de 1982.

Por otra parte, se produjo un acercamiento entre el gobierno militar y el ámbito del rock con el objetivo de lograr el apoyo de la juventud. Esto sucedió fundamentalmente durante el gobierno Viola, iniciado en marzo de 1981, por ejemplo, a través de reuniones con referentes del movimiento y algunos proyectos que nunca llegaron a concretarse, como la creación de un Ministerio de la Juventud y la frustrada

⁸⁴ *Ibidem*. Qué se puede hacer salvo ver películas.

elaboración de la revista *Oxígeno*. Los destinatarios de esta publicación iban a ser los jóvenes y sería distribuida gratuitamente en los colegios de enseñanza media, a través de los aportes estatales. Pero solamente existieron algunos volantes repartidos en recitales que anunciaban el lanzamiento de la revista, hecho que finalmente nunca llegó a concretarse.

La situación provocada por la guerra de Malvinas, ante la prohibición de difusión de música en inglés y la búsqueda de un acercamiento hacia la juventud por parte del gobierno militar, generó las condiciones propicias para la legitimación definitiva del rock nacional. Se daba la posibilidad de una difusión y una presencia en los medios masivos nunca antes experimentada por el género, que iba a permitir la conquista de nuevos públicos, así como la aparición de artistas hasta entonces desconocidos. Este es el caso de Juan Carlos Baglietto, cuyo disco *Tiempos difíciles*, se convirtió en un boom del período pre-democrático. Otros artistas que se popularizaron repentinamente fueron: el grupo heavy metal La Torre, Miguel Mateos/ZAS; y algunos solistas como Alejandro Lerner y Sandra Mihanovich. La portada de la revista *Pelo* de enero de 1983, representaba la fuerte emergencia de nuevas propuestas con una producción fotográfica en conjunto de todos ellos, imitando las portadas de fin de año que realizaba *Gente*, bajo el título: “Rock 83, los nuevos no son un desperdicio”⁸⁵.

La organización en conjunto entre el gobierno militar y los principales empresarios de rock –Daniel Grinbank, Pity Iñurriagarro, Alberto Ohanian y Oscar López–, del Festival de la Solidaridad, así como la participación de sus máximas figuras, suscitó polémicas. El supuesto apoyo del rock a una guerra marcaba algunas contradicciones con los ideales pacifistas. Sin embargo, constituyó un hecho trascendente para la legitimación del género musical, el acceso a los medios masivos y el aumento de popularidad.

Durante el último período de la dictadura aparecieron nuevos grupos que resucitaron las divisiones entre pesados y blandos, presentes desde los orígenes del género. En 1981 surgieron los primeros grupos punk en el país. Los Violadores se destacaron como uno de los principales referentes del género a nivel local. Mientras tanto, el heavy metal tuvo su referente local en Riff, el nuevo grupo de Pappo, que mantenía su identificación con los sectores populares, con preeminencia de público del conurbano bonaerense.

⁸⁵ Véase *Pelo*, Año 14, Número 178, enero de 1983.

6. REVISTAS DE ROCK EN ARGENTINA

Mientras en Argentina se gestaba el incipiente rock argentino, fueron apareciendo las primeras revistas especializadas en rock, que en sus páginas intentaban explicar el nuevo fenómeno de la cultura joven. María Gabriela Zabiuk aborda el rol asumido por las revistas de rock en la cultura argentina, reconociendo en esta práctica cultural un vehículo de expresión de la juventud tan fundamental como el de la música misma:

Articulando lo subjetivo, lo colectivo, lo social y material, lo ético y estético, el rock se ha convertido desde los años 60 en experiencia constructora de identidades, con la prensa como máquina constitutiva en esa forma musical que adquiriría el pensamiento de gran parte de las nuevas generaciones.⁸⁶

En abril de 1968 se publicó el primer número de la revista *Pinap*. Si bien no se dedicaba exclusivamente al rock, empezó a incluir noticias y reseñas sobre los primeros grupos que iban surgiendo. Los Gatos era en aquel entonces el único representante del rock que había alcanzado cierta popularidad, impulsado por un contrato con la discográfica RCA. El grupo rosarino tuvo un lugar privilegiado en la revista junto a artistas de la Nueva Ola⁸⁷ como Palito Ortega, Violeta Rivas y Donald. Además, *Pinap* se encargó de difundir al rock desde los escenarios con la realización del Festival Pinap de la Música Beat y Pop 69'. Del mismo período son *La bella gente* y *Cronopios*.

Sin embargo, la primera publicación que se dedicó exclusivamente al rock fue *Pelo* –fundada por el ex jefe de redacción de *Pinap*, Daniel Ripoll–, cuyo primer número salió a la calle en febrero de 1970. Desde allí se plantaron las trincheras de la nueva música y se libró una batalla encarnizada en contra de la música comercial o complaciente. Ya desde su primer número hay una actitud combatiente. Por ejemplo, en una editorial, titulada “La Música Pop Argentina”⁸⁸, se celebra la aparición de los discos de Manal, Almendra y Los Gatos como el hecho “definitivo para que se produzca el necesario decantamiento de la música pop ‘popular’ argentina”, así como la clave para “prever la futura música nacional”⁸⁹. Podemos ver aquí como comenzó a darse un

⁸⁶ Zabiuk, M., “Las revistas de rock en Argentina”, en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, Número 52, 2007, p. 43.

⁸⁷ Se conoce como Nueva Ola a los grupos de Latinoamérica que a partir de los años 60 imitan el sonido del rock n’roll de Estados Unidos y el pop proveniente de Inglaterra. En Argentina los principales representantes de esta corriente son los artistas del Club del Clan.

⁸⁸ Ripoll, D., “La Música Pop Argentina”, en *Pelo*, Año I, Número 1, Buenos Aires, febrero de 1970, p. 3.

⁸⁹ *Ibidem*.

debate sobre la identidad de la música nacional dentro de la cultura rock, mientras era tildado de “extranjerizante” desde otros géneros tradicionales como el tango y el folclore. Asimismo, en su propia enunciación el rock se reconocía como “lo nuevo”. Esta mirada hacia el futuro quedaba evidenciada, por ejemplo, en la catalogación como música progresiva.

El objetivo de *Pelo* era la difusión del rock desde su propia mirada y exaltando los valores de la nueva generación, en contraposición a la mirada estigmatizante que circulaba en los medios masivos. También, marcaba una diferenciación con respecto al contenido de *Pinap*, donde la convivencia con otras expresiones de la música joven, como los cantantes nuevaoleros o “comerciales”, planteaba una representación de lo juvenil idealizada, quedando ausentes la rebeldía, la irreverencia y la actitud impugnadora del nuevo género. Justamente, el nombre elegido para la revista representa uno de los símbolos de distinción fundamentales que tenían los sectores juveniles: el pelo. Desde el característico peinado beatle hasta los pelos largos que se habían hecho moda con el hippismo, el cabello era un signo que utilizaban los jóvenes para distinguirse, como sinónimo de rebeldía y oposición al mundo adulto. Muchas veces, además, motivaba las detenciones arbitrarias por parte de la policía, cuando desde las cúpulas militares imperaba una visión de la sociedad análoga a la doctrina de cuartel. Zabiuk reconoce el carácter “subversivo” que implicaba el pelo largo en el período de surgimiento del rock y que servía a las fuerzas militares como modo de identificar a aquel nuevo sujeto social que era concebido como “peligroso” para la sociedad.

Por otra parte, *Pelo* fue organizador del mítico Festival B.A. Rock, que se llevó a cabo de manera consecutiva entre 1970 y 1972. La realización del B.A. Rock III, en 1972, quedó registrada en el film, *Rock, hasta que se ponga el sol*⁹⁰, dirigido por Aníbal Uset. Finalmente, luego de diez años de ausencia, el festival volvió a realizarse en 1982, nuevamente con la participación de *Pelo* en la organización. El evento fue documentado en el film *Buenos Aires rock*⁹¹, dirigido por Héctor Olivera.

En estas publicaciones empezó a construirse un lugar de encuentro para los jóvenes simpatizantes de rock, fundamentalmente a través del correo de lectores, más allá de la importancia del recital como generador de identidades y reconocimientos para la juventud. A partir de entonces esta sección comenzó a funcionar como un lugar

⁹⁰ Olivera H., y Ayala F. (productores) y Uset A. (director). (1973). *Rock, hasta que se ponga el sol* (cinta cinematográfica). Argentina. Aries Cinematográfica Argentina.

⁹¹ Ayala F., (productor) y Olivera H. (director). (1983). *Buenos Aires Rock* (cinta cinematográfica). Argentina. Aries Cinematográfica Argentina.

central de las revistas especializadas y cobró un valor especial durante la dictadura, actuando muchas veces como táctica evasiva frente a la censura. En ese contexto, se convirtió en uno de los pocos espacios de disenso, en el cual los lectores, además de compartir opiniones sobre música, podían alzar su voz y expresar el hartazgo frente al gobierno militar. Para el año 1973 la revista *Pelo* ya había alcanzado una tirada de 25 mil ejemplares, un número significativo para un fenómeno incipiente como el rock.

Hubo algunas publicaciones efímeras a comienzos de los años 70, entre las que se encuentran *Estornudo*, *Roll* y *Rolanroc*. Esta última, creada por el periodista, escritor y poeta, Miguel Grinberg, solamente alcanzó la venta de tres ejemplares de su único número en un recital de Joan Baez en 1974, signando una tradición de publicaciones *underground* que tendría mayor difusión en la década del 80 y 90.

En 1974 comenzó a publicarse *Mordisco*, creada por Jorge Pistocchi, que había sido colaborador de la revista *Pelo*. De allí surgió la idea de crear una publicación gráfica que excediera los temas vinculados netamente al rock. La materialización de esa idea fue la mítica *Expreso Imaginario*, curiosamente publicada entre 1976 y 1983, los años que duró la dictadura militar. A partir de entonces, *Mordisco* se convirtió en el suplemento musical de *Expreso Imaginario*, que iba a dedicar sus demás páginas a temas más amplios, con preeminencia de tópicos vinculados a la contracultura: ecología, culturas indígenas, filosofía oriental, cine, literatura. Además, más allá de tratarse de una revista de rock, se daba lugar a otros géneros que también contenían expresiones de vanguardia. Figuras como Ástor Piazzolla y Atahualpa Yupanqui, por ejemplo, ocuparon la portada de la revista. Este tipo de publicaciones que abarcan a la cultura rock de manera más amplia tiene su correlato internacional en una revista como *Rolling Stone*, que comenzó a publicarse en noviembre de 1967 en Estados Unidos. Ya en su primer número su fundador, Jann Wenner, explicitó la intención de hablar no sólo de música, sino además de otras cuestiones y actitudes que también formaban parte de la música. En *Expreso Imaginario*, esa misma intención aparecía entremezclada con el espíritu contracultural de la Generación Beat y el movimiento hippie; por ejemplo, en la inclusión de la sección “Guía práctica para habitar el Planeta Tierra”, en la cual se difundían prácticas opuestas al modo de vida capitalista, que priorizaban aspectos como el cuidado del medio ambiente, la alimentación natural, el reciclaje y la meditación.

En 1979 se produjo la partida de Jorge Pistocchi de la redacción, motivada por divergencias en la línea editorial con el director ejecutivo, Alberto Ohanián. La utilización del logo original de la revista para el membrete de la productora Ohanian

Producciones fue el hecho que desencadenó la renuncia, ya que desnudaba las contradicciones entre el nuevo perfil comercial y el espíritu inicial de la revista. Al poco tiempo otros miembros del staff, como el diseñador Horacio Fontova y el periodista Pipo Lernoud, también abandonaron la publicación. La partida de sus principales plumas y la nueva dirección de un joven Roberto Pettinato, implicó enseguida un giro exclusivo hacia los contenidos musicales. Finalmente, la revista dejó de publicarse en 1983. El *Expreso Imaginario* llegó a alcanzar una tirada de 15 mil ejemplares en sus años de publicación, entre 1976 y 1983.

Jorge Pistocchi continuó con el espíritu contracultural del *Expreso* en nuevos proyectos que llevó adelante, como *Zaf!!!*, que se publicó entre 1980 y 1981, y *Pan Caliente*, que solamente fue editada durante el año 1982. Esta última contaba con los derechos de *Rolling Stone* para publicar sus artículos, mucho antes de que esta tuviera su edición local, a partir de abril de 1998.

El regreso de la democracia dio lugar a nuevas experiencias, con una mirada más diversa y visibilizando nuevos fenómenos. Es el caso de *Cerdos y Peces*, que nació inicialmente como suplemento de *El Porteño*, en agosto de 1983 y a partir del período democrático se independizó como revista. Esta publicación fue un símbolo de esa época por la falta de corrección política y el estilo provocativo en el tratamiento de temas de escasa difusión en la prensa gráfica de aquel entonces; por ejemplo, el abuso policial, la homosexualidad, la prostitución, la locura y el consumo de drogas. En la década del 80 se multiplicaron las revistas de rock, lo cual marca el gran crecimiento de popularidad que el rock nacional había adquirido y su legitimación en la cultura nacional. Entre las más emblemáticas se encontraban: *Twist y gritos*, editada entre 1984 y 1985, que contaba entre sus colaboradores con figuras tan variadas como Tom Lupo, Enrique Symns, Alberto Laiseca, Bobby Flores y Sergio Marchi; *Cantarock*, de la cual participaban “viejas” plumas de los años 70, como Pipo Lernoud, Miguel Grinberg y Claudio Kleinman. Otras revistas de la década del 80 fueron *El Musiquero*, *13/20* y *Caín*.

En los años 90 surgieron nuevas publicaciones como *Revolver* y *Esculpiendo milagros*. Además, la emisora radial *Rock n' Pop*, nacida en 1985, también tuvo su versión gráfica entre 1990 y 1998. Pero finalmente, en 1998, la versión local de la norteamericana *Rolling Stone* se convirtió en la principal revista de rock del mercado. También se importaron otros formatos como el de la francesa *Les Inrouptibles*, con mayor preeminencia de cuestiones vinculadas con la literatura y el cine, por encima de

los contenidos musicales. *La García y Soy Rock* –editadas entre 2004 y 2011–, fueron las encargadas de traslucir en sus páginas principalmente el fenómeno del rock barrial, que tuvo su período de auge entre fines de los 90 y comienzos del nuevo siglo.

Entre 2004 y 2008 se intentó resucitar parte del ideal de *Expreso Imaginario*, en *La Mano*, publicación dirigida por Roberto Pettinato, que sumó a viejos colaboradores como Pipo Lernoud y Alfredo Rosso.

7. FESTIVALES Y RECITALES

Dentro de la cultura rock, el recital aparece como una de las principales prácticas sociales mediante las cuales los jóvenes se identifican y se reconocen. En el contexto de dictaduras militares los recitales funcionaban como un lugar de desahogo frente a la realidad amenazante. El rock argentino tuvo sus años de gestación en momentos turbulentos para el país, años en los cuales muchos jóvenes alcanzaron la mayoría de edad sin experimentar de forma directa qué era la democracia. Desde la publicación del single *Rebelde*, en 1966, hasta el final de la última dictadura, en 1983, la sociedad argentina vivió en democracia durante períodos muy breves. Exceptuando los casi tres años que duró el gobierno peronista, la historia del rock se desarrolló en medio de procesos antidemocráticos, en los cuales la persecución de la juventud era moneda corriente. En este contexto, los recitales tuvieron un rol central como lugar de socialización de aquellos jóvenes que se identificaban con el sonido arrollador de la música y eran interpelados por las letras, muchas veces, desafiantes de los nuevos grupos. Ir a un recital en esa época era un acto que concitaba cierto coraje. El público debía convivir constantemente con razzias policiales y detenciones por averiguación de antecedentes, en la entrada o a la salida de los conciertos. Eso era parte de la metodología utilizada por las autoridades para mantener la vigilancia y el control sobre la sociedad, adecuándola a sus concepciones del orden y la moral pública.

Luego del golpe de 1976, cuando se suspendió la actividad de los partidos políticos y se intervinieron las universidades, el rock quedó como uno de los pocos canales de expresión para la juventud. En letras de canciones, o en lugares impensados como el correo de lectores de las revistas especializadas, el movimiento rock se convirtió en el depositario de las inquietudes de gran parte de aquella juventud que había quedado huérfana de sus medios tradicionales de expresión. Los recitales pasaron a ser el principal lugar de encuentro, tanto real como simbólico, para esa juventud. A la vez, se instituyeron como verdaderos espacios de disenso. De la alianza entre la

audiencia y los grupos musicales se constituyó un espacio donde se hacía posible la construcción de mensajes de oposición al régimen militar. Por un lado, se incluían canciones con una lírica contestataria, cuya difusión radial muchas veces estaba prohibida, pero que los músicos introducían cada vez que podían en sus shows. Además, había un posicionamiento de parte de la audiencia, que también empezaba a manifestarse desde la butaca de los teatros y estadios. En este sentido, debe tomarse al movimiento rock de la época como un conjunto del cual formaban parte: músicos, público, representantes, productores y periodistas. De lo contrario, se estaría cayendo en el error de entenderlo como un fenómeno unidireccional, depositando todas las competencias en un único actor social: el músico. En este sentido, Yanina Amarilla destaca la importancia del rol asumido por el público en ese contexto particular y establece el período de auge de los recitales ocurrido entre 1976 y 1977 como “un claro ejemplo de politización en períodos de cierre de los espacios tradicionales”⁹². Asimismo, define al recital como un ritual en el cual el rock se afianza como movimiento, marcando la distancia con respecto a la dictadura, como actor colectivo cuestionado: “Así es que se conforman como verdaderos rituales a partir de los cuales se constituye una colectividad, además de ser ámbitos privilegiados de comunicación entre los jóvenes”⁹³. Los eventos musicales, también, representaban un espacio alternativo de expresión pública “mientras la libertad de expresión era severamente controlada por la censura”⁹⁴.

La audiencia de los recitales tiene un rol activo y se expresa a partir de prácticas que van más allá del clásico “oh oh oh” de Woodstock⁹⁵. Si la globalización fomenta la universalización del rock como género musical, ciertas prácticas se particularizan en el contexto argentino. Fue en los recitales donde aparecieron los primeros cánticos en contra de la dictadura. A partir de 1980, mientras el gobierno militar iba perdiendo consenso en la sociedad, entre la multitud que asistía a los recitales empezó a hacerse

⁹² Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, p. 7.

