

Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina

Ana Sánchez Trolliet¹

Resumen

En este trabajo se analiza el lugar del rock en el proceso de transición a la democracia en Argentina. A partir del análisis de registros de recitales, crónicas periodísticas y entrevistas de televisión, se aspira a reconstruir y analizar las disposiciones, actitudes e imaginarios en torno a los valores democráticos como también las interpretaciones sobre el pasado vinculadas a la represión, la violencia y los derechos humanos. Se plantea que los artistas, los mediadores culturales y el público de rock participaron activamente del refluorecimiento de la vida pública que inauguró el nuevo clima democrático y se consideraron promotores de la transformación cultural que supuso el fin del autoritarismo militar.

Palabras clave: Argentina, cultura rock, transición democrática, política, derechos humanos

Abstract

This paper analyzes the place of rock in the process of transition to democracy in Argentina. Through the analysis of recital recordings, journalistic chronicles and interviews with rock musicians on television, the aim is to reconstruct and analyze the dispositions, attitudes and collective imaginations around democratic values and the interpretations about the past linked to repression, violence and human rights. It is argued that artists, cultural mediators and rock public actively participated in the re-emergence of public life inaugurated by the new democratic climate and that they were considered promoters of the cultural transformation that the end of military authoritarianism carried out.

Keywords: Argentina, rock culture, democratic transition, politics, human rights

¹ Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

Introducción

Durante los años ochenta, la cultura rock, es decir, la constelación de prácticas sociales y producciones artísticas e intelectuales construidas en torno a este género musical desde mediados de los sesenta, devino en un factor central del cambio cultural que acompañó la transición a la democracia en la Argentina. Durante esos años, artistas, mediadores culturales y público de rock participaron activamente del refloramiento de la vida pública que inauguró el nuevo clima democrático y se consideraron promotores de la transformación cultural que supuso el fin del autoritarismo militar. Los recitales funcionaron como espacios de congregación social con una enorme potencia simbólica para sus participantes y esto, en términos prácticos, permitió experimentar los alcances y los límites de la vida democrática. Por otra parte, el rock, que había logrado un enorme poder de convocatoria, fue reconocido como un género musical nacional e incluso fue convocado a participar en eventos que formaban parte de las políticas culturales de gobierno. Convertido en la banda sonora de los primeros años de la década del ochenta, el rock se instaló en la vida cotidiana: se crearon estaciones de radio dedicadas exclusivamente a este género, los principales diarios crearon suplementos de rock, la edición de discos del género creció exponencialmente, en la televisión se transmitieron recitales en vivo y hasta las publicidades comerciales fueron musicalizadas con canciones de rock. Además sus artistas, devenidos en estrellas del espectáculo, utilizaron su figuración pública para intervenir en los debates acerca del pasado inmediato, en temas tales como la violencia política, la lucha armada y los derechos humanos.

En este artículo se analiza el lugar del rock en la conformación de una cultura democrática en la Argentina durante el fin de la última dictadura militar y el gobierno de Alfonsín. El objetivo es comprender cómo los principales artistas del género, su público y algunos intelectuales vinculados a la contracultura participaron del nuevo clima cultural que acompañó la transición democrática. A partir del análisis de las críticas de recitales en los grandes diarios como *Clarín*, *La Nación* y *Página/12*, de las declaraciones de los músicos en revistas del género como *Pelo* y *Cerdos & Peces*, en revistas culturales como *Humor* y *El Porteño* y de las entrevistas a los músicos transmitidas por televisión, se propone reconstruir el modo en que el rock fue visto como una plataforma para modelar una nueva sociabilidad y construir una cultura democrática. Este análisis permitirá también mostrar cómo la relevancia pública de la cultura rock local impulsó a que sus principales referentes revisaran su propia experiencia durante los tiempos militares.