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ El festival Woodstock fue realizado entre el 15 y 18 de agosto de 1969 en una granja de Bethel, ubicada en el estado de Nueva York. Se presentaron 32 grupos ante un público de 400 mil personas. Es considerado como un momento fundamental de la contracultura y la historia de la música popular. Algunos de los participantes fueron: Jimi Hendrix, The Who, Janis Joplin, Joan Báez, Santana, Joe Cocker, Ravi Shankar y Jefferson Airplane.

habitual el cántico: “Se va acabar, se va a acabar, la dictadura militar”⁹⁶. Di Cione interpreta este fenómeno como un modo de participación “infrapolítica”, comparándolo con las prácticas de las organizaciones políticas, que en situaciones dictatoriales deben recurrir a la clandestinidad o el exilio. En este sentido, la autora sostiene que si bien desde lo discursivo los recitales se constituían como un espacio de cuestionamiento al gobierno militar, al mismo tiempo “fortalecían un proyecto más vasto de reunificación social, bajo la idea de pacificación y disuasión de todo acto de oposición políticamente organizado”⁹⁷. De este modo, según la autora, el movimiento rock habría representado un “mal menor”, ante el mayor peligro que implicaba la existencia de otra juventud militarizada y militante.

Esta postura desconoce, en cierta manera, el rol de la cultura popular como espacio en donde se juegan las luchas por el poder, aquello que Hall denomina “batalla cultural”. Si bien, como se mencionó, los movimientos contraculturales plantean soluciones en el plano ideológico, en el contexto histórico-político que implica la convivencia con un régimen totalitario, los sectores vinculados con el rock desarrollaron prácticas que excedían lo estrictamente discursivo. Hubo músicos que fueron amenazados y debieron exiliarse, se desarrollaron tácticas como cambiar la letra a las canciones en los recitales para esquivar la censura, así como se padecían las detenciones por parte de la policía. Además, los cánticos del público implicaron la visibilización del descontento social frente a la dictadura.

Pero los recitales no solamente sirvieron como lugar de expresión en contra del poder militar. El rock empezó a evidenciar la existencia de un público fuertemente activo. Lejos del silencio de los teatros de otros ámbitos de la cultura, en este caso las butacas se convirtieron en un lugar para la manifestación del cuerpo. Sólo hace falta mirar un extracto del film *Adiós Sui Generis*⁹⁸, que registra la despedida del grupo en el Luna Park, para comprobarlo. Cuando el grupo interpreta “Blues del levante”⁹⁹, un tema inédito donde se abandonaba el folk inicial, al compás del bailoteo desaforado de un Charly García, vestido de frac blanco y su barba bicolor, el público sacude la cabeza, baila arriba de las butacas, canta, mueve los brazos y hasta agita los paraguas. Hay una

⁹⁶ Este cántico habría aparecido por primera vez en un recital de Riff y Plus en 1980, según argumenta el periodista Esteban Cavanna en *El nacimiento del punk en Argentina y la historia de los Violadores*, Interpress Ediciones, Buenos Aires, 2001.

⁹⁷ Di Cione, L., “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria”, en *Revista Afuera*, Año 10, Número 15, Buenos Aires, diciembre 2015, p. 8.

⁹⁸ Torre Nilsson, L. y Álvarez J. y Torre P. (productores) y Kamin B. (director). (1975). *Adiós Sui Generis* (cinta cinematográfica). Argentina: MBC/Contracuerdo.

⁹⁹ Sui Generis (1975). Blues del levante. En *Adiós Sui Generis*. Talent/Microfón.

manifestación del cuerpo en estado puro. En el escenario y en las gradas de un Luna Park repleto se evidenciaba el crecimiento de popularidad del rock vernáculo. En los años siguientes las revistas especializadas generaron un debate en torno a la ontología del show de rock, con fuertes críticas al comportamiento “cirquero”¹⁰⁰ de personajes como Charly García. Hacia fines de los años 70 seguía existiendo en Argentina una diferenciación feroz, de carácter identitario, entre el rock y la músicaailable. Todavía había un prejuicio con respecto a la manifestación del cuerpo, la cual se emparentaba con otros géneros musicales donde este adquiere mayor protagonismo. Para estos sectores del periodismo el rock debía ser un espacio restringido a la música, las letras con contenido social, pero vedado para la expresión del cuerpo. Se olvidaba que el cuerpo había sido un componente fundamental en la génesis del rock: desde el erotismo del baile de Elvis Presley hasta los gritos y aullidos de la beatlemania. La tapa de *Expreso Imaginario*¹⁰¹ con el “tomatazo” a John Travolta, en pleno furor de la película *Saturday night fever*¹⁰² y la música disco, marcaba el cariz que había tomado aquel enfrentamiento.

A la vez, el público se manifestaba cuando lo que sucedía arriba del escenario no era de su agrado. Rápidamente se convirtió en un termómetro del desarrollo de los recitales a través de ovaciones y abucheos. En ocasiones, el desagrado podía materializarse de manera más radicalizada, mediante “monedazos”, “naranjazos” o “choclos”, lanzados a los músicos desde las butacas. Referentes como Charly García y Spinetta, tuvieron que cargar durante años con los pedidos de la audiencia para que tocaran los clásicos de sus primeros grupos. Muy rápidamente “Muchacha ojos de papel”¹⁰³, aquel clásico del primer disco de Almendra, así como cualquier canción de Sui Generis, se convirtió en un karma ante la nostalgia del público. Esto demuestra la existencia de un público exigente, demandante; pero, fundamentalmente, expone la presencia de prácticas mediante las cuales se daba cierto nivel de participación. Durante un recital de Serú Girán en 1978, cuando Charly se negó a tocar “Blues del levante”, según relata Mariano del Mazo en la biografía del grupo, el público enseguida arremetió con el cántico: “Y Charly nos cagó, y Charly nos cagó...”¹⁰⁴. De esta manera, se

¹⁰⁰ Rosso, A., “Charly García y la increíble historia del grabador que hizo ¡piff!” en *Hurra*, julio de 1980.

¹⁰¹ Véase *Expreso Imaginario*, Año 3, Número 26, Buenos Aires, septiembre de 1978.

¹⁰² Milt Felsen, Robert Stigwood, Kevin McCormick (productores) y John Badham (director). (1977). *Saturday Night Fever* (cinta cinematográfica). Estados Unidos: Paramount Pictures.

¹⁰³ Almendra (1969). *Muchacha ojos de papel*. En *Almendra I*. RCA Argentina.

¹⁰⁴ Del Mazo, M., *Entre lujurias y represión. Serú Girán: la banda que lo cambió todo*, Sudamericana, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019, p. 70.

reconoce en el rock un fenómeno colectivo, donde el público tiene un rol central, lejos de la alienación y la pasividad. A partir del punk, que surgió en Inglaterra en 1976 –y recién iba a llegar a Argentina en 1981, con bandas como Los Violadores–, las barreras entre los intérpretes y el público se iban a borrar con nuevas prácticas como el “pogo”, que empezaron a generalizarse en los recitales sin butacas¹⁰⁵. En Argentina, estos grupos estaban embanderados detrás de la figura de Pappo y su grupo Riff, principal referente del rock pesado. Estas intervenciones de la audiencia se fueron generalizando hasta convertirse en aspectos centrales del público argentino, especialmente en subculturas como el rock chabón (o barrial), que se nutre de la cultura del aguante. Según Alejandro Do Cormo, este fenómeno se origina cuando dentro de los seguidores de algunos grupos “comienzan a circular ciertos códigos que remiten a la tradición futbolera”¹⁰⁶. Justamente el término “aguantar”, para Alabarces, remite a la práctica de poner el cuerpo¹⁰⁷, que se traslada desde las hinchadas hacia el sector campo y las populares de los recitales de rock.

El público de los festivales (Prima Rock, La Falda, B.A. Rock IV) se mostraba reacio a los cambios que experimentaban los nuevos grupos, que se acomodaban a las nuevas modas, en especial, al estilo new wave que se había propagado por Estados Unidos y Europa. Esa misma incompreensión se expresó en forma de “monedazos”, durante el festival Prima Rock¹⁰⁸, realizado el 20 y 21 de septiembre de 1980. En esa ocasión las víctimas fueron los músicos de Virus y Punch, cuyos looks modernos y la performance avanzada para el contexto del rock argentino, anclado en las modas de la década del 60, no recibió la aprobación del público. Todavía persistía en la cultura rock una ética no exenta de cierto maniqueísmo: pesado o blando, rockero o “puto” o “mersa”, hippie o moderno. Alabarces distingue la existencia de múltiples divisiones entre el público rockero de aquella época, por ejemplo: los “firestones”, provenientes

¹⁰⁵ En el número 171 de la revista Pelo se hace referencia a los recitales sin butacas para “gente caliente”, en una nota dedicada al grupo V8, referente del rock pesado (heavy metal) en Argentina, surgido en 1979. Esto demuestra la existencia de prácticas diversas entre los públicos, en este caso las asociadas al público “pesado”, también conocido como “firestone” por la utilización de camperas de cuero y cadenas. El pogo aquí aparece referido como “los que festejan a los saltos”. Véase “Motor en ablande”, en *Pelo*, Año 13, Número 171, Buenos Aires, septiembre de 1982.

¹⁰⁶ Do Carmo Norte A., *El maldito rock: como trató el diario Clarín el fenómeno del rock barrial pre Cromañón, 1994-2004* (Tesina de grado). Universidad de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, 2015, p. 24.

¹⁰⁷ Alabarces, P., *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2004, p. 25.

¹⁰⁸ El festival fue registrado en la película que lleva su mismo nombre, dirigido por Osvaldo Andéchaga y estrenado el 2 de diciembre de 1982. Curiosamente, el film no muestra la reprobación violenta del público hacia las nuevas bandas.

mayoritariamente de la Zona Oeste del conurbano, que tenían a Pappo y La Pesada como referentes; los “blandos”, también conocidos como “chetos”, seguidores de Charly García y Spinetta; y los “psicobolches”, que se caracterizaban por el gusto por la canción folk de protesta. Estas mismas dicotomías se reprodujeron en las décadas siguientes en la persistente disputa entre públicos. Un ejemplo de esto es la ferviente división que existía entre los seguidores de bandas como los Redondos y Soda Stereo. Por otra parte, la aparición hacia mediados de los años 90 de tribus urbanas como el rock chabón y la cultura rolinga profundizó este fenómeno, cuando se produjo una “futbolización” del rock. Esto implicaba la incorporación de prácticas ajenas como la denominada cultura del aguante y la división por hinchadas. Esta problemática es estudiada por investigadores como Pablo Alabarces y Pablo Semán¹⁰⁹.

8. ANÁLISIS DE LA COBERTURA DEL FESTIVAL DE LA SOLIDARIDAD

En este capítulo se analizará el tratamiento dedicado a la cobertura del Festival de la Solidaridad realizada por las dos revistas fundamentales dedicadas al rock durante el contexto de la guerra de Malvinas: *Pelo* y *Expreso Imaginario*. Ya se detallaron los rasgos particulares de cada publicación en el capítulo referido a la historia de las revistas de rock en Argentina. En este apartado el trabajo se centrará exclusivamente en el análisis de las construcciones referidas a la juventud y el rock, con el fin de visualizar las particularidades correspondientes a la línea editorial de cada medio en la cobertura del festival y en los números subsiguientes publicados durante 1982. Las mutaciones en la línea editorial luego de la derrota en Malvinas, así como la cobertura de otros eventos de ese mismo año –como el Festival B.A. Rock–, son útiles para caracterizar el posicionamiento de las revistas sobre diversos temas como: la ideología del rock, la legitimación del género musical, la caracterización de la juventud; a la vez, nos permiten seguir indagando acerca del carácter resistente de la cultura rock y reflexionar sobre el significado que tienen esos valores o formas culturales, en términos de Hall, en el contexto de la guerra y el ocaso de la dictadura.

¹⁰⁹ La problemática de la cultura del aguante trasladada al rock es tratada por Pablo Semán en “Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón””, en *Versión. Estudios de Comunicación y política*, Número 16, Buenos Aires, 2019, 241-255; y por Pablo Alabarces en “Fútbol, música y narcisismo: algunas conjeturas sobre “Brasil, decime qué se siente””, en *El oído pensante*, Vol. 3, Número 1, 2015.

Cobertura de la revista *Pelo*

El número 162 de la revista *Pelo*, en la previa del Festival, celebra el momento que atraviesa el rock con un título que alude a la importancia de la coyuntura para el género: “La hora del Rock Nacional”¹¹⁰. La frase aparece inscripta sobre los colores de la bandera argentina, con fotos de los referentes históricos del movimiento que van a participar del evento: León Gieco, Raúl Porchetto y su grupo –que incluye a Alfredo Toth, antiguo bajista de Los Gatos–, Charly García, Ricardo Soulé (ex Vox Dei), Miguel Cantilo junto a su nuevo grupo Punch, y Nito Mestre. Ya desde la tapa se puede observar el aprovechamiento que se intenta hacer de la situación del país. Hay una reivindicación del lugar que ocupa el rock nacional en la cultura argentina, adquiriendo por momentos un tono nacionalista. Por ejemplo, en la inclusión de una bandera con los colores celeste y blanco en la portada, junto a las fotos de los músicos. Estos elementos deben ser analizados dentro del contexto social y político. Buch y Juárez¹¹¹ lo definen como un momento único en la historia argentina en el cual existió una “cultura de guerra”, entendida esta como un proceso de totalización social basado en el consentimiento generado a partir del hecho bélico. Partiendo de esta premisa explican el rol cumplido por el rock en consonancia con la participación de otros espacios de la cultura, incluyendo otros géneros como el tango, el folclore y la música clásica. El rock no fue el único representante de la cultura en aportar su ayuda a través del Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Este fue creado por el gobierno militar mediante el decreto 753, firmado el 14 de abril de 1982 por el presidente de facto Leopoldo Galtieri y el ministro de Economía Roberto Alemann.¹¹² En contraste con otros eventos realizados con la misma finalidad, las entradas se cambiaban en el estadio por una donación. Si bien hay divergencias entre las fuentes, lo recaudado habría sido cargado en quince camiones del Ejército, entre “frazadas, pulóveres, bufandas, guantes, cigarrillos, medicamentos, curitas, algodón, galletitas, chocolates”¹¹³, etcétera, según los datos citados por Buch y Juárez. En cuanto al Fondo Patriótico, según estimaciones oficiales de julio de 1982, la recaudación total habría alcanzado los 54 millones de dólares, incluyendo varios bienes de lujo en la estimación. A esto habría que sumarle la gran cantidad de objetos materiales, como los donados con motivo del Festival de la

¹¹⁰ “La hora del rock nacional”, en *Pelo*, Año 13, Número 162, Buenos Aires, abril de 1982, p. 9.

¹¹¹ Buch E. y Juárez C., “Músicos y Malvinas. La cultura de guerra en la Argentina”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2019. Recuperado desde: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76091>

¹¹² Fondo Patriótico - Malvinas Argentinas - Aceptación de donaciones - Destino de fondos”, Decreto n° 753, 15 de abril de 1982, publicado en el B.O. el 19 de abril 1982.

¹¹³ Buch E. y Juárez C. *Ibidem*.

Solidaridad. Sin embargo, estos datos no son mencionados por la revista *Pelo* –como tampoco figuran en la crónica de *Expreso Imaginario*–. Por otra parte, es curioso que en toda la cobertura de *Pelo* no haya ninguna referencia al destino de las donaciones del público. Esta omisión puede interpretarse como un modo de soslayar la mención de la organización conjunta con el gobierno militar, un hecho incómodo para el rock. En este sentido, Buch y Juárez señalan la todavía vigente polémica en torno a la participación en el evento de las principales figuras del rock nacional:

El festival de Obras sigue dando lugar hasta el día de hoy a discusiones apasionadas, entre quienes lo ven como una mancha infame en la historia de la música popular, el día en que los rockeros colaboraron con la dictadura, y quienes destacan esa dimensión pacífica y cómo, gracias a la prohibición de la música en inglés, permitió la difusión y la legitimación del rock argentino.¹¹⁴

Resulta difícil imaginar que la omisión realizada por la revista haya sido consecuencia de la falta de conocimiento sobre aquellos eventos organizados desde otros ámbitos de la cultura –vale la misma reflexión para el *Expreso*–. Según señalan Buch y Juárez, hay un aprovechamiento de la coyuntura de parte de todos los géneros que realizaron eventos solidarios asociados al Fondo Patriótico: “podría decirse que la guerra en el archipiélago hizo emerger entre los artistas un archipiélago de intereses particulares”¹¹⁵. De modo que, así como en el circuito del tango se buscó aprovechar la coyuntura para recuperar el público perdido, en el ámbito del rock se intentó capitalizar el gran nivel de difusión alcanzado a la par del conflicto bélico, en gran parte debido al decreto militar que prohibía la difusión de música en inglés. Esto se observa en la línea editorial adoptada por *Pelo* durante el resto del año 1982 –incluso a pesar de la derrota en la guerra–, que evidencia el interés por la legitimación definitiva del género.

La prohibición de los grupos extranjeros trajo como consecuencia la ampliación de espacios para la difusión de bandas locales. Ese lugar fue ampliamente ocupado por el rock nacional –el 80 % del espacio de radiodifusión, según los datos de *Pelo*– y la revista lo celebrará como un éxito del movimiento. Vale recordar la defensa encarnizada del género, en contra de la música comercial, uno de los rasgos distintivos desde el primer número de la publicación. En la nota de tapa, del número 162, se adhiere al sentir generalizado con respecto al restablecimiento de la soberanía territorial sobre las

¹¹⁴ *Ibídem.*

¹¹⁵ *Ibídem.*

Islas Malvinas, pero además se afirma la importancia de la música, y del rock en particular, como elemento constitutivo del ser nacional, un dato relevante teniendo en cuenta el lugar marginal que ocupó en la cultura argentina durante gran parte de la dictadura:

También hacen a la Nación sus hombres, su ciencia, su cultura y su arte. Y allí, en una pequeña parcela de participación y aporte, está la presencia y el trabajo del rock nacional. Esta música auténtica, conectada con el arte y no con los productos industriales de invocación al consumo despiadado, que no obstante, ha sido sistemáticamente criticada, subestimada y marginada.¹¹⁶

Una primera diferencia con respecto a *Expreso Imaginario* reside en la mención directa al conflicto armado. En *Pelo* no se marca ningún distanciamiento crítico con respecto al discurso oficial, por ejemplo, en las referencias a la guerra de Malvinas como “causa reivindicatoria de las islas” o “imperativo de ejercer la soberanía nacional”¹¹⁷. Cabe preguntarse si esto no representa cierta contradicción con el espíritu antibélico de la cultura rock. Si bien hay reiteradas alusiones a la paz, la postura pacifista del rock se muestra endeble ante la ausencia de una reflexión más profunda y explícita con respecto a la guerra. En palabras de Sergio Pujol:

De cualquier manera, uno podría señalar la contradicción de una propuesta que convocaba a la paz juntando fondos y vituallas para los soldados que estaban velando las armas, a la espera de los ingleses. El único mensaje coherente hubiera sido el de exigir el regreso inmediato de los soldados.¹¹⁸

A partir del número 160, *Pelo* incluye una nueva sección titulada “Grandes reportajes”. Por ahí van a pasar los referentes históricos del rock nacional. El hecho de presentar a los músicos de mayor recorrido¹¹⁹, algunos de ellos pioneros de la primera época, es uno de los mecanismos utilizados por la revista para resaltar el espacio de legitimidad alcanzado por el rock. Los músicos son presentados con expresiones

¹¹⁶ “La hora del rock nacional”, en *Pelo*, Año 13, Número 162, Buenos Aires, abril de 1982, p. 9.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Pujol, S., “El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas”, en *Composición libre: la creación musical en Argentina en democracia*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2015, p. 3.

¹¹⁹ Durante el año 1982 fueron entrevistados para la sección “Grandes Reportajes”, en orden cronológico: Charly García, Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Norberto “Pappo” Napolitano, Raúl Porchetto, Nito Mestre, Javier Martínez, Ricardo Soulé, David Lebón y Héctor Starc.

grandilocuentes como: “panteón de los próceres del rock”, “figuras liminares dentro del rock”, “fundadores del rock en la Argentina”, “líderes primigenios”, “veterano del rock n’roll nacional”. Estas caracterizaciones cumplen una función de institucionalización, que también se percibe en los tópicos incluidos en las preguntas de manera recurrente en cada entrevista: los orígenes del género en el país, el estado actual y el futuro del rock nacional, la profesionalización, los cambios entre el público viejo y el nuevo, la creciente popularidad, la maduración del género, etcétera. También es un espacio en el cual los músicos alzan la voz en defensa de la juventud y la cultura rock. En el número 162, Miguel Cantilo, que fue una de las figuras principales del Festival de la Solidaridad, hace referencia de manera solapada al hostigamiento sufrido por la juventud en los peores años de la dictadura: “Otra esperanza es que una juventud como la nuestra pueda realizar sus deseos de expresarse sanamente por canales abiertos sin sentirse vetado”.¹²⁰ Acá hay una clara referencia a la censura ejercida por la dictadura sobre las expresiones de la cultura durante todos esos años. En este sentido, Amarilla se refiere al rol fundamental que ejerció el rock como modo de expresión de la juventud en tiempos de censura, mientras el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional “intentó borrar, hacer desaparecer a la juventud y convertirla en nadie”. Asimismo, resalta la importancia de “actuar en público” como modo efectivo de alcanzar la visibilidad que le era negada, además de funcionar como un modo de oposición que le permitía “vislumbrar una identidad propia”¹²¹.

Cantilo, cuya lírica de protesta se hizo conocida a fines de los sesenta con el grupo Pedro y Pablo, es uno de los músicos en realizar críticas más directas al gobierno. En la entrevista, él hace referencia a los obstáculos con los cuales debe lidiar el rock para desarrollarse:

Acá la creación está condicionada a una especie de censura y eso hace que el movimiento siga, pero siga por algo así como un pasillo. El movimiento está metido en determinado conducto, pero desde ahí empuja porque tiene mucha fuerza (...) tanto el músico, el creador, el periodista, están condicionados por ese marginamiento que nació en un momento crítico para el país durante el cual el rock se desarrolló.¹²²

¹²⁰ “Miguel Cantilo”, en *Pelo*, Año 13, Número 162, Buenos Aires, abril de 1982, p. 28.

¹²¹ Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, p. 13.

¹²² “Miguel Cantilo”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 29.

La autopercepción del rock como “movimiento” por parte de los propios protagonistas es una constante de la época, lo cual evidencia cierto nivel de autoconciencia del lugar ocupado en la cultura, de organicidad y de espíritu de lucha contra el bloque de poder. En coincidencia con esta caracterización los estudios académicos sobre el rock nacional coinciden en definirlo, en palabras de Amarilla, “como un lugar fuera de esta cultura oficial, como un movimiento social y cultural definido, que emergió como un movimiento contestatario y alternativo de las instituciones tradicionales”¹²³.

El Festival

El Festival de la Solidaridad Latinoamericana se realizó el 16 de mayo de 1982, en medio del conflicto de Malvinas. Fue llevado a cabo en las canchas de rugby del Club Obras Sanitarias, ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, y participaron 60 mil personas, quedando alrededor de 20 mil personas afuera, según los datos brindados por *Pelo*. En el número 163 aparece la cobertura completa del evento, ocupando 15 páginas e incluyendo un número amplio de fotografías. Esto supone un espacio superior al que la publicación utilizaba habitualmente para abordar espectáculos. Se trató de una “edición extra” según está referenciado en la tapa, que muestra una imagen de Nito Mestre, Raúl Porchetto y León Gieco del recital de Obras. Un epígrafe con los nombres de los artistas y el eslogan “el rock unido”, marca la tonalidad de la publicación. Además, se resalta con una solapa roja, colocada en diagonal sobre la imagen, el amplio abordaje realizado sobre el evento: “Todo el Festival de la Solidaridad”.¹²⁴ A diferencia del espacio reducido dedicado por *Expreso Imaginario*, en *Pelo* se busca destacar especialmente la gran cobertura realizada.

La falta de un posicionamiento antibélico con respecto a la guerra de Malvinas, en contradicción con el espíritu pacifista de la cultura rock, se evidencia en la inclusión de una publicidad de “Alumbramiento Boeki Kaisha”. Allí aparecen tres chicos orientales y dos hombres enmascarados mostrando los dedos en “V”, junto a un televisor con el eslogan: “Las Malvinas son argentinas”¹²⁵. Esto denota una postura favorable a la “recuperación” del archipiélago y coincidente con el discurso impartido por el gobierno militar. León Rozitchner en *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra*

¹²³ Amarilla, Y., Op. Cit.

¹²⁴ Véase *Pelo*, Año 13, Número 163, Buenos Aires, abril de 1982.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 18.

*limpia*¹²⁶, un libro que aborda la polémica en torno al apoyo que existió de parte de la sociedad a la guerra –inclusive por parte de algunos grupos de izquierda exiliados–, hace referencia a la falacia del concepto de “recuperación” impulsado por los militares. Mediante esta operación simbólica, según el autor, se intenta ocultar la destrucción de la soberanía nacional que habían causado los militares con sus políticas internas de represión y terror –además de la implementación de políticas económicas “entreguistas”–, al emprender una aventura bélica disparatada hacia el exterior, supuestamente en nombre de la soberanía nacional. Es en este sentido que se intenta pasar de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”. Si bien el filósofo, por entonces exiliado en Venezuela, no hace referencia al rol del rock durante este proceso, su obra nos permite observar que las contradicciones del rock respecto de la guerra estaban presentes también en otros ámbitos de la sociedad. Esto se evidencia en la postura adoptada por grupos de izquierda que apoyaron a la guerra –como el Grupo de Discusión Socialista–, con los cuales Rozitchner polemiza en su libro:

Había que mostrar cómo, por lo tanto, por ser un ejército de ocupación al servicio del que ahora aparecía circunstancialmente como su enemigo, esa guerra estaba perdida desde el comienzo, y la nación no podía apoyarlo como si se tratara de recuperar efectivamente la soberanía nacional (...) no podía tomar sólo el problema de las Malvinas como guerra limpia, separándola de la guerra sucia y de la ocupación interior.¹²⁷

El título del artículo central que presenta *Pelo*, sin embargo, hace referencia al espíritu pacífico del evento, de la misma manera que sucede a lo largo de toda la cobertura: “Mucho rock por algo de paz”¹²⁸. Se utiliza el intertexto, en referencia a la canción de Raúl Porchetto “Algo de paz”, que fue una de las canciones más representativas del evento, junto a “Sólo le pido a Dios” de León Gieco, por su mensaje pacifista. En la foto principal del artículo se ve una bandera entre la multitud con la inscripción “camino a la montaña de la paz”¹²⁹, así como va a hacerse referencia al carácter tranquilo, responsable y pacífico del público en varios pasajes de la cobertura.

¹²⁶ El libro de Rozitchner fue publicado en mayo de 1982, en medio de la guerra de Malvinas, como una respuesta al Grupo de Discusión Socialista, formado por exiliados en México, que había apoyado anteriormente a la guerra en un documento.

¹²⁷ Rozitchner, L., *Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015, p. 110.

¹²⁸ “Mucho rock por algo de paz”, en *Pelo*, Año 13, Número 63, Buenos Aires, abril de 1982, p.19.

¹²⁹ *Ibidem*.

En todo momento *Pelo* busca destacar el gran poder de convocatoria del rock nacional y su legitimación dentro de la cultura argentina, como corolario del festival. Así sucede, por ejemplo, en la bajada del título: “demostraron sobre el escenario del Estadio Obras el poder de convocatoria que el rock nacional tiene, y que el público volvió a legitimar una vez más como la única música moderna de raigambre popular y argentina”¹³⁰. Además, se menciona el apoyo de los medios masivos como elemento consagratorio para el género. El evento fue transmitido en directo y sin cortes publicitarios por Canal 9, y por las radios Del Plata y Rivadavia: “Esta apertura de los medios de comunicación habla de una toma de conciencia acerca de la identidad y la respuesta que tiene el rock argentino.”¹³¹ Asimismo, hay una analogía entre la situación del país y el rol asumido por el rock nacional ante la coyuntura: “Impulsado por la situación tan especial por la que el país atraviesa, y cuando se hace imperativo ejercer la soberanía que hace al ser nacional, el rock ha sabido responder con una expresión multitudinaria, masiva y con un contenido pacifista claramente explicitado”.¹³² Es decir, se adopta una postura antiimperialista en materia musical, algo que contradecía los orígenes mismos del rock nacional, cuando era tachado de “extranjero” y “colonialista”, tanto por los géneros tradicionales, como desde los organismos oficiales. Esta exhibición de triunfalismo, junto a la constante reiteración del carácter pacífico del rock, en cierto modo genera confusión sobre los motivos reales del evento: la recolección de provisiones para los soldados en combate, que fue gestionada a través del Fondo Patriótico.

Si bien la prohibición de transmitir música en inglés significó un gran empujón para el rock nacional en cuanto a nivel de popularidad, tomar la guerra de Malvinas como hecho consagratorio resulta exagerado e inexacto. La mayoría de los autores que se dedicaron a investigar este período –Vila, Alabarces, Pujol, Di Cione– ubican el momento de despegue para el género a nivel de convocatoria algunos años antes. A partir de 1976 se había producido un retroceso en la actividad, con la disolución de muchos grupos, el exilio de algunos referentes y el descenso en la cantidad de recitales. Las prohibiciones, la amenaza, y la represión habían jugado un papel fundamental en este repliegue sobre sí mismo del movimiento. En las páginas de *Expreso Imaginario*

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ *Ibíd.*, p. 20.

¹³² *Ibíd.*

esta situación llevó a decretar la “muerte del rock”, por ejemplo, en el intercambio que sucedía a través del correo de lectores:

N. de la R: Este año que pasó fue un año duro porque cada vez menos gente fue a los recitales, cada vez se hicieron menos recitales y los músicos conocidos estuvieron ausentes gran parte del tiempo. En fin, el público y los músicos parecen haber perdido contacto (...)
Se habla de la “muerte del rock” como si fuera algo externo, no algo que depende de todos.
Hay clima de frustración y tristeza.¹³³

Pero la situación cambió a partir de 1979, cuando se produjo un gran aumento en la cantidad de recitales y festivales. Según explica Di Cione, este despegue fue acompañado por cierto nivel de negociación entre representantes del rock y las cúpulas militares, lo cual supone un cuestionamiento al carácter resistente del rock. Según señala la autora se inicia un “proceso que encierra nuevas alianzas y reestructuraciones en la lucha por la hegemonía de los símbolos culturales a partir del debut de Serú Girán en el Festival de la Genética Humana (1978) y el regreso de Almendra (1979)”¹³⁴, donde se ponen en juego intereses diversos y contradictorios entre productores, empresarios, músicos, funcionarios gubernamentales, público y medios de comunicación. La autora señala al Festival de la Solidaridad y el regreso de B.A. Rock, ambos realizados durante 1982, como momentos culminantes de ese proceso.

En la crónica del concierto, que según se indica duró alrededor de cuatro horas, se destaca la participación del público y su respuesta fervorosa a las canciones de mayor contenido social. Por ejemplo, se menciona la interpretación de “La gente del futuro”¹³⁵ del dúo Pedro y Pablo –formado por Miguel Cantilo y Jorge Durietz–, como “una de las canciones que más enfervorizó a la audiencia multitudinaria”¹³⁶. A este repertorio del cancionero de rock se le otorga el carácter de himno. Del mismo modo, desde la revista se parafrasea la canción para interpelar a la juventud. El contenido utópico del tema de Pedro y Pablo (*Esta es la gente del futuro, y éste presente tan tan duro/es el material con que edificaremos un mañana total*) se desdibuja en las promesas de futuro que se exponen desde la publicación: “Y allí, en esa multitud solidaria se encontraba la gente del futuro, los que conforman las nuevas generaciones que surcarán el destino de este

¹³³ “Correo de lectores”, en *Expreso Imaginario*, Año 3, Número 33, Buenos Aires, abril de 1979, p. 5.

¹³⁴ Di Cione, L., “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria”, en *Revista Afuera*, Año 10, Número 15, Buenos Aires, diciembre 2015, p. 3.

¹³⁵ Punch (1981). La gente del futuro. En *En la jungla*. Sazam Records.

¹³⁶ “Mucho rock por algo de paz”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 26.

país”¹³⁷. No hay demasiado distanciamiento entre estas afirmaciones y el discurso que bajaba desde las cúpulas militares. En este sentido, Buch y Juárez, afirman que la situación social vivida durante el conflicto bélico representó un momento único en la historia argentina, ya que generó un consentimiento generalizado que sirve para explicar el papel desempeñado por la cultura rock:

Más allá de todos los esfuerzos por distinguir el apoyo a los soldados del apoyo al gobierno, y más allá de todos los matices ideológicos en las justificaciones de ese apoyo, durante un momento la convergencia de la comunidad con los militares en torno a la soberanía sobre las islas legitima al Estado dictatorial como expresión de la voluntad popular. Es lo que acaso podría llamarse un momento fascista de la historia argentina.¹³⁸

En el mismo sentido, León Rozitchner, que define a la coyuntura como un “instante pornográfico” de la historia argentina, señala:

Esta formulación teórico-política que nos reclama el necesario apoyo a la “recuperación” de las Malvinas por parte de la Junta Militar por las razones expuestas, pero sobre todo porque encontraron inesperadamente el apoyo popular, y convierte al rechazo de este reclamo en traición a los “justos intereses populares” y en apoyo implícito al imperialismo anglosajón, esta formulación, decimos, es falsa.¹³⁹

Otro apartado bajo el subtítulo “El evento” da detalles sobre la organización del multitudinario festival. Se mencionan el “apoyo de entidades estatales y privadas”¹⁴⁰ para la realización del mismo, la cesión de la locación por parte del Club Obras Sanitarias, así como la participación de los principales representantes del rock: Daniel Grinbank, Pitty Iñurrigaró y Alberto Ohanian. Además, se destaca el hecho de que tanto los músicos, como todas las personas que trabajaron para el festival, lo hicieron de manera gratuita. En cuanto a la entrada se menciona que constaba de la donación de cigarrillos, abrigos o alimentos. Sin embargo, no hay ninguna mención con respecto al destino que tienen las donaciones: el Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Tampoco se hace referencia a los demás eventos realizados, por representantes de otros géneros o expresiones artísticas, con el mismo fin.

¹³⁷ *Ibíd.*

¹³⁸ Buch E. y Juárez C. *Ibíd.*

¹³⁹ Rozitchner, L., *Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015, p. 74.

¹⁴⁰ “Mucho rock por algo de paz”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 24.

En el siguiente apartado, titulado “Opiniones”, se presentan declaraciones de los músicos que tocaron en el festival. Entre las sensaciones se destacan el espíritu de paz, unión y fraternidad como valores reinantes durante la jornada. Incluso entre los referentes de las distintas vertientes del movimiento, por ejemplo, al mencionar la “buena onda” entre Pappo y Porchetto. Durante el período estudiado, son habituales los cruces de críticas entre los “blandos” y “pesados”, vieja dicotomía que acompañaba al género desde sus comienzos. Esta disputa se traslada a las páginas del correo de lectores, donde queda plasmada la división entre el público que consume la revista. Allí pueden leerse peleas encarnizadas entre los defensores de cada vertiente. También, en este apartado hay una exaltación de parte de los músicos, en sintonía con la línea editorial de *Pelo*, en cuanto a la legitimación que representa para el rock nacional la realización del festival, aunque no se hace ninguna referencia a la situación política y el conflicto bélico. Por ejemplo, Nito Mestre comenta:

Ver a toda esa gente reunida dispuesta a disfrutar de una tarde de música, paz y unión fue algo impresionante (...) Lo importante es que estuvimos todos juntos y que la tarde fue una verdadera fiesta para todos.¹⁴¹

Miguel Cantilo declara en el mismo sentido:

Cuando subí al escenario me temblaron las piernas al ver a toda esa gente reunida para participar de algo a lo que nadie debe estar ajeno: la paz (...) una de las cosas fundamentales de este evento fue el de demostrarle a todo el mundo que podemos reunirnos a escuchar música y que sabemos hacerlo todos juntos.¹⁴²

Al igual que lo hace la revista a través de su línea editorial, en las declaraciones de los músicos también se destaca el carácter masivo del festival y la importancia que esto implicaba para el movimiento en tanto instancia de legitimación. Esto se constata en el comentario de Gabriel Maccioco –miembro del dúo Fantasía, encargado de abrir el festival–, que aprovecha esta situación para colocar al rock por encima de los demás géneros: “Ahora ya a nadie le pueden quedar dudas de que el rock es lo más grande que hay en la Argentina. Ninguna otra música es capaz de congregar tanta gente”.¹⁴³ Ese triunfalismo, se encuentra también en las palabras de Rinaldo Rafanelli, ex miembro de

¹⁴¹ “Las opiniones”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 32.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

Sui Generis, que denotan la exhibición del éxito del rock frente a los demás géneros: “Es innegable que no hay ningún otro movimiento capaz de producir algo similar”¹⁴⁴.

En todo momento las menciones sobre el público intentan resaltar su carácter pacífico, en contraste con el modo en que es construido habitualmente en los medios masivos, donde suele aparecer emparentado con la violencia. En un apartado titulado “El público” se describe la presencia de la gente desde temprano que llegó “portando banderas, pancartas y carteles con leyendas alusivas a la paz”¹⁴⁵. En ese sentido, la revista destaca el hecho de que el festival se haya desarrollado “sin incidentes graves”¹⁴⁶. Asimismo, el público es construido como un participante activo mencionando las intervenciones a través de, por ejemplo: “las palmas y el coro”, “muestras de afecto”, “muestras de fervor”, “arrancando ovaciones”, “idénticas dosis de silencio respetuoso y gritos histéricos”, “calurosos aplausos”, y “cantando a coro con la multitud”¹⁴⁷. También se destaca el carácter respetuoso de los asistentes al recital, por ejemplo, al describir el momento en que León Gieco invita a subir al escenario a alguien ajeno al rock, vinculado con el folclore: “Y corroborando lo abierto que es el público de rock, cuando Gieco invitó al escenario a Antonio Tarragó Ros, la gente lo recibió de idéntica forma que al resto de los músicos”¹⁴⁸. La intención de la revista en destacar el carácter tolerante y respetuoso del público se presenta como un elemento central de la línea editorial. Más aun teniendo en cuenta las agresiones hacia grupos nuevos, que representaban propuestas diversas, ocurridas en festivales anteriores como Prima Rock y La Falda.

Cobertura del Festival de la Solidaridad en *Expreso Imaginario*

En el caso de *Expreso Imaginario* la cobertura del Festival de la Solidaridad está presentada a modo de investigación periodística, anunciada en la tapa del número 71, de junio de 1982, bajo el título: “La verdad sobre el festival de Obras”¹⁴⁹. De esta manera ya aparece implícita una crítica hacia el evento organizado de manera conjunta entre el gobierno militar y una parte representativa del rock argentino, hecho que se propone desentrañar desde la publicación. Esta es la principal diferencia con respecto a la cobertura realizada por la revista *Pelo*, donde no se explicita ninguna crítica con

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ “El público”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 33.

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ Véase *Expreso Imaginario*, Año 6, número 71, Buenos Aires, junio de 1982.

respecto a la organización del festival. Además, se le da una menor importancia a la cobertura ya que solamente se utilizan seis páginas, un espacio menor al utilizado por *Pelo*. Tampoco se presenta a la cobertura como el artículo principal, lugar ocupado por una entrevista a Juan Carlos Baglietto¹⁵⁰, quien es presentado como figura central en la portada.

Sin embargo, hay varios puntos en común entre ambas publicaciones, por ejemplo, en la búsqueda de legitimidad para el rock a partir del hecho multitudinario y en la exaltación de algunos valores como la paz y el amor, significados asociados al espíritu pacífico de la cultura rock. El artículo comienza citando unas palabras que habrían sido pronunciadas al comienzo del festival y que marcan la identificación con estos valores: “La música progresiva nacional, que es parte de un lenguaje universal de amor y comunicación se hace presente en este momento histórico para ratificar la voluntad constructiva de un pueblo de paz”¹⁵¹. La falta de una mención directa a la guerra de Malvinas se presenta en el contexto de censura como un modo de posicionamiento crítico. En otros pasajes se lo refiere vagamente en tanto “encrucijada como la que se vive en estos momentos”¹⁵², “acontecimientos que vive la República”, y luego de manera un poco más clara: “acciones bélicas que son de dominio público”. Esta misma táctica de omisión de la realidad se había adoptado unos años antes en cuanto a la realización del Mundial 78 en el país. Este posicionamiento de *Expreso Imaginario* es, al menos, más coherente con el espíritu antibelicista de la cultura rock, contrariamente al que se percibe en la cobertura realizada por *Pelo*. Esta postura se va a mantener durante todos los meses que dura el conflicto. Al igual que destacamos el modo en que los músicos se valían de metáforas y alegorías como tácticas para esquivar la censura –“Canción de Alicia en el país”, de Serú Girán, es uno de los ejemplos más notorios–, interpretamos que la omisión de la realidad se plantea como un modo de protesta, un posicionamiento crítico frente a la dictadura.

En *Expreso Imaginario* también se destaca el nivel de popularidad alcanzado por el rock y, aunque alejados del tono consagratorio adoptado por *Pelo*, se aprovecha la situación para denunciar el tratamiento marginal, e incluso la estigmatización, de años anteriores:

¹⁵⁰ Juan Carlos Baglietto es uno de los artistas que más sobresalió en el contexto de prohibición de la música en inglés, generando un boom de difusión y popularidad. El disco “Tiempos difíciles” se convirtió rápidamente en uno de los más escuchados y representativos de ese año con clásicos como “Mirta de regreso”, “La vida es una moneda” y “Era en abril”.

¹⁵¹ Pettinato R., y Gaisó M., “Festival de la Solidaridad”, en *Expreso Imaginario*, Op. Cit., p. 13.

¹⁵² *Ibidem*.

Con este acto se reafirmó no sólo la voluntad pacifista, sino también el aplastante contundente poder de convocatoria que tiene nuestro movimiento (...) tantas veces ignorado por los medios de difusión e incluso víctima de los prejuicios de un vasto sector dirigente que lo catapultó como “música de marginados” “de loquitos”, etc.¹⁵³

Se denuncia directamente la represión recibida de parte de las fuerzas policiales, una situación con la cual el rock argentino convivió desde sus orígenes: “A esto debemos sumarle el hostigamiento de las fuerzas policiales que no han cejado jamás en deponer o dilatar su postura intransigente con relación a la juventud”.¹⁵⁴ La revista va más allá del rock como género musical y lo define como movimiento y como representante de la juventud:

Todo esto ya había alcanzado un límite (...) al punto tal en que sólo, como joven, esperaras llegar a los cincuenta para poder transitar tranquilo por una vereda, comer, mirar, comprar – o simplemente estar–, todos actos que para el resto son normales y cotidianos, y que para un joven argentino representan toda una aventura.¹⁵⁵

La figura del joven sospechoso es una constante amenaza con la cual el rock argentino tuvo que lidiar desde sus orígenes, tanto el público como los músicos. Durante la última dictadura los recitales se convirtieron no sólo en un lugar de encuentro, sino también, en un espacio donde se debía convivir con la incertidumbre y la amenaza de ser detenido a la entrada o la salida. Si bien desde su primera nota editorial la revista elabora una agenda propia, que tiene como destinatario “los espacios no anquilosados de la mente”¹⁵⁶, pasada la etapa más dura de la dictadura se abría la posibilidad de realizar críticas más directas. Años anteriores, por ejemplo, durante la realización del Mundial 78 en el país, la simple omisión funcionaba como una forma de protesta ante la connivencia generalizada de los medios de comunicación. Según explican Benedetti y Graziano:

La etapa más dura del Proceso parecía quedar atrás y, si bien no se vislumbraba la democracia, la bajada editorial obedecía a esta nueva elasticidad. Intrépida o inconscientemente, la redacción dejó atrás los enmascaramientos y (...) privilegiaron una

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*

¹⁵⁵ *Ibíd.*

¹⁵⁶ “Editorial”, en *Expreso Imaginario*, Año I, Número 1, Buenos Aires, p. 1.

expresión frontal y directa para tratar sus temas centrales: la identidad, las formas de producción cultural, las prácticas sociales cotidianas y los nuevos movimientos musicales.¹⁵⁷

Pero en junio de 1982 ya se vislumbran mayores posibilidades de disenso, como había quedado demostrado el 30 de marzo de ese año cuando se realizó un paro nacional que movilizó a gran parte del movimiento obrero hacia la Plaza de Mayo. El descontento popular comenzaba a manifestarse después de años de represión y encierro. Y las revistas especializadas asomaban como un modo de expresar esta voz. En este sentido, *Expreso Imaginario* presenta la visibilidad y popularidad del rock alcanzada con el festival realizado en Obras Sanitarias, como un triunfo de todos esos años de desarrollo desde los márgenes de la cultura:

Con la realización de este acto tanto los medios de difusión como los miembros de otras instituciones tuvieron que recapacitar y aceptar ese poder que somos capaces de generar en medio de una encrucijada como la que se vive en estos momentos.¹⁵⁸

En un apartado titulado “La idea”, la revista cuenta los entretelones de la organización del festival, aportando datos muy diferentes a los expuestos en la cobertura de *Pelo*. Si bien se hace referencia a la imposibilidad de detectar el germen inicial, se menciona la iniciativa conjunta de músicos y empresarios de rock de organizar un evento con el doble propósito de “ratificar una voluntad de paz” y de colaborar con los soldados “estacionados en el sur debido a las acciones bélicas que son de dominio público”¹⁵⁹. Se sugieren los nombres de Javier Martínez, ex Manal, y Pappo como los gestores iniciales del proyecto; también, Edelmiro Molinari, que habría propuesto reunir a Sui Generis, Almendra y León Gieco con el fin de juntar fondos destinados a la “compra de artículos para los soldados”¹⁶⁰. Por otro lado, se hace referencia a la iniciativa de funcionarios del gobierno militar para realizar un festival en el Luna Park, idea que habría sido cuestionada por el empresario Daniel Grinbank debido al espacio reducido y la sugerencia de no mezclar diferentes géneros en un mismo espectáculo.

¹⁵⁷ Benedetti, S. y Graziano M., *Estación imposible. Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2016, p. 160.

¹⁵⁸ Pettinato R., y Gaisó M., “Festival de la Solidaridad”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 71, Buenos Aires, junio de 1982, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

En el caso de *Expreso Imaginario* –a diferencia de la cobertura realizada por *Pelo*– la crítica está centrada en aspectos organizativos del festival, recayendo sobre la participación de las autoridades gubernamentales. Sin embargo, no se explicita una postura crítica frente a la participación del rock en una actividad pergeñada por las fuerzas armadas. Se detallan los cambios repentinos en la elección de la locación a pocas horas del evento, problemas puntuales con la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires que, según se indica, se había comprometido a proveer el escenario y, finalmente, no cumplió argumentando que no existía un escenario con techo como el que había sido requerido. La ciudad tampoco se ocupó de proveer los materiales necesarios para armarlo, por lo cual fue el propio Club Obras Sanitarias quien se terminó encargando del asunto. Bajo el subtítulo sugerente “Seguridad: un capítulo aparte”¹⁶¹, se detallan los problemas existentes en la diagramación de la seguridad del festival. Se explica como de los 250 agentes de policía prometidos, únicamente fueron enviados dieciocho, hecho que en determinado momento puso en peligro la realización del recital, así como la falta de ambulancias y bomberos:

Por supuesto la situación estaba tan al borde de la catástrofe, que llegó a circular la versión que decía que muchos habían comenzado a desconfiar de la “buena voluntad y predisposición” que juraran en un comienzo las autoridades. Se requirió entonces, por parte de las productoras, la presencia de un escribano público con el fin de suspender el concierto.¹⁶²

Como primera conclusión, la reflexión que ofrece *Expreso Imaginario* se diferencia del triunfalismo de *Pelo*, que flamea la bandera de la legitimidad del rock nacional como gran corolario del evento multitudinario. Si bien se destacan el acceso a los medios masivos de comunicación y la mayor visibilidad alcanzada por el género, la revista pone el acento en la eliminación de los dispositivos de censura tan extendidos en los años previos. Se habla de “apertura o dilatación de algunas tenazas que tanto han marcado a la juventud argentina”¹⁶³. Hay un énfasis puesto en la cuestión generacional, más allá del género musical. Además, el acceso a los medios es celebrado en tanto “indirectamente hace patinar los engranajes censores” existentes hasta el momento, y pone como ejemplo los casos de locales clausurados como Music-Up y el auditorio

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 16.

Kraft, o la persecución policial en espacios como Jazz & Pop y Melopea. La denuncia directa de casos de represión y amenaza evidencian el momento de desgaste que atravesaba la dictadura. Empezaban a visibilizarse críticas, que anteriormente era impensable que aparecieran publicadas. La reflexión expuesta en el artículo permite identificar a la juventud como representante de la cultura rock. El triunfo celebrado reside no solamente en la masividad de un género musical, sino también, en el espacio conquistado por el rock en tanto movimiento social y cultural, en la apertura de canales para expresar la voz de una generación: “Es probable que haya llegado la hora en que simplemente nos podamos cagar de risa en una esquina y no temblar de muerte”¹⁶⁴.

Charly García expresó aquel sentimiento popular que se respiraba en el aire, la necesidad de destape después de años de encierro y una virulenta represión, en su primer disco solista, *Yendo de la cama al living*, publicado a finales de aquel turbulento 1982: había que dejar atrás la paranoia, la depresión, ya no sentirse “un bandido” y, simplemente, ir “pateando basura en el callejón”¹⁶⁵.

9. PELO DESPUÉS DE LA GUERRA

En este capítulo se analizarán las continuidades (o divergencias) en la línea editorial de *Pelo* luego de la derrota en Malvinas. La legitimación del rock nacional como género musical sigue siendo uno de los elementos más destacados, que observamos, por ejemplo, en: las menciones a la creciente presencia del rock en televisión, la inclusión de una nueva sección titulada “Opiniones” donde participan personas vinculadas a diferentes ámbitos de la industria del rock; y, fundamentalmente, en la cobertura del regreso del Festival B.A. Rock. Por otra parte, es interesante seguir indagando sobre aquellos significados asociados a la cultura rock y la juventud que se habían presentado en la cobertura del Festival de la Solidaridad y que también se perciben en las ediciones posteriores a la guerra. Estos aparecen tanto en los artículos, como en las declaraciones de músicos, las publicidades y las secciones donde el público participa, como son el correo de lectores y los avisos libres.

Qué pasa con el rock

El 14 de junio de 1982 la comandancia argentina en Malvinas firmó la rendición dejando como saldo la muerte de 649 soldados. Este hecho, trágico para la historia del

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ Charly García (1982). Yo no quiero volverme tan loco. En *Yendo de la cama al living*. Universal Music Group.

país, trajo como consecuencia el silencio de parte de los medios de comunicación. De la euforia se pasó al silencio, contradiciendo el exitismo imperante hasta poco tiempo antes. En cuanto a la prensa especializada de rock, con la derrota en la guerra puede observarse una caída en la euforia y el triunfalismo existente durante el conflicto armado. Por ejemplo, la revista *Pelo*, en la portada del número 165 expone el título “Qué pasa?”¹⁶⁶, en referencia a la inestabilidad de los grupos que se separan o cambian de formación. Hay un contraste con los números anteriores que proclamaban “la hora del rock nacional”¹⁶⁷. Desde la redacción de la revista se critica la falta de oportunismo de los grupos ante el vacío discográfico generado por la prohibición de difundir música en inglés; recién en el número 170 se va a mencionar el regreso de la música extranjera a las radios. La ausencia de nuevos lanzamientos, la separación de Serú Girán en su mejor momento y el regreso de viejos grupos y solistas –Pedro y Pablo, Moris, Los Abuelos de la Nada–, forman parte de los hechos mencionados. Además, curiosamente, hay una crítica a la organización del Festival de la Solidaridad, en contraste con el tono consagratorio de los números anteriores:

Esa falta de diálogo también estuvo presente en el Festival de la Solidaridad. La gente reafirmó con su presencia que este es un movimiento masivo y popular. Qué respuesta le dieron los organizadores y los músicos que aceptaron participar: una serie de grupos improvisados entre los grandes protagonistas que, curiosamente, se reemplazaron a sí mismos y a la música por la cual luchan y se esmeran ensayando todos los días con sus propios grupos. Qué oscura intención hubo al presentar a los grupos desarmados. ¿Quién lo va a explicar, quién va a dar la cara por eso?¹⁶⁸

La supuesta falta de diálogo mencionada contrasta con el clima de unión y fiesta presentes en las crónicas recientes del festival. Tampoco habían existido en aquel entonces quejas hacia la organización y a la presentación de grupos armados especialmente para la ocasión, o “improvisados”, como se dice. Se percibe una reivindicación del rol asumido por el público, cada vez más masivo, en contraposición con la falta de oportunidad reprochada a los músicos y el sector empresario del rock. Son los propios músicos quienes realizan comentarios negativos hacia los productores y lamentan la falta de armonía que existió entre las figuras que participaron del festival. Por ejemplo, en el número 165, el ex Vox Dei, Willy Quiroga, afirma:

¹⁶⁶ Véase *Pelo*, Año 13, Número 165, Buenos Aires, junio de 1982.

¹⁶⁷ Véase *Pelo*, Año 13, Número 162, Buenos Aires, abril de 1982.

¹⁶⁸ “A los dioses mezquinos”, en *Pelo*, Año 13, Número 165, junio de 1982, p. 10.

Yo creía que la unión entre todos era verdadera, pero me equivoqué porque hay gente que sigue sirviendo únicamente a sus intereses personales. Cuando se realizó el festival de la Solidaridad Americana, hubo muchos músicos que se ofrecieron a participar (...) y sin embargo no los dejaron participar.¹⁶⁹

Las críticas se continúan en el número 166, en las declaraciones del ex Manal, Javier Martínez:

Fijate que la unión que reclamamos desde hace mil años nunca la pudimos lograr, porque somos todos egomaniacos, narcisos, genios (...) La unión entre los músicos sólo funciona en momentos excepcionales, como ocurrió en el Festival de la Solidaridad.¹⁷⁰

Luego de la derrota en Malvinas, son escasas las referencias al conflicto bélico al que se aludía más directamente, sumándose al triunfalismo imperante, en los números previos al trágico desenlace. Por ejemplo, en la crónica del regreso de León Gieco a los escenarios, en Uruguay –cuya ausencia había sido motivada, según se indica, por la desazón provocada por la “trágica circunstancia nacional”–, la revista realiza una comparación entre el público uruguayo y el argentino como consecuencia de la diferente coyuntura que atraviesan los países: “ellos parecen estar más alegres, parecen tener más motivos para creer. Además, no tuvieron una guerra”.¹⁷¹ Por otra parte, la situación del país a veces es mencionada solapadamente en la sección de críticas de discos. En la reseña de *Tiempos difíciles*, de Juan Carlos Baglietto, se comentan las insistentes referencias a la tragedia y la muerte presentes en las letras, y se sugiere la posibilidad de un mensaje más esperanzador: “tal vez tanta desazón y tragedia necesiten de un canto diferente, de un poco de esa estúpida desazón que llaman esperanza (...) pero es que ahora sí hay demasiada muerte como para cantarla”¹⁷². De la misma manera, en la reseña del disco en vivo de Pedro y Pablo, se alude a la temática de protesta del grupo y se abre un interrogante con respecto a la materia prima de sus canciones, la realidad del país: “qué sería de estos músicos si no existiera margen para la protesta social (...) una hipótesis demasiado intangible para un país como este”¹⁷³.

¹⁶⁹ “Barco a la vista”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 33.

¹⁷⁰ “Javier Martínez”, en *Pelo*, Año 13, Número 166, Buenos Aires, junio de 1982, p. 30.

¹⁷¹ “La cultura de la sonrisa”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 10.

¹⁷² “Discos”, en *Pelo*, Año 13, Número 164, Buenos Aires, junio de 1982, p. 40.

¹⁷³ “Discos”, en *Pelo*, Año 13, Número 176, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 36.

Por otra parte, en la sección “Opiniones”, donde son invitados a escribir personas pertenecientes a diferentes ámbitos del negocio de la música –radio, compañías discográficas, televisión–, se suele ubicar a la guerra como causa del “despegue” ocasionado para el género: “Después del conflicto por las Malvinas hubo una mayor apertura a este tipo de música (...) la gente joven comenzó a escuchar música que desconocía”¹⁷⁴; “se dio un gran vuelco hacia la música nacional a partir del conflicto de las Malvinas”¹⁷⁵. Sin embargo, en el último número de 1982, que se presenta como un balance de lo ocurrido ese año, se va a contradecir esta postura catalogada bajo el título “muletilla del año”: “es una falacia de los medios de comunicación el decir que después del 2 de abril el rock se hizo popular (...) porque lo que se quiere encubrir es que ante la coyuntura histórica hubo que echar mano a lo nacional y popular”¹⁷⁶. ¿No hay aquí una contradicción con la propia línea editorial adoptada por *Pelo* durante la guerra? Se percibe una ausencia total de autocrítica con respecto a la postura triunfalista y reivindicatoria del género como música “nacional” y “popular” –tampoco exenta de cierto nacionalismo–, adoptada durante los meses que duró el conflicto.

Los comentarios más lapidarios hacia el rol asumido por el rock frente a la guerra de Malvinas aparecen en una entrevista realizada a Los Violadores, primer grupo punk argentino:

El rock fue desde su nacimiento el arma que tuvo la juventud del mundo para llamar la atención de una sociedad que la ignoraba. Y eso es lo mismo que está pasando ahora. Los americanos se metieron en el rock después de la guerra de Corea (...) La juventud en el mundo no pesa para nada y en el momento en que la hacen pesar es para mandarla al muere. El rock es el arma de esa juventud para hacerse valer.¹⁷⁷

Los Violadores fueron, también, uno de los grupos que más criticaron la participación de las principales figuras del rock en el Festival de la Solidaridad. En la entrevista se hace mención al espíritu inicial de los pioneros del género a nivel local y se refiere a la intención del grupo de recuperar esa actitud. La exaltación de la juventud, así como el espíritu de lucha y la oposición a la cultura legítima son coherentes con la

¹⁷⁴ Morano M., “Un eslabón más”, en *Pelo*, Año 13, Número 173, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 18.

¹⁷⁵ Berwick, A., “Los valores reales”, *Pelo*, Buenos Aires, número 170, octubre de 1982, p. 22.

¹⁷⁶ “Lo del año”, en *Pelo*, Año 13, Número 177, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 62.

¹⁷⁷ “Punk..., pero no mucho”, en *Pelo*, Año 13, Número 170, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 23.

idiosincrasia rockera, si bien marcando la distancia que se supone tendría el punk con el ideario hippie de las primeras épocas. Los Sex Pistols, fundadores del punk en Inglaterra, habían cambiado el paradigma bajo una nueva consigna: *no future*. Las consignas esperanzadoras y utópicas, el *love is the answer, make love not war*, habían sido reemplazadas. El segundo disco de los Violadores, *Y ahora que pasa, eh?*, publicado en 1985, incluiría la canción “Comunicado 166”, cuya letra hacía alusión a la guerra: *Quiere saber la situación/pero ese día al balcón nadie se asomó/El borracho se cagó!*¹⁷⁸

La inclusión de dos nuevas secciones como “Opiniones” y “La Cartelera” – ambas a partir del número 166–, debe ser enmarcada dentro de la búsqueda de legitimación para el rock presente en la línea editorial de *Pelo*. En la primera, representantes de diferentes ámbitos de la industria de la música –gerentes de radio, directivos de empresas discográficas, dueños de estadios, periodistas especializados, personal técnico– son invitados a escribir sobre el particular momento experimentado por el rock nacional. La inclusión de “La Cartelera” es coherente con el énfasis puesto por la revista en cuanto al futuro del género y la necesidad de que aparezcan nuevos grupos. En la sección se insta a los grupos desconocidos a publicar los anuncios de sus recitales, algo que no sucedía hasta el momento. Allí mismo se publican avisos de las principales productoras, en un contexto donde se exige una mayor profesionalización para el género.

Una de las mayores razones esgrimidas a la hora de justificar el crecimiento del rock en este período es la prohibición de la música en inglés decretada por los militares al inicio de la contienda con Inglaterra. Esto también tuvo sus consecuencias en las revistas especializadas. Para *Pelo* la guerra significó una caída en el espacio dedicado a los grupos internacionales. Si bien la revista se caracterizaba por dedicarle un espacio privilegiado a los grupos extranjeros, durante el conflicto todas las tapas van a estar reservadas a artistas nacionales, algo que no había sucedido en ninguno de los números anteriores del año 1982. Esto trajo aparejado críticas en la sección del correo de lectores, donde las opiniones con respecto a la prohibición de difundir música en inglés quedaron divididas. Luego de la derrota en Malvinas, los grupos internacionales volvieron a conquistar aquel lugar destacado que tenían en la revista –a partir del

¹⁷⁸ Los Violadores (1985). Comunicado 166. En *Y ahora qué pasa, eh?*. Umbral.

número 167—, con la excepción de las ediciones dedicadas al festival B.A. Rock, en las cuales el rock nacional vuelve a ganar la portada.

Resulta llamativo el silencio y la falta de reflexión de parte de los músicos y la propia revista con respecto a una decisión tan arbitraria como prohibir la música en inglés, suponiendo que cualquier tipo de acto de prohibición quedaría en las antípodas de los ideales originarios del rock y habiendo tenido que lidiar durante todos esos años contra los dispositivos censores de los sucesivos gobiernos autoritarios. Por otro lado, resulta contradictorio debido a que, más allá de ciertas particularizaciones, el rock se constituye como un género universal. No hay barreras territoriales que impidan la identificación con la música de Hendrix, Led Zeppelin, Pink Floyd o The Clash; y ahora, de pronto, un decreto militar impedía que esa música sonara por la radio. ¿No correspondía que las figuras locales hicieran alguna crítica a esta decisión de los militares? Por ejemplo, Gustavo Montesano, considera el lado positivo: “nos hacía falta mirar hacia adentro”, aunque toma distancia con respecto a la decisión del gobierno: “no estoy de acuerdo con que se deje de difundir música extranjera porque pienso que nada tiene que ver la música con el problema que ocurrió”¹⁷⁹. Sin embargo, falta en la publicación una reflexión más profunda en cuanto a la prohibición impuesta por la dictadura, algo que el rock argentino había sufrido en carne propia durante sus años de gestación y que ahora parecía servir a sus intereses particulares: la legitimación definitiva del género dentro de la cultura nacional. Después de tantos años de desarrollo marginal e ignorancia de parte de los medios masivos, los referentes del rock argentino optaban por callarse y disfrutar de esta difusión sin precedentes.

Pero es en el correo de lectores donde va a surgir esa reflexión ausente en la voz de los propios protagonistas. Hay diferentes comentarios en contra de la decisión militar de prohibir la difusión de música en inglés, así como la exigencia hacia la publicación para que vuelvan a publicar artículos sobre grupos extranjeros:

Me parece ridículo que hayan sacado la música extranjera de la radio.¹⁸⁰

Les escribo para decirles que me gustaría que sigan publicando notas de grupos ingleses y norteamericanos. En estos últimos tiempos parece que los hubieran borrado de todos lados, y el ejemplo más elocuente es la radio.¹⁸¹

¹⁷⁹ “Atrapado en el pasillo”, en *Pelo*, Año 13, Número 167, Buenos Aires, julio de 1982, p. 21.

¹⁸⁰ “Correo”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 40.

¹⁸¹ “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 171, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 34.

Por favor no dejen de publicar notas a grupos extranjeros. Recuperar las MALVINAS me parece fabuloso, pero no por eso voy a dejar de escuchar a Led Zepellin. La música como expresión artística es universal, y no puede ni debe ser limitada por algo tan sucio como la política internacional. Propongo que en vez de olvidarnos de la música de origen inglés, nos acordemos más seguido de que tenemos que conseguir la paz (...) El mundo en el futuro será nuestro, de los jóvenes, pero sin PAZ, ¿qué mundo vamos a tener?¹⁸²

Justamente, es el correo de lectores uno de los lugares donde más aparecen esos valores o formas culturales vinculados con la cultura rock: paz, amor, unión, inconformismo, rebeldía. Sin embargo, el rock nacional ha evolucionado y en este momento de su historia aparecen nuevas contradicciones. A la dicotomía inicial, la ferviente disputa entre “blandos” y “pesados”, se agregan nuevos focos de batalla. La emergencia de nuevos subgéneros como el punk y la new wave producen otras grietas dentro del movimiento, por ejemplo, la diferenciación entre “hippies” y “modernos”. El correo de lectores es el espacio donde afloran todas estas contradicciones que nos permiten definir al rock como una cultura heterogénea. Aquellas dicotomías también hacen a la evolución del género y pueden interpretarse como marcas en la lucha por la hegemonía, no solamente en oposición a la cultura legítima, sino en el interior del propio movimiento. Como señala Hall: “el significado de una forma cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma”¹⁸³. Los símbolos o consignas que sonaban radicales en cierto momento, pueden cobrar otro significado algunos años más tarde. En este contexto los cantos a la paz y el amor, más identificados con el ideario de los años 60, no solamente parecen anquilosados en el tiempo sino que, a la vez, despiertan contradicciones ante la falta de una oposición más sustancial frente a las acciones bélicas emprendidas por el gobierno militar. Si bien estas formas culturales vinculadas con el rock se reproducen en las publicaciones estudiadas, resulta pertinente reflexionar sobre el significado particular que adquieren dentro del contexto histórico-político: la guerra de Malvinas y el ocaso de la dictadura militar.

¹⁸² “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 164, Buenos Aires, junio de 1982, p. 36.

¹⁸³ Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 8.

Resistencia de la cultura rock en *Pelo*

En este capítulo se continuará indagando acerca de la cultura rock a partir de elementos presentes en las publicaciones (en el período post-Malvinas) que suelen ser enmarcados como valores o formas culturales asociados al rock. Como se ha dicho anteriormente, se lo considera dentro de los estudios sobre rock y dictadura como un movimiento social y cultural, más allá de la configuración como género musical. Camila Juárez hace un repaso de los enfoques más comunes existentes en el campo académico donde el rock ha sido estudiado, por lo general, como “un fenómeno amplio que excede los límites planteados por un género musical, al ser entendido, fundamentalmente, en términos identitarios o en relación a coyunturas político-sociales”¹⁸⁴. Una de las referencias más destacadas dentro del período estudiado es la de Pablo Vila, quien resalta la importancia del proceso militar en la constitución del género en Argentina, ya que la situación de sometimiento provocada por el régimen autoritario habría propiciado el surgimiento de una fuerte identificación juvenil en torno al rock. Es sobre la base de la lucha por el sentido de ser joven que se va gestando el rock nacional en sus inicios.

A partir de las publicaciones seleccionadas es posible acceder a la emergencia de esta disputa alrededor de ciertos valores o formas culturales que plantean una contradicción frente a la cultura oficial. El rock, en este sentido, se plantea como una forma de vida, una actitud, una manera de estar en el mundo contraria, o alternativa, a la establecida por la cultura dominante. Esta caracterización se percibe en las declaraciones de los músicos, por ejemplo, en una encuesta publicada por *Pelo* sobre el significado y trascendencia de los festivales B.A. Rock, donde Pappo afirma: “Creo que fueron, como otros Festivales, para mostrar a la sociedad que se vive de otra forma”¹⁸⁵. Las afirmaciones de Adrián Bar, líder del grupo Orion’s, establecen una diferencia entre la época de los pioneros y la actualidad: “En las primeras épocas esto no era un negocio, era una propuesta de una forma de vida, cuya música identificatoria era el rock”¹⁸⁶. Gloria Guerrero, periodista de la revista *Humor*, como invitada en la sección “Opiniones”, realiza una exhortación a que el rock “siga existiendo como mecanismo de

¹⁸⁴ Juárez, C., “El rock argentino en clave académica”, en *Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros*. Conferencia llevada a cabo en el I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Córdoba, Universidad Nacional de Villa María, 2007, p. 13.

¹⁸⁵ “Festival B.A. Rock. Qué significa para el rock”, en *Pelo*, Año 13, Número 169, Buenos Aires, julio de 1982, p. 36.

¹⁸⁶ “Los ídolos y los líderes”, en *Pelo*, Año 13, Número 167, Buenos Aires, junio de 1982, p. 30.

vida” y lo caracteriza como “fuerza de choque capaz de cambiar el mundo”¹⁸⁷. Las habituales críticas a productores, managers, compañías discográficas, es decir, a la industria del rock, y la exigencia de un regreso a los orígenes, a “recuperar el sentido real que alguna vez tuvo el movimiento”, denotan cierta idealización del pasado y la construcción de una mitología que lo sustenta.

Esto se percibe también en la caracterización del rockero a través de su imagen como materialización de aquel modo de vida que se proclama. En una entrevista a Los Violadores, el líder del grupo, conocido como Pil Trafa, hace referencia al uso de la vestimenta que caracteriza a los “pesados”: “Es muy importante porque a través de ella te diferencias de las otras personas (...) a nosotros nos ves por la calle y te das cuenta enseguida que somos rockeros”¹⁸⁸. En este sentido, Hall desataca la importancia de los objetos y posesiones en la identificación de las subculturas juveniles que, en conjunto con ciertas acciones e interpretaciones, “producen una identidad de grupo organizada con una forma coherente y distintiva de «ser en el mundo»”¹⁸⁹. Según el autor, la vestimenta, junto con la música, el argot y los rituales, serían los modos de construcción simbólica del “estilo subcultural”.

Sin embargo, es el correo de lectores el principal espacio donde van a emerger estos valores o formas culturales asociados al rock, que nos permiten hablar de resistencia, en términos de Hall, ya que plantean una lucha por la hegemonía en su contradicción con las formas sociales dominantes. Debido a que no se trata de una cultura homogénea, estos valores aparecen generalmente identificados con dos grupos: los “blandos” que escuchan a Charly García, Porchetto y Gieco; y los seguidores de Pappo definidos como “pesados”. Son habituales las peleas y las réplicas de cartas, que se continúan en las sucesivas publicaciones. La línea editorial de *Pelo* ayuda a fomentar estas divisiones. Esto se deduce, por ejemplo, en la cobertura de los recitales de Pedro Aznar y Pappo publicadas en la sección “Recitales”, en el número 171, bajo títulos que sugieren la dicotomía blando/pesado: “Un programa culto” y “Una noche pesada”¹⁹⁰, respectivamente. Además, los títulos elegidos para las cartas publicadas en el correo de lectores sugieren esta misma tendencia a enfatizar las diferencias entre los grupos y que

¹⁸⁷ Guerrero G., “Bienvenida locura”, en *Pelo*, Año 13, Número 174, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 18.

¹⁸⁸ “Punk..., pero no mucho”, en *Pelo*, Año 13, Número 170, Buenos Aires, agosto de 1982, p. 23.

¹⁸⁹ Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014, p. 117.

¹⁹⁰ “Un programa culto/Una noche pesada”, en *Pelo*, Año 13, Número 171, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 32.

se extiende hacia sus públicos (“Contra Riff”¹⁹¹, “Apelación Punk”¹⁹², “Contra Punks”¹⁹³, etcétera). Por ejemplo, en el número 167 hay una réplica a las afirmaciones de los músicos de Riff que en una entrevista habían instado a la “agresividad” del rock: “¿Qué Argentina vamos a tener, Michel? ¿Una de chicos malos, con camperitas de cuero, o una inteligente, de paz, de chicos con guitarras en las plazas?”¹⁹⁴. En el número 171, un seguidor del punk se opone a los valores asociados a la contracultura hippie y la primera época del rock nacional: “Con paz, amor y flores hubo gente que no consiguió nada”¹⁹⁵. Los seguidores del rock pesado, como si se tratara de una guerra, suelen terminar las cartas con el grito militante: “¡Viva Pappo!”. También, hay reacciones frente a algunas prácticas, vinculadas generalmente al público “pesado”, como arrojar objetos a los grupos con propuestas más modernas durante los festivales:

Parece que en la Argentina todo lo que sea moderno o, mejor dicho, todo lo que no sea rock pesado es despreciable (...) ahora se la agarran con Virus que es uno de los grupos más modernos y progresivos que hay en la Argentina (...) Yo me pregunto si tirar botellas y monedas es parte de un movimiento artístico.¹⁹⁶

Estos valores asociados al rock también emergen en otra sección titulada “Avisos libres”. Ideas como “paz”, “libertad”, “amor”, “amistad” son habituales entre los mensajes que invitan al encuentro a partir de los gustos compartidos. A diferencia de la sección del correo, aquí los lectores comparten sus datos personales. También se difunde la existencia de algunos clubes de fans, invitando a los lectores a participar. Esto demuestra que las revistas de rock también representan un lugar de encuentro para la sociedad en momentos donde habían quedado anulados otros canales de expresión. Pablo Vila¹⁹⁷ señala la importancia que tuvieron estas secciones participativas para el público –al igual que los recitales–, como un espacio de afianzamiento del “nosotros” en el contexto represivo de la dictadura.

Sin embargo, en el período que nos ocupa –el año 1982– el clima de paranoia y la propia censura de parte del gobierno militar habían disminuido. Desde el gobierno de

¹⁹¹ “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 167, Buenos Aires, junio de 1982, p. 40.

¹⁹² “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 171, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 34.

¹⁹³ “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 168, Buenos Aires, julio de 1982, p. 37.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 171, Buenos Aires, agosto de 1982, p. 34.

¹⁹⁶ “Correo”, en *Pelo*, Año 13, Número 162, Buenos Aires, abril de 1982, p. 46.

¹⁹⁷ Vila, P., “Tiempos difíciles, tiempos creativos: rock y dictadura en Argentina”, en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, ed. Roberto Illiano and Massimiliano Sala, Philadelphia, 2010, 487–520.

Viola se había intentado un acercamiento hacia la juventud, que había ido acompañado de un menor hostigamiento, y esto se había profundizado con la guerra de Malvinas. Eran los jóvenes los que eran enviados a pelear al frente de guerra, por lo cual resultaba coherente que en ese contexto la juventud dejara de ser “peligrosa” y que se acabara con la estigmatización que implicaba la figura del “joven sospechoso”. La legitimación del rock debe ser comprendida en relación a este contexto histórico en el cual, por ejemplo, se había levantado la censura que existía sobre ciertas canciones y grupos. La legitimación no solamente significó mayor difusión en la radio para los grupos locales. Además, se levantaron las prohibiciones sobre algunos grupos como, por ejemplo, Pescado Rabioso cuya discografía completa estaba prohibida para radiodifusión desde 1972. Ahora, finalmente, se permitía que esas canciones sonaran en la radio. Miguel Cantilo y Jorge Durietz, que habían vuelto a tocar en conjunto después de un período de exilio, en un principio habían evitado presentarse bajo el seudónimo de Pedro y Pablo, por miedo a ser censurados: “porque teníamos entendido que el nombre estaba prohibido”. Pero en el número 164 se anuncia el regreso en el estadio Obras con el nombre original del grupo, según explicaban los músicos “porque se había levantado la veda política y una parte de la censura”¹⁹⁸.

Los avisos publicitarios son otro de los lugares en los cuales hay una interpelación hacia los lectores a través de los significados asociados a la cultura rock y la juventud. Por ejemplo, un anuncio de cables utiliza una estética vinculada a la juventud. Se representa una situación de protesta, algunos personajes con los dedos en “V”, frente a un bulldog con un collar que indica su nombre: “Bochinche”. El slogan de la publicidad es “un arma contra el ruido”. La actitud combativa se presenta como elemento constitutivo de la juventud. Una publicidad de jeans –marca Lois– va acompañada del slogan: “jeans & rock”. El logo de un toro descontrolado, en dos patas, intenta resaltar el carácter rebelde de la juventud rockera. Asimismo, una publicidad de Yamaha junto al slogan “la magia electrónica musical del mundo joven”, evidencia la edad del público lector al cual va dirigida la revista. Aquí no solamente es necesario marcar la absorción por parte de las empresas de los ideales rockeros con fines comerciales –lo que la crítica posmoderna denomina “teoría de la recuperación”–, sino además, la propia galvanización que cobran aquellas consignas combativas en el contexto de guerra. ¿Acaso la juventud rockera adoptó la misma actitud beligerante

¹⁹⁸ “El sueño de la cultura”, en *Pelo*, Año 13, Número 173, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 29.

contra la decisión del gobierno militar de “recuperar” las Malvinas? Nuevamente accedemos a la evolución de las formas culturales, en términos de Hall, que en este caso pierden su significado inicial de rebeldía para convertirse en slogan publicitario.

Surge la pregunta: ¿cuál es la actitud rupturista del rock en el contexto de 1982? Si bien el discurso pacifista se manifiesta como opuesto al discurso oficial, la legitimación del género musical a través de la apelación a una mitología –la historia del rock nacional, los valores originarios– prevalecen sobre cualquier otro tipo de oposición verdadera.

El regreso de B.A. Rock en la cobertura de *Pelo*

El regreso del Festival B.A. Rock, el más importante de esos años, representa una nueva oportunidad para la revista *Pelo* de seguir exponiendo la legitimación del rock nacional como su principal bandera. Es el gran acontecimiento que permite retomar esta línea editorial luego de la derrota en la guerra. Inclusive, en la encuesta de fin de año B.A. Rock es marcado como el evento musical más trascendente del año 1982, por encima del Festival de la Solidaridad.

El primer anuncio aparece en el número 168 y muestra al clásico logotipo: el sol, cuyos rayos irradiantes en forma de pelos largos y ondulados funcionan como signo distintivo de la juventud, misma analogía adoptada en el nombre de la revista *Pelo*. En el siguiente número se incorpora la mención a la duración del festival: “desde las 12 hasta que se ponga el sol”¹⁹⁹. Nuevamente, como en las ediciones anteriores se repite la tradición del festival diurno. En el artículo que anuncia la realización del evento se refiere al carácter de “motor del rock nacional”, además de indicar que esta reedición se convertiría en “la reunión más grande que haya tenido el rock argentino en toda su historia”, así como “el medio que otorgue un vuelco definitivo hacia la popularidad total del rock en Argentina”²⁰⁰. Ahí mismo se intenta resaltar la evolución a nivel tecnológico y en infraestructura, detallando las innovaciones previstas para el evento: la instalación de un escenario de grandes dimensiones, pantallas, sonido de alta calidad, infraestructura sanitaria, servicios de transporte especiales, etcétera. Estos elementos se presentan como una superación a los problemas existentes en el Festival de la Solidaridad, si bien *Pelo* no había realizado ninguna crítica sobre este punto durante la

¹⁹⁹ Véase *Pelo*, Año 13, Número 169, Buenos Aires, julio de 1982, p. 13.

²⁰⁰ “Después de 10 años habrá otro Festival B.A. Rock”, en *Pelo*, Año 13, Número 168, Buenos Aires, julio de 1982, p. 36.

cobertura, en medio de un clima consagratorio y exitista. En el siguiente número, se señala la elección de Obras Sanitarias –mismo espacio utilizado para el multitudinario festival organizado durante la guerra– como locación para el evento, y se indica que “se solucionaran todos los problemas que existieron en esa reunión”. Por otra parte, se menciona la permanencia del espíritu de las ediciones anteriores de B.A. Rock, al afirmar que se “reeditaré su ritual de música y coexistencia pacífica”²⁰¹. Con la misma intención de enfatizar el espíritu vinculado a la cultura rock, en el número 173, se resaltan el regreso a los “antiguos ritos de fraternal comunicación”, y a “estar juntos otra vez, a reconocernos y festejar nuestra identidad bajo aquel mismo sol”²⁰². Además, se vuelve a destacar el crecimiento de popularidad y la legitimación alcanzada por el rock en los últimos años, en coincidencia con la cobertura del Festival de la Solidaridad, al referirse al rock como “un movimiento que creció y creció hasta institucionalizarse”. Asimismo, se hace referencia al modo en que perdura el espíritu pacífico, marcando la continuidad de las antiguas consignas: “juntos para escuchar música en paz”²⁰³. Por otra parte, se intenta resaltar la evolución tecnológica alcanzada por el género al anunciar la transmisión por Radio Del Plata, la filmación en videocassette para televisión y, al igual que en la edición de 1972, la realización de una película dirigida por el director Héctor Olivera.

En el número 174 hay una crónica sobre la fiesta de lanzamiento del festival. Tanto en el artículo como en las fotos, donde se muestra a los músicos junto a los organizadores –Daniel Ripoll, Pity Iñurrigarro y Oscar Lopez–, se percibe la intención de caracterizar al rock como un movimiento y, en este sentido, se resalta la participación de diferentes sectores: “reunió a todos los estamentos que tienen que ver con el rock nacional. Productores discográficos, managers, músicos, actores, directores de cine, empresarios y cualquiera que simplemente se sintiera vinculado al rock”²⁰⁴.

La cobertura del festival, que se desarrolló durante todos los sábados de diciembre, va a aparecer en los dos números siguientes: el 175 y el 176. En la portada del número 175 se incluye una postal del concierto que muestra al cantante Piero sobre un escenario cubierto de claveles blancos. Luego, en las fotos de la cobertura se puede ver la actitud del público con los brazos levantados y el clásico gesto con los dedos en “V”. El mensaje, con un poco más de sofisticación –Renata Schussheim es la encargada

²⁰¹ “B.A. Rock se realizará en Obras”, en *Pelo*, Año 13, Número 169, Buenos Aires, julio de 1982, p. 41.

²⁰² “El sol sale nuevamente”, en *Pelo*, Año 13, Número 173, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 8.

²⁰³ *Ibidem*, p. 9.

²⁰⁴ “Adiós a la pálida”, en *Pelo*, Año 13, Número 174, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 8.

del arte de la película del festival— parece ser el mismo que el impartido durante el Festival de la Solidaridad: paz, amor y fraternidad. En un apartado que incluye las opiniones de los músicos se destaca la presencia de estos valores entre el público, en contraposición a festivales anteriores —como Prima Rock— donde el público se había mostrado intolerante y había incurrido en prácticas violentas como arrojar objetos a los nuevos grupos: “Hacia mucho que no veía al público tirarse flores (...) es el espíritu del viejo B.A. Rock”, “Me gustó mucho la actitud del público que no fue indolente ni agresivo”²⁰⁵. Asimismo, Miguel Cantilo destaca la importancia de este tipo de acontecimientos ya que “ayudan a unirnos más y a disfrutar todos juntos de la música”²⁰⁶, mismo espíritu presente en el comentario de Piero: “éramos todos una misma cosa, creo que la flor fue un símbolo”²⁰⁷. Contrariamente, en la cobertura de *Expreso Imaginario* se van a mencionar hechos de violencia y agresiones ocurridas durante las jornadas del festival.

En una entrevista incluida en el mismo número, Rafanelli, que participa del evento con su nuevo grupo Demo (junto a un joven Ricardo Mollo), hace una de las pocas referencias a la guerra: “esta vez va a ser más grande la cosa porque venimos de pasar por experiencias muy difíciles. Por ejemplo, muchos de los chicos que van a ir al festival son ex combatientes”²⁰⁸.

En las crónicas de los diferentes días del festival también se destaca el espíritu libertario y pacífico asociado al rock que se hace presente en la interacción del público, por ejemplo, a través de diferentes prácticas, como: “los millones de dedos en “v”, las rondas de bailes con teas encendidas, los cantos espontáneos, las danzas bajo los chorros de agua, el estremecedor minuto de silencio”²⁰⁹. No se aclara explícitamente que el homenaje fuera para los caídos en Malvinas, a diferencia de la crónica de *Expreso*. A la vez, se toma al festival como la condensación de toda la filosofía que representa el rock: “Ese festival es lo que en realidad es el rock: apenas una ayuda para activar la sensibilidad sobre todo el horizonte de la vida. Una vida con más alegría, con más paz y con mayor interés artístico”²¹⁰. La publicación destaca constantemente la actitud pacífica del público, con el objetivo de diferenciarse de los medios masivos y su

²⁰⁵ “Después de la tormenta, el sol nuevamente”, en *Pelo*, Año 13, Número 175, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 14.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 16.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁰⁸ “La música del volcán”, en *Pelo*, Op. Cit., p. 25.

²⁰⁹ “Un espejo para mirarse”, en *Pelo*, Año 13, Número 176, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 11.

²¹⁰ *Ibidem*.

postura condenatoria hacia la juventud rockera: “no hubo ningún detenido, cosa que ningún medio difundió”²¹¹. En el número siguiente se cataloga como “bochorno periodístico del año” a la cobertura del festival realizada por los medios no especializados. Allí se indica que “una agencia difundió un cable asegurando que había cuarenta detenidos en la primera fecha” y el hecho de que un semanario incluyera “el festival en una nota sobre la violencia futbolística”²¹². Esto denota el rechazo que sigue despertando el rock en algunos sectores de la sociedad, algo que se seguirá repitiendo a lo largo de los años en la cobertura de los medios masivos.

Además, se marca la transmisión en vivo del evento por Radio del Plata, la “emisora con mayor respuesta en el público joven”²¹³, según se indica, como modo de legitimación del movimiento. En este mismo sentido, en un apartado titulado “El saldo final” se enumeran las conquistas logradas por el festival. Entre ellas, se menciona la gran presencia de la prensa como hecho histórico: “Todas las revistas y diarios de la capital y muchos del interior hablaron del rock en relación a B.A. Rock” y se menciona la acreditación de “más de 350 periodistas”²¹⁴, así como las novedades a nivel de infraestructura. Esto debe ser enmarcado dentro del posicionamiento de *Pelo*, cuyo objetivo fundamental se percibe que es la consagración definitiva del rock como género musical y espectáculo masivo.

Finalmente, en el último número de 1982 –una edición especial bajo el título “El libro del año”–, se incluye una editorial que por única vez expone las culpas generadas en cuanto a las particulares condiciones en medio de las cuales se generó la legitimación del rock dentro de la cultura nacional: “Es paradójico que su mayor ascenso se haya producido en uno de los momentos más oscuros y tristes en la historia global del país. El rock argentino, un germinal latente durante más de una década, emergió entre el fuego, la metralla y el dolor como la última alternativa de vida posible conectada con el arte”²¹⁵. Además, se reconoce el lugar ocupado por el rock en medio del clima de violencia política y paranoia social: “El valle interior que significó esta música. Esta respuesta de vida positiva ante el horror”²¹⁶. Se alude a un refugio utilizando la misma metáfora presente en el disco reciente de Almendra, *El valle interior*, editado en 1980.

²¹¹ *Ibíd.*, 19.

²¹² “Lo del año”, en *Pelo*, Año 13, Número 177, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 64.

²¹³ “La transmisión radial. Espontáneo y honesto”, en *Pelo*, Año 13, Número 176, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 20.

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 29.

²¹⁵ “Vida, horror y poder”, en *Pelo*, Año 13, Número 177, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 3.

²¹⁶ *Ibíd.*

Nuevamente se destaca el enorme ascenso que significó la coyuntura nacional para el género al enumerar los logros de ese año: “acceso masivo a todos los medios masivos de comunicación, copamiento durante un largo período de los canales de difusión, la mayor concentración pública por un acontecimiento artístico de los últimos diez años (Solidaridad), acceso a la televisión, el festival más importante de los últimos tiempos (B.A. Rock)”²¹⁷, entre una larga lista.

10. EXPRESO IMAGINARIO DESPUÉS DE LA GUERRA

Legitimación como cultura

A diferencia de los cambios experimentados por la revista *Pelo*, las ediciones de *Expreso Imaginario* que siguieron a la derrota en Malvinas no marcan un cambio en la línea editorial sostenida durante el conflicto. Lo cierto es que, más allá de la cobertura del Festival de la Solidaridad, la publicación se había mantenido invariable en su postura de no levantar palabra con respecto a la guerra, hecho similar a lo sucedido durante el Mundial 78, marcando un posicionamiento dispar al de los medios masivos de comunicación que habían acompañado con pompas la aventura bélica de los militares.

A partir de la salida de sus miembros fundadores y con la nueva dirección de un joven Roberto Pettinato –a partir de marzo de 1981–, la revista ya venía atravesando cambios significativos en su línea editorial desde ese momento. La histórica batalla entre los redactores especializados en rock –entre ellos, Alfredo Rosso, Claudio Kleiman y Fernando Basabru– y los más interesados en la difusión de temas como el ecologismo, el indigenismo y la cultura latinoamericana, había sido ganada por los primeros, por una cuestión netamente comercial bajo el impulso del director ejecutivo Alberto Ohanián. A partir de este momento, la revista le daría mayor preeminencia a los contenidos musicales, como lo demuestran todas las portadas del período, reservadas para grupos y artistas de rock. Horacio Fontova, que se desempeñó como director de arte, ilustrador y diseñador gráfico desde los comienzos de la revista, acusaría muchos años más tarde, entrevistado para el libro de Benedetti y Graziano, la pérdida del espíritu inicial y la aparición de aspectos similares a los de su competidor: “El último trecho del *Expreso* fue como una especie de *Pelo*, porque no pretendía ser otra cosa.

²¹⁷ *Ibidem*.

Pero el *Expreso* que había sido otra cosa... ¡haberse *pelizado* así!”²¹⁸. La concentración en la temática musical, además, iría acompañada de un cambio de estilo, más acorde a los tiempos que corrían: menor cantidad de páginas, artículos más breves y sintéticos; así como una escritura más descontracturada, influida por el estilo *non fiction* que profesaba el nuevo director, por ejemplo, en la inclusión de títulos humorísticos, monólogos interiores y las crónicas gonzo inspiradas en Tom Wolfe y Hunter S. Thompson.

Las menciones a Malvinas son escasas en los números posteriores a la derrota del 14 de junio. Por ejemplo, en una entrevista al dúo Pedro y Pablo, publicada en la edición de agosto de ese año, Miguel Cantilo hace referencia al crecimiento en la difusión de música nacional debido a “las circunstancias que atraviesa el país”, pero aclara que “el hecho de que la razón haya sido la guerra es un poco accidental” y que “a la larga la música nacional iba a tomar el lugar que le corresponde”²¹⁹. Por otra parte, en una crónica del festival Juntos por Formosa, organizado a beneficio de las víctimas de una reciente inundación, se mencionan los cánticos del público como un reflejo del “particular momento de tensión, efervescencia, esperanza e incertidumbre que estamos viviendo”²²⁰, sin citar directamente a la guerra, pero dejando entrever el clima de euforia e inminencia de retorno a la democracia. También, en un artículo sobre Sumo, para entonces un grupo desconocido, se hace referencia a la partida de su baterista, Stephanie Nuttal, de origen inglés, “cuando surgió el conflicto malvinense”²²¹.

Sin embargo, la referencia más directa al conflicto aparece en una nota editorial incluida en la edición de noviembre de ese año. Allí hay un cuestionamiento al hecho de que “una circunstancia especial (el conflicto malvinense) nos haya invitado a compartir el estrado ‘oficial’”. Asimismo, hay un posicionamiento crítico frente a los medios masivos de comunicación que, a pesar de haber “pegado el manotazo de ahogado a la polvorienta batea de rock nacional”²²², no denuncian los hechos de represión que siguen ocurriendo a la salida de los conciertos: “no quita que permanentemente sigamos siendo

²¹⁸ Benedetti, S. y Graziano M., *Estación imposible. Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2016, p. 178.

²¹⁹ Kleiman C., “Pedro y Pablo se cuentan todo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 73, Buenos Aires, agosto de 1982, p. 8.

²²⁰ Kleiman C., “¡Juntos! Por Formosa. Urubamba, Miguel Cantilo, Rubén Rada, León Gioco”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 74, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 40.

²²¹ Melkiades L., “Sumo: ¡sorpresa en el pub!”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 75, Buenos Aires, octubre de 1982, p. 35.

²²² Kleiman, C., “Un día en la vida del coqueto aerodinámico: rrokamrol color caramelo de Rom”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 76, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 3.

hostigados con esa sutil ortiga represiva donde la recolección de documentos o personas –para cumplir con las ‘estadísticas policiales’– son el copo más bajo e insignificante del iceberg”. El énfasis puesto en el abandono de las prácticas autoritarias que mantuvieron bajo amenaza a la juventud rockera durante gran parte de la corta trayectoria del género, se destaca como el principal mensaje impartido por la revista, más allá de la legitimación del rock como espectáculo. La pregunta que surge es: ¿de qué sirve que el rock nacional sea difundido por los medios de comunicación si las prácticas represivas hacia el público se mantienen? Se deduce, entonces, que se trataría de una legitimación incompleta, que sirve a los intereses del gobierno militar de lograr mayor consenso social y apoyo de parte de la juventud; pero, como se denuncia, sin el abandono total de las prácticas represivas.

El nuevo clima que se vivía en la sociedad quedaba plasmado en las páginas de la revista. Esto se percibe especialmente en las crónicas de recitales y las entrevistas, adonde se incluyen descripciones de la situación social y política. Por ejemplo, en la crónica del regreso de Pedro y Pablo en el estadio Obras, realizado el 3 de julio, hay menciones a “los cantos de bronca y esperanza” que son expulsados desde las tribunas como señal de hartazgo a la dictadura. La publicación se refiere a la creciente proliferación de estos cánticos en el público rockero, esa bronca “que se acrecienta y desborda, que se expande y encuentra su cauce en el grito tantas veces coreado por todo el Estadio: ‘se va a acabar, se va a acabar, la dictadura militar’”²²³. Si bien este cántico se volvió habitual en los recitales durante la última etapa de la dictadura, es importante este documento en tanto demuestra el descontento popular existente y las tácticas de manifestación utilizadas en ese contexto histórico. Además, la crónica celebra que las canciones del grupo vuelvan a difundirse por la radio a causa del “ablandamiento de la censura” y se hace alusión a otros músicos como Litto Nebbia, Piero y Moris que, al igual que Cantilo, habían regresado del exilio: “han dado un nuevo empuje a nuestra música, son centros irradiadores de energía, que en todos estos años no pudieron ser reemplazados”²²⁴. Hay que marcar la diferencia con respecto a la línea editorial de *Pelo*, en la cual se critica la tendencia a las reuniones de los viejos grupos –sin mencionar el regreso del exilio en muchos casos, como el de Pedro y Pablo–, frente a la ausencia de

²²³ Kleiman C., “Pedro y Pablo. Estadio Obras. 3 de julio”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 73, Buenos Aires, agosto de 1982, p. 44.

²²⁴ *Ibidem*.

propuestas novedosas en medio del clima propicio que generaba el viento de cola de la guerra.

En una entrevista realizada a Charly García, en el número 76, se vuelve a hacer alusión a la coyuntura histórico-política: “cuando salís afuera te das cuenta que es muy denso lo que está pasando”. Además, el músico reconoce que la música de su último disco *Yendo de la cama al living*, publicado en octubre de 1982, “está inspirado por el medio ambiente”, aunque también se refiere a las maniobras adoptadas para esquivar la censura y poder introducir en las canciones elementos sobre la realidad que atravesaba al país: “Hay un montón de cosas que todavía no se pudieron decir. Cuando vos haces una canción y decís algo que sabes que te puede perjudicar al punto que no te dejen trabajar más, o te violenten, o te desacrediten, con toda esa paranoia es muy poco lo que puede salir naturalmente. Todo se pasa por el tamiz de la inteligencia para decir las cosas de una manera menos ríspida”. Luego, García hacía hincapié en la necesidad de adopción de una actitud combativa por parte del artista de rock, aunque distanciándose del ala dura del movimiento: “Pero el rock, la buena música, tiene que ser un poco ríspido, agresivo. No en el sentido de hacer ruido sino en el de definir una actitud”²²⁵. En la presentación del disco, realizada el 26 de diciembre en el estadio de Ferro, el artista eligió una manera particular para expresar visualmente la situación política. Al promediar el final del recital, mientras sonaba “No bombardeen Buenos Aires”, los ruidos de bombas y misiles empezaron a sonar por los parlantes mientras la escenografía a cargo de Renata Schussheim, que representaba una ciudad, ardía en llamas.

Sin embargo, es en el correo de lectores donde las reflexiones sobre la situación que atraviesa el país aparecen de manera más explícita. En una carta del número 72, se hace referencia mediante una sutil ironía sobre los efectos que tuvo la guerra en el ámbito del rock, personificados en un “bichito muy popular” que habría despertado el más extremo nacionalismo en el público argentino, al cual se bautiza como “Nacionalismus acutus”. Y luego surge el interrogante en cuanto a las consecuencias que habría tenido este germen en el público:

Como puede ser que de un día para otro haya amanecido “amando” enardecidamente a nuestros músicos y “odiando” a todos los otros que se copan a 14.000 km (...) ¿Acaso

²²⁵ Kleiman, C., “Un día en la vida del coqueto aerodinámico: rrokamrol color caramelo de Rom”, en *Expreso Imaginario*, Op. Cit., p. 24.

Charly forma parte de nuestra soberanía? ¿Será que a León no se lo negocia? ¿Acaso Santaolalla es una colonia yanqui? ¡¡Pedro no te vayas que sos patrimonio nacional!! ¿Será eso de que la música es el idioma universal un mito extraterrestre? ¿Por qué tengo ahora mi discoteca dividida en dos?²²⁶

Uno de los rasgos característicos del *Expreso*, es el diálogo con los lectores a través del correo. En este caso la respuesta de la redacción sirve a modo de conclusión más directa a la ironía utilizada por el lector para referirse a la coyuntura del país, mediante la apelación a un “nosotros” diferenciado del “ellos” que representa el gobierno militar y sus políticas represivas hacia la cultura:

El arte es algo superior, casi atmosférico en el hombre. Los límites no pueden existir dentro de él –y de hecho no existen– y mucho menos impuesto por seres que no tienen –y en general no han tenido– nada que ver con él. Seres que ni siquiera han simpatizado con él. Seres que incluso han luchado en contra de él. Seres que lo han destruido y maltratado.²²⁷

En definitiva, se percibe como eje central de la línea editorial de *Expreso* la legitimación del rock no solamente como género musical, sino sobre todo en cuanto a la difusión de sus prácticas, haciendo énfasis en la posibilidad de expresar disenso frente a la dictadura, el abandono de la censura, la vuelta del exilio de muchas de sus figuras principales, la visibilización del rock en los medios, etcétera.

Pero la trayectoria de la revista llegaba a su fin. En enero de 1983 salía a la calle su última edición. La foto de la portada mostraba una guitarra eléctrica levantada, a punto de ser estrellada contra el piso –acto destructivo que habían popularizado Jimi Hendrix y Pete Townshend en los años 60–, que en este caso funcionaba como una metáfora de la actitud combativa del rock. El título aludía a la gran importancia que había tenido el movimiento rock durante ese año: “1982 el golpe del rock”²²⁸. En la nota editorial se hace referencia a las “reestructuraciones” e “institucionalizaciones” atravesadas por el género en ese año tan convulsionado social y políticamente en el cual, según se indica, el rock se había ganado su “tarjeta de civilidad”.

Asimismo, se alude al nuevo espacio conquistado por la juventud: “muchos políticos quisieron colgarse una guitarra eléctrica con tal de captar la atención de la

²²⁶ “Correo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 72, Buenos Aires, julio de 1982, p. 44.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Véase *Expreso Imaginario*, Año 7, Número 78, Buenos Aires, enero de 1983.

juventud”²²⁹. La nota editorial, además, hace hincapié en la conquista de mayores espacios por parte del rock en los medios. Se citan programas de radio como “Sonrisas”, de FM El Mundo; “9 P.M” de radio Del Plata; y “Tren Fantasma”. En el caso de la televisión se mencionan los programas “P.P.M” y “Rock R.A”, que intentaron subirse al tren del éxito que experimentaba el género musical, aunque allí no pudiera imponerse completamente la hegemonía alcanzada: “deduciéndolo de los innumerables conflictos internos que ha sufrido este ‘proceso’ militar, al poco tiempo fueron levantados”²³⁰.

A la vez, la nota editorial firmada por el director Roberto Pettinato, que ya se desempeñaba como saxofonista del grupo Sumo, se refiere a la importancia de no perder el control en medio del repentino éxito experimentado por el rock: “Parece que de la noche a la mañana todo subió a la superficie. Pero esta superficie tiene que ser cuidada (...) Puede que la cultura sea la sonrisa, pero esa sonrisa tiene que partir de nuestros labios y no de otros”. Seguidamente, hace referencia a la supuesta intención del gobierno militar de utilizar al rock nacional a favor de sus intereses particulares: “Firmemente creo que no somos ni seremos ‘bienvenidos’. Porque no puedo creer en la sincera ‘bienvenida’ que nos puedan dar los mismos que implantaron una educación absolutamente decadente y enferma, una violencia descarada, una masificación conducente al atosigamiento de la percepción y la creatividad, una represión ideológica alucinógena”. En cambio, la nota editorial propone la existencia del rock como una cultura auténtica, “nuestra cultura”, que permanezca impoluta frente a las intromisiones por parte de los agentes de la cultura oficial, la eterna apelación a “no transar” del rock: “jamás vamos a perder de vista nuestros conceptos y nuestro camino”²³¹.

En definitiva, la revista hacía hincapié en la hegemonía conquistada por el movimiento rock, luego de varios años de desarrollo desde los márgenes de la cultura, aunque haciendo un llamado de atención en cuanto a las concesiones que podían hacerse, en términos de Hall, en ese doble juego de resistencias y consentimientos, “en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la

²²⁹ En las elecciones de 1989 el rock tendría un rol central cuando se organicen festivales donde muchos grupos, consagrados y emergentes, acompañen las diferentes fórmulas políticas, tanto la del Justicialismo como la de la Unión Cívica Radical. Este fenómeno es estudiado por Mariela Machado en la tesina de grado *Rock, juventud y política: las elecciones de 1989 en la prensa gráfica. El caso del Sí de Clarín*, Universidad de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, 2020.

²³⁰ Pettinato R., “La enseñanza de 1982”, en *Expreso Imaginario*, Año 7, Número 78, Buenos Aires, enero de 1983, p. 22.

²³¹ *Ibidem*.

cultura una especie de campo de batalla constante.”²³² Esta lucha que se da en el terreno de la cultura popular es constante y no plantea victorias definitivas. En este sentido, la exhortación presente en la nota editorial implicaba la persistencia de esa lucha, a partir de la gran popularidad que había alcanzado el rock nacional y la importancia que esto generaba ante los intereses particulares de la dictadura.

Resistencia de la cultura rock en *Expreso Imaginario*

En el caso de *Expreso* la apelación al rock como cultura, más allá del género musical, es convocada constantemente en sus páginas. El rock es comprendido como una forma de vida, una actitud, una manera de pararse frente a la cultura legítima. Al igual que en *Pelo*, se percibe el carácter heterogéneo de la cultura rock, permitiendo la diferenciación de vertientes separadas en su interior. En algunos casos aparece bajo la forma de los valores libertarios y pacíficos de los años sesenta, vinculados al hippismo; o contrariamente, asociado a la agresividad que representa el rock pesado. De todos modos, en ambos casos se entiende al rock como una actitud, un modo de vida, que excede la simple identificación con un género musical.

En una entrevista realizada al dúo Pedro y Pablo, incluida en el número 73, se hace referencia al rock como “forma de vida”, que se ve impedida de desarrollarse libremente debido a las políticas de represión y el incansable hostigamiento del gobierno militar. Esta manera de estar en el mundo se manifiesta a través de diferentes prácticas sociales como, por ejemplo, “reunirse en una casa a escuchar música” o “buscando la posibilidad de una vida más natural”, en referencia a las comunidades hippies que se habían creado en lugares como el Bolsón y San Marcos Sierra²³³. Aquel estilo de vida alternativo tiene como principal bandera la libertad: “el rock en esencia es una cosa libre, abierta, donde uno puede volcar todo lo que se le ocurra, desde el nivel armónico-musical hasta el ideológico. No hay reglas para el rock, la única regla es no tener reglas, la búsqueda de la libertad y el asombro”²³⁴.

Pero, como se dijo anteriormente, el rock aparece vestido bajo diversos ropajes. Y los valores originarios empiezan a quedar relegados, frente a la emergencia de nuevas

²³² Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 11.

²³³ El rock argentino en sus orígenes tiene numerosos casos de experiencias de vida comunitaria. Los miembros de Arco Iris y La Cofradía de la Flor Solar, en La Plata, habían iniciado esta tradición. Miguel Cantilo junto al grupo Sur habían hecho lo propio en el Bolsón. Este tipo de vida tienen su inspiración en el desarrollo del movimiento hippie en Estados Unidos durante la parte final de los años 60.

²³⁴ Kleiman C., “Pedro y Pablo se cuentan todo”, en *Expreso Imaginario*, Op. Cit., p. 25.

ideas. “El rock nacional no necesita estudiar. Necesita reviente, prostitución y vicio”²³⁵, dice Charly García en una crónica, incluida en el número 76, donde se percibe ese cambio que no solamente iba a darse en la música. Aunque, seguidamente, resalta la importancia del mensaje, “la idea que se quiere transmitir”. Justamente, su debut solista, *Yendo de la cama al living*, es uno de los retratos más vívidos de la última etapa de la dictadura, con letras que hablan del encierro, como la canción que le da título al disco; otras que se refieren al destape pre-democrático que se vive en la sociedad, como en “Yo no quiero volverme tan loco”; o la propia “No bombardeen Buenos Aires”, inspirada en la experiencia de la guerra de Malvinas.

Esta transmutación que experimentaba el rock tiene a la revista como gran protagonista. La partida de sus miembros fundadores y la nueva línea editorial, bajo la dirección de Roberto Pettinato, marcaba estos nuevos aires que atravesaban al movimiento rock en su conjunto. En este sentido, se tomaba distancia con respecto a los valores originarios que habían sido el eje de la publicación en sus primeros años, como se expresa en una editorial: “No creo en la esperanza por la esperanza en sí o por los placeres o bálsamos que esta pueda traer al espíritu con solo nombrarla”²³⁶. Esta misma intención aparecía en otra nota editorial, donde se buscaba la superación de los problemas de violencia, en referencia a las agresiones surgidas desde el público durante un festival realizado en el estadio de Vélez Sarsfield: “Sí creo que existió un sueño que terminó hace mucho tiempo y que mataría que podamos empezar otro, sin tener que soportar ningún tipo de agresión”²³⁷. Como había decretado Lennon, *dream is over*, el sueño había terminado. ¿Pero cuál sería ese nuevo ideario que sustentara al rock durante la siguiente década?

Es en el correo de lectores donde afloran todas estas batallas y contradicciones entre las diferentes vertientes del género. El tema de la violencia en el público es uno de los que despierta mayores debates en las cartas publicadas, mientras se denota la grieta existente entre el público rockero:

Todavía no puedo explicarme el por qué de ciertas estúpidas actitudes del público de rock nacional que no condicen con su supuesta filosofía hippie (pseudo-hippie) como por ej. arrojar cosas a los músicos que ellos mismos pagan una entrada para verlos (Prima Rock),

²³⁵ Kleiman, C., “Un día en la vida del coqueto aerodinámico: rrokamrol color caramelo de Rom”, en *Expreso Imaginario*, Op. Cit., p. 22.

²³⁶ Pettinato R., “La enseñanza de 1982”, en *Expreso Imaginario*, Op. Cit., p. 21.

²³⁷ Pettinato R., “Editorial”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 76, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 3.

creerse superiores sin saber a quién ni por qué, o hacer diferenciaciones entre ellos y los chetos, gronchos o cualquier otra “raza” que no comparta sus ideas.²³⁸

Además, se hace referencia a la estigmatización que provocaban estos sucesos aislados en los recitales, generando caracterizaciones erróneas en cuanto al público, que solían tener resonancia en los medios masivos:

Con este tipo de actitudes lo único que logran esos animales que llevan botellas, se villanas y otros elementos contundentes a los recitales, es confirmar la equivocada idea que todos tienen acerca de la juventud que gusta de este tipo de música, que somos unos indios y unos inadaptados sociales.²³⁹

Esta distinción de grupos entre el público lector de la revista es habitual en esta sección y sirve a modo explicativo como radiografía de la cultura rock. Un apartado dentro del correo de lectores titulado “Diálogo compartido”, donde se publican breves extractos de cartas, establece un intercambio fluido entre la redacción y sus lectores, y permite seguir profundizando sobre esta división existente entre los diferentes sectores del público. Por ejemplo, allí se describen prácticas difundidas entre el nuevo público punk:

Nos ilustran en su carta acerca del comportamiento del público en los recitales punk: “...Yo te escupo a vos que estás arriba, vos me escupís a mí, nosotros a ellos, ellos y nosotros a los demás...”²⁴⁰

Por otro lado, algunos tienden a diferenciarse de estas prácticas mediante descalificaciones hacia aquellos sectores identificados como punks, a los cuales se califica como “lo que fueron los hippies argentinos: ‘nenes bien’ de guita, que despilfarran basura musical”²⁴¹.

La guerra de Malvinas había generado un nuevo aluvión de público que causaba rechazo en los seguidores que acompañaban al rock local desde las primeras épocas. Por ejemplo, en una carta hay un reclamo por los altos precios del festival B.A. Rock: “el movimiento se mantuvo siempre vivo gracias a un grupo inmenso de personas que

²³⁸ “Correo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 74, Buenos Aires, septiembre de 1982, p. 46.

²³⁹ “Correo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 77, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 46.

²⁴⁰ “Correo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 76, Buenos Aires, noviembre de 1982, p. 46.

²⁴¹ *Ibíd.*

ostentó el amplio cartel de CLASE MEDIA (o tal vez menos aún)”²⁴². Es interesante la alusión a la clase media, generalmente asociada a los seguidores del rock. Seguidamente se realiza la distinción en relación al valor económico del festival: “los que hoy pueden pagar el abono para el festival; esos que descubrieron al *rock nacional* luego del 2 de abril”²⁴³. Si bien, a veces, el rock pesado aparece asociado a los sectores obreros, comúnmente ubicados en el conurbano bonaerense, como señala Alabarces, “la cultura pop que alcanza su climax en los años sesenta NO ES UNA CULTURA PROLETARIA”²⁴⁴. Contrariamente, el autor establece la pertenencia burguesa, letrada y universitaria del rock argentino en su etapa de surgimiento. Esta misma distinción está presente en Hall, quien establece la diferencia entre las subculturas de clase obrera y la contracultura de clase media, dentro de la cual se encuentra el rock.

El regreso de B.A. Rock en la cobertura de *Expreso Imaginario*

En la portada del número de diciembre, dedicado a la cobertura del festival B.A. Rock, el público es el principal protagonista. Allí se pueden ver a los asistentes al concierto, la mayoría sentados sobre el pasto. Se observa una pareja que escucha acostada en primer plano, pelos largos, así como resaltan las vestimentas que caracterizan a la juventud rockera: las clásicas zapatillas “Flecha” asociadas a los sectores juveniles, pantalones de jean, algunas remeras coloridas. Pero, ¿qué sentido tiene mostrar al público? ¿Por qué correr de la primera plana a las grandes figuras del rock? La decisión editorial de colocar a los asistentes al recital como protagonistas de la portada expone la intención de *Expreso* de destacar la legitimación del rock como movimiento social y cultural, más allá de la popularidad alcanzada como género musical. Esto significa poner énfasis en los valores, las costumbres y prácticas asociadas a la cultura rock.

Al igual que en la cobertura del Festival de la Solidaridad, hay numerosas críticas hacia la organización del evento. El artículo, que consta de 10 páginas, comienza con un apartado titulado “Idea & Organización”. Allí se discurre acerca del origen de la idea del festival y, con la inclusión de declaraciones de los productores del festival –Daniel Ripoll, Pity Iñurrigarro y Oscar López–, se intenta desentrañar los problemas existentes a lo largo de las cuatro jornadas. Desde la publicación se marca

²⁴² “Correo”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 77, Op. Cit., p. 46.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993, p. 38.

una distinción con respecto a la gran trascendencia que tuvieron los primeros B.A. Rock: “Es muy probable que el peso socio-cultural de aquellos primeros festivales no se haya reflejado en este”²⁴⁵. Esta afirmación es compartida por las declaraciones de los organizadores. Las principales críticas recaen sobre la elección de Obras Sanitarias como espacio para la realización del evento y en los “desfasajes organizativos”, por los cuales estuvo a punto de suspenderse la fecha de apertura. Estos incluyeron, según se indica, diferentes deficiencias de infraestructura: problemas con el escenario, de sonido por “incumplimiento de los puntos solicitados por el personal técnico”, cantidad de baños insuficiente, vayas de contención mal colocadas, etcétera.

A la vez, los productores declaran su disconformidad con respecto a la cantidad de personas que asistieron al festival. Por ejemplo, Ripoll afirma: “¡Yo no sé dónde está la gente del rock! ¡Los 70.000 tipos que fueron a ver a Queen! Es probable que no les guste ir a festivales”²⁴⁶. Este interrogante planteado en cuanto al nivel de convocatoria del rock nacional contrasta con la línea editorial de *Pelo*, de la cual Ripoll es director, cuya principal bandera es la popularidad creciente del género. Esta falta de convocatoria, sin embargo, es adjudicada al hecho de que el principal empresario de rock, Daniel Grinbank, no haya presentado a sus artistas más populares: Charly García, Nito Mestre y Juan Carlos Baglietto.

Al igual que en la cobertura de *Pelo*, se hace mención a las crónicas sesgadas de los medios masivos que “pretenden dar a entender que el rock es sinónimo de violencia y agresión”, debido a que estos habían engrosado las listas de detenidos durante las jornadas. Según se aclara, no se habría tratado de los 40 que fueron difundidos por los medios no especializados, sino solamente de “un detenido por disturbios, 11 por ebriedad y 4 por menores”²⁴⁷.

Mientras que en *Pelo* se hace énfasis en el espíritu pacífico del festival, inclusive borrando de la crónica los hechos de violencia, la cobertura de *Expreso Imaginario* otorga un lugar central a las agresiones surgidas desde el público. En la crónica del sábado 6 de diciembre, fecha de apertura del festival, se indica que “el clima general no fue tampoco el de un festival masivo hippie que muchos esperaban” y se refiere negativamente al hecho de que gran parte de la gente estuviera sentada, los problemas de sonido y las detenciones policiales. Al mismo tiempo, se denuncia la violencia e

²⁴⁵ Pettinato R., “B.A. Rock. ¡Hermano sol! (& Hnos. S.R.L.)”, en *Expreso Imaginario*, Año 6, Número 77, Buenos Aires, diciembre de 1982, p. 20.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 22.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 23.

intolerancia del público frente a algunos grupos, como Memphis la Blusera, que “se retiró injustamente agredido por la gente que lo despidió con monedazos y cáscaras de naranja”²⁴⁸. La denuncia del público que arroja objetos al escenario también aparece en la crónica de los siguientes días, como en el show de Gustavo Montesano, que “no había enchufado aún su guitarra cuando comenzaron a llover cáscaras de naranja”²⁴⁹; y Los Encargados, “quienes recibieron decenas de naranjazos y monedazos aún antes de comenzar con su música electro-pop”²⁵⁰. Estas mismas agresiones fueron sufridas por Miguel Mateos, víctima de la “lluvia de naranjazos”, cuya reacción inmediata fue cuestionar la actitud del público y “los exhortó a tirar cosas contra la Casa Rosada y no entre nosotros”²⁵¹.

Sin embargo, el espíritu pacífico del rock y las formas culturales asociadas a la contracultura hippie también inundan las crónicas del festival. Esto aparece, por ejemplo, en las fotografías incluidas: el público con los dedos en “V”, las 1500 palomas soltadas durante la interpretación de “Algo de paz” de Porchetto, un chaleco con inscripciones hippies como “peace”, “love” y el signo de la paz. También, en la mención a los 20 mil claveles blancos distribuidos durante la actuación de Piero, como símbolo de paz, quien se indica que pidió “un minuto de silencio en homenaje a todos nuestros muertos”²⁵². A diferencia de *Pelo*, que sólo mencionaba el homenaje de forma genérica, en este caso se incluye la cita completa del pedido de Piero, que hace referencia a los caídos en Malvinas.

A través de la cobertura, si bien todavía hay preeminencia de símbolos vinculados al espíritu pacífico del rock, se perciben las transformaciones en la sociedad y la particularidad del contexto político-cultural, por ejemplo, en la aparición de sectores juveniles –como el punk y los grupos modernos–, que disputan significados hacia el interior del movimiento rock. Esto nos obliga a preguntarnos acerca del significado que adquieren esas formas culturales en aquel contexto particular. Ya habían empezado los años 80 y se avecinaba el final de la dictadura. Los años 60 ya quedaban un poco lejos. No faltaba mucho para que los cantos por *algo de paz* y *que la guerra no me sea indiferente*, fueran reemplazados por otros menos comprometidos. En 1983 Charly García editaba *Clic Modernos*, se cortaba el pelo y nos contaba otra crónica de la

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 24.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 27.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 45.

²⁵² *Ibidem*, p. 24.

Argentina: *Él se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci (...)* Un día se cortará el pelo/no creo que pueda dejar de fumar.

11. CONCLUSIÓN

El presente trabajo se propuso analizar el posicionamiento del rock como movimiento social y cultural en el contexto de la guerra de Malvinas, tomando como caso la cobertura del Festival de la Solidaridad en las ediciones de las revistas *Pelo* y *Expreso Imaginario*. Se buscó identificar los valores o formas culturales asociados al rock y reflexionar acerca del significado que adquieren dentro del contexto histórico-político que marca la última etapa de la dictadura. Por otra parte, se intentó indagar acerca del rol que cumplieron los sectores ligados al rock durante la guerra. La consideración del carácter resistente del rock exige la reflexión en cuanto a la polémica participación de amplios sectores vinculados al mismo durante el conflicto bélico y el desempeño de las revistas especializadas en ese marco.

Se eligieron las revistas *Pelo* y *Expreso* ya que se trata de las dos publicaciones pertenecientes a la cultura rock más importantes de la época, que nos brindaban un terreno fértil para indagar acerca de los significados asociados a la juventud.

Si bien el despegue para el rock nacional se había iniciado en 1979, con la creciente proliferación de festivales y recitales, se eligió para el análisis el año 1982 ya que es durante el conflicto de Malvinas cuando se generaron las condiciones propicias para la legitimación. Esta no solamente se daría a nivel de género musical, a través del decreto que prohibía la difusión de música en inglés, sino también mediante la visibilización de sus prácticas y discursos, permitida por el acceso repentino a los medios masivos. Se trata de un momento fundamental donde la juventud dejaba de considerarse “peligrosa” y se le abrían mayores canales de expresión. El rock que había actuado como uno de los principales refugios durante los momentos más duros de la dictadura, finalmente asomaba la cabeza a la superficie.

El análisis comparado de revistas sirvió como técnica para identificar los valores y formas culturales vinculadas al rock. En el contexto de la guerra se hace presente, especialmente, el espíritu pacífico asociado a la contracultura hippie a través de las frecuentes invocaciones a la paz, el amor y la unión. Es interesante reflexionar acerca del significado de estos símbolos y consignas que, como señala Hall, su posición en el campo cultural no es siempre la misma; por lo tanto, cabe preguntarse si tienen el mismo significado durante la guerra de Malvinas que el que tuvieron hacia fines de los

años 60 en el cenit de la contracultura hippie. Estos valores, adoptados como canon moral para el movimiento, emergen mientras se organiza un festival en conjunto entre sectores del rock (incluyendo a sus principales figuras) y funcionarios del gobierno militar. Si bien todavía persiste la identificación del rock argentino como un movimiento o colectivo, no se trata de una cultura homogénea. Todavía sobreviven las viejas divisiones, como la existente entre “blandos” y “pesados”, que son momentáneamente relegadas durante la coyuntura bélica. Durante el período también surgieron nuevas vertientes como el punk, que se sumaron al rechazo a los ideales pacíficos de la contracultura hippie y solían atacar fuertemente a los músicos y el público asociado a estos ideales, por ejemplo, desde el correo de lectores de las revistas.

En cuanto al Festival de la Solidaridad, ambas publicaciones destacan la importancia de la coyuntura histórico-política para celebrar la legitimación del rock nacional. En *Pelo* esta consagración se limita a la popularidad y masividad alcanzada en tanto género musical, el acceso a los medios masivos y la profesionalización del espectáculo masivo; además, la publicación adopta un tono nacionalista embebido del clima triunfalista generado por la aventura bélica emprendida por los militares. Se utilizan algunas tácticas para establecer la legitimación del género musical como: la apelación a una mitología del rock nacional, la inclusión de secciones como “Grandes reportajes” que incluye entrevistas a los músicos de mayor trayectoria; otras como “Opiniones” donde participan miembros de diferentes sectores del rock; y “Cartelera” donde se hace hincapié en la difusión de nuevos grupos.

En el caso de *Expreso Imaginario* se apela al mayor grado de visibilización alcanzado en los medios masivos como gran oportunidad para eliminar los dispositivos de represión y censura, o denunciar aquellas prácticas autoritarias que el movimiento rock venía padeciendo desde sus inicios y que aún no habían cesado completamente.

Por otra parte, los números de *Expreso Imaginario* incluyen críticas explícitas hacia la dictadura, algo que venía sucediendo desde el gobierno de Viola. No sucede lo mismo en *Pelo*, cuya temática se centra mayormente en los contenidos musicales. En este sentido, la crónica del Festival de la Solidaridad realizada por *Expreso* funciona a modo de investigación periodística y contiene críticas hacia la realización del evento. Sin embargo, los comentarios negativos se limitan en este caso a marcar la ineficiencia de las autoridades militares en la organización. Además, ninguna de las revistas menciona la participación del Fondo Patriótico Malvinas Argentinas, lo cual se percibe como un modo de ocultamiento de la convivencia existente entre el ámbito del rock y el

gobierno militar en la organización del evento. No se incluye una reflexión más profunda en cuanto a la participación de amplios sectores del rock en un festival cuyos fines estaban ligados al desarrollo de una guerra, hecho que contradecía el espíritu pacifista expresado por los músicos y también difundido desde las publicaciones especializadas.

En cuanto a la caracterización del público, ambas revistas destacan el espíritu libertario y pacífico en contraposición a la estigmatización presente en los medios masivos, donde la juventud rockera solía caracterizarse como sinónimo de violencia. En este sentido, *Expreso Imaginario* va a criticar la cobertura realizada por medios no especializados de la reedición del Festival B.A. Rock, que habían difundido información sobre detenciones de manera inexacta. Pero esta tendenciosidad también aparece en *Pelo*, cuya intención de resaltar el espíritu pacífico conlleva el ocultamiento de las agresiones y actos de violencia surgidas de sectores del público durante el mismo festival. Contrariamente, estos hechos son denunciados desde *Expreso Imaginario*, donde se exhorta a superar aquellas divisiones y abandonar la intolerancia.

La derrota en la guerra plantea posicionamientos diferentes en cada revista. Por el lado de *Pelo* hubo una caída en el triunfalismo sostenido durante los meses del conflicto y el reclamo hacia el ambiente del rock para que aprovechara las condiciones favorables generadas por la prohibición de la música en inglés, que abría nuevos canales de difusión hasta entonces inexistentes. En el caso de *Expreso Imaginario* se sigue manteniendo como posicionamiento central el reclamo para ponerle fin a la represión y la censura. Pero hay omisiones en ambas publicaciones que no pueden soslayarse, como la ausencia de un cuestionamiento a la prohibición de música en inglés, discusión que únicamente va a aparecer en el correo de lectores. Como refieren Buch y Juárez, había un “archipiélago de intereses particulares” que generaba la guerra y que en este caso llevaban a quedarse en silencio. En *Expreso Imaginario* hay un mayor cuestionamiento al intento por parte del gobierno militar, inclusive de algunos partidos políticos, por aprovechar la popularidad del rock a su favor; y se exhorta a mantener la autenticidad y evitar las intromisiones que pongan en riesgo la hegemonía alcanzada.

El regreso de B.A. Rock, en diciembre de 1982, se presentó como una nueva oportunidad de legitimación para el rock nacional. En *Pelo*, cuyo director Daniel Ripoll es uno de los organizadores del evento, se da un amplio espacio a la cobertura. Vuelven a emerger aquí las formas culturales vinculadas con el rock que estaban presentes en la cobertura del Festival de la Solidaridad. Al mismo tiempo, este se presenta como una

superación del evento organizado durante la guerra, mediante la exaltación de los progresos tecnológicos y las mejoras en infraestructura. Por el contrario, *Expreso Imaginario* realiza críticas a los problemas organizativos y, además, establece algunas contradicciones con respecto a las antiguas consignas vinculadas con el espíritu pacifista. El hecho de denunciar los actos de violencia y las agresiones de parte del público marcan este cariz. Los tiempos ya no eran los mismos y esto era resaltado por la publicación, que decretaba el fin de la “esperanza por la esperanza” y de los sueños pacifistas de los años 60.

Ante esta situación, ¿cuál es el verdadero sentido rupturista del rock? Mientras a través de las publicaciones se exponen formas culturales que plantean una lucha por la hegemonía en su contradicción con las formas sociales dominantes, se perciben cambios en los significados de algunos de esos valores identificados con la contracultura hippie de los años 60 y la primera época del rock argentino. Asimismo, el hecho de que estos valores hayan afluído durante la guerra de Malvinas, pero sin plantear una oposición más radical (el propio evento fue organizado en conjunto con el gobierno militar) hace quedar a la actitud combativa y rupturista del rock como una mera impostura. Los cambios en la música, cada vez más carente de mensajes comprometidos, y la aparición de diversas prácticas entre el público, daban señales de las transformaciones culturales que se vivían dentro de la cultura rock.

En este sentido, el concepto de resistencia, propuesto por Hall, sirve para marcar las luchas que se viven en la cultura popular por la hegemonía. La última etapa de la dictadura militar ofreció un terreno más favorable para que el rock nacional se expandiera, aunque esto planteara concesiones hacia el bloque de poder. Hall establece a la cultura popular como el escenario de la “lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha”²⁵³. En este trabajo se intentó demostrar el modo en que el rock actuó como ese escenario, al ofrecer una oposición y una alternativa a lo establecido por la cultura dominante. Como decretaba la nota editorial publicada en el último número de *Expreso Imaginario*: “Si no sos capaz de hacerte un lugar, nadie te lo va a dar”²⁵⁴. Después de 1982, sin duda, el rock pisaba más fuerte.

²⁵³ Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista, Crítica, Barcelona*, 1984, p. 11.

²⁵⁴ Pettinato R., “La enseñanza de 1982”, en *Expreso Imaginario*, Año 7, Número 78, Buenos Aires, enero de 1983, p. 22.

12. BIBLIOGRAFÍA

Libros e investigaciones:

- Alabarces, P., *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1993.
- Alabarces, P., “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*, Número 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, julio 2008.
- Alabarces, P., “Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina”, en *Revista Argentina de Comunicación*, Dossier “Identidad y memoria de los estudios de comunicación en Argentina”, Año I, Número 1, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, 23-42.
- Alabarces, P. y Varela, M., *Revolución, mi amor. El rock nacional (1965-1976)*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1988.
- Alabarces, P. *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2004.
- Amarilla, Y., “Hablar en tiempos de silencio: el Rock Nacional durante la dictadura”, en *Question/Cuestión*, Vol. 1, Número 43, 2014, 1-16.
- Baran Z., “La música rock como una herramienta en la lucha contra la dictadura militar en los años 1976-1983 en Argentina”, en SBORNIK, *Katedry Romanistiky FFOU*, Universitas, 2014, 35-42.
- Benedetti, S. y Graziano M., *Estación imposible. Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*, Gourmet Musical, Buenos Aires, 2016.
- Buch E. y Juárez C., “Músicos y Malvinas. La cultura de guerra en la Argentina”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2019. Recuperado desde: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76091>
- Bourdieu, P., *El oficio de sociólogo*, Siglo veintiuno, Buenos Aires, 1973.
- Cerviño, M., “Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De El Expreso Imaginario a El Porteño, 1976-1983”, en *Desafíos*, Vol. 24, Número 2, 2012, 105-134.
- Correa, G., “El rock argentino como generador de espacios de resistencia”, en *Huellas*, Número 2, 2002, 40-54.
- Chastagner, C., *De la cultura rock*, Paidós Entornos, Buenos Aires, 2012.
- Del Mazo, M., *Entre lujurias y represión. Serú Girán: la banda que lo cambió todo*, Sudamericana, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019.

- Di Cione, L., “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria”, en *Revista Afuera*, Año 10, Número 15, Buenos Aires, diciembre 2015.
- Di Pietro, R., *Esta noche toca Charly. Un viaje por los recitales de Charly García (1956-1993)*, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2017.
- Do Carmo Norte A., *El maldito rock: como trató el diario Clarín el fenómeno del rock barrial pre Cromañón, 1994-2004* (Tesina de grado). Universidad de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, 2015.
- Favoretto, M., “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”, en *Resonancias*, Vol. 18, Número 34, Santiago de Chile, 2014, 69-87.
- Ginzburg. C., *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Einaudi, Barcelona, 1999.
- Ginzburg, C., *Mitos, indicios y emblemas. Morfología e Historia*, Prometeo, Buenos Aires, 2013.
- Grinberg, M., *Cómo vino la mano. Orígenes del rock argentino*, Editorial Distal, Buenos Aires, 1993.
- Hall, S., “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuel, Ralph. *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- Hall, S. y Jefferson T., *Rituales de resistencia: subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Traficantes de sueños, Madrid, 2014.
- Inchaurredo, N., “Moris: la voz juvenil de los 60”, en *Letras*, Número 7, 2018, 137-143.
- Juárez, C., “El rock argentino en clave académica”, en *Abordaje de la Música Popular en el ámbito Académico: conflictos, debates, aportes, dicotomías, opiniones, sugerencias, experiencias, expectativas, logros*. Conferencia llevada a cabo en el I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular, Córdoba, Universidad Nacional de Villa María, 2007.
- Machado, M., *Rock, juventud y política : las elecciones de 1989 en la prensa gráfica : el caso del Sí de Clarín* (Tesina de grado). Universidad de Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Buenos Aires, 2020.
- Marchini, D., *No Toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*, Catálogos, Buenos Aires, 2008.
- Margulis, M. y Urresti. M., “La juventud es más que una palabra”, en Margulis Mario, *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1996, 13-30.

- Pujol, S., *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires, 2013.
- Pujol, S., *El año de Artaud. Rock y política en 1973*, Grupo Editorial Planeta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2019.
- Pujol, S., *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Homo Sapiens Ediciones, Buenos Aires, 2007.
- Pujol, S., “El rock en la encrucijada. Apuntes para una historia cultural de Malvinas”, en *Composición libre: la creación musical en Argentina en democracia*, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2015.
- Pujol, S., “Escúchame, alumbrame. Apuntes sobre el canon de “la música joven” argentina entre 1966 y 1973”, en *Apuntes de investigación del CECYP*, Número 25, 2015, 11-25.
- Rozitchner, L., *Malvinas: de la guerra “sucias” a la guerra “limpia”*, Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2015.
- Scavino, D., “Musa beat: en viaje hacia la redención”, en *Cuadernos LIRICO*, Número 15, 2016. Recuperado desde: <http://journals.openedition.org/lirico/3237>
- Secul Giusti, C., “A favor de la disidencia: el rock argentino y su desempeño durante la dictadura cívico militar (1976-1983)”, en *Actas de las VII Jornadas de trabajo sobre historia reciente*, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, 2015.
- Vila, P., “Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”, en Elizabeth Jelin (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, CEAL, Buenos Aires, 1985.
- Vila, P., “Tiempos difíciles, tiempos creativos: rock y dictadura en Argentina”, en *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, ed. Roberto Illiano and Massimiliano Sala, Philadelphia, 2010, 487–520.
- Zabiuk, M., “Las revistas de rock en Argentina”, en *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, Número 52, 2007, 43-47.

Revistas:

- Archivo de la revista *Pelo* (desde abril de 1982 hasta enero de 1983)
- Archivo de la revista *Expreso Imaginario* (desde abril de 1982 hasta enero de 1983)
- Revista *Hurra*, Buenos Aires, julio de 1980.