Durante la transición democrática se produjo un cambio cultural múltiple y difícil de interpretar que fue analizado desde distintas perspectivas. Hubo quienes ya desde ese mismo momento insistieron en la necesidad de llenar lo que veían como un vacío cultural legado por la dictadura militar. La llegada del gobierno democrático fue interpretada por sus contemporáneos como un momento de refundación social que suponía la construcción de un nuevo programa cultural. El escritor Julio Cortázar, al volver a Argentina poco después de las elecciones de 1983, constataba los estragos que las «alambradas culturales» del gobierno militar, a través de «la censura, y la información deformada y deformante, había operado en el pensamiento de millones de ciudadanos» (Cortázar, 1984). El politólogo Oscar Landi también aludía a la «penuria de sentido», es decir, al empobrecimiento y a la crisis de la vida cultural impuesta por el autoritarismo militar a través de la censura y por la sustantiva reducción de la oferta de bienes de consumo culturales como revistas, libros y discos. Esta crisis de la cultura, para Landi, era la expresión de una crisis del Estado más amplia, que requería de un acto fundacional y transformador. Entendida en sentido amplio (y desencorsetada de las «bellas artes»), la cultura era vista como el mecanismo privilegiado para reconstruir las identidades colectivas escindidas, para habilitar la reconstrucción nacional y para

forjar los consensos necesarios para vivir en una democracia vista como un espacio de diversidad, pluralismo y participación de las mayorías (Landi, 1984).

Uno de los dilemas clave del fin del ciclo militar fue la necesidad de superar el autoritarismo. Si, como explicaba el politólogo Guillermo O'Donnell, la sociedad durante los años setenta se había vuelto más opresiva que nunca, el fin de este ciclo suponía la consolidación de nuevos valores que permitieran tramitar pacíficamente la diversidad (O'Donnell, 1984). Hacia 1984, la reconocida intelectual Beatriz Sarlo alegaba que resultaba imperioso construir una cultura que superara el autoritarismo que había caracterizado tanto al gobierno militar como también a las «utopías culturales» de los años sesenta y setenta promovidas por la izquierda y el peronismo revolucionario. Para ella, la reconstrucción de la escena cultural posdictatorial, que había quedado fragmentada por el exilio, por la represión y por la desaparición física de intelectuales y artistas, suponía inaugurar un debate sobre el lugar de las culturas (ahora en plural) en la nueva esfera pública en el «marco de la libertad de discursos y circulación de bienes simbólicos» y, al mismo tiempo, advertía que resultaba necesario construir la memoria colectiva sobre los episodios de violencia y el terrorismo de Estado (Sarlo, 1984). Como ha mostrado Sylvia Saítta en su estudio sobre el mundo literario, el retorno democrático fue un momento de intenso debate acerca de lugar que le cabía a la cultura y a los intelectuales en la construcción de una nueva vida democrática. Esto implicó la reconfiguración de los espacios de consagración y la consolidación de nuevos esquemas para interpretar el canon literario local que, en líneas generales, supuso una nueva visión del valor de lo político en la literatura que ya no estuvo centrada en las apuestas revolucionarias sino en la reivindicación de una cultura democrática, plural y subordinada a la ética (Saítta, 2004).

En este escenario, el rock pareció encarnar como ninguna otra producción cultural los valores necesarios para la tarea de reconstrucción cultural democrática. La trayectoria de la cultura rock durante el pasado inmediato fue recuperada como un referente legítimo para consolidar valores como la tolerancia, la sensibilidad social y la moderación política. El carácter inconformista del rock, su falta de involucramiento con la militancia radicalizada, su crítica al autoritarismo, la construcción de una imagen como agente de la resistencia a la dictadura y un poder de convocatoria en ascenso, contribuyeron a que se perfilara como una cultura que salía relativamente inmune del pasado.

Al intervenir en los debates públicos y participar activamente de la tarea de reactivación ciudadana que supuso el fin del gobierno militar, la escena del rock constituye un prisma privilegiado para indagar en la transición a la democracia en Argentina desde una perspectiva cultural. Como han planteado investigaciones recientes, hacer foco en detalle durante los años de la transición, es decir en los años comprendidos entre el fin del gobierno militar y los primeros años del gobierno constitucional, permite dar cuenta de un itinerario de transformación complejo que no estuvo reglado exclusivamente por el recambio institucional sino por un clima más englobante vinculado a los cambios paulatinos en las conductas, las expectativas y los imaginarios (Franco, 2017).

Aunque a poco de iniciado el gobierno constitucional el estado del campo cultural y sus relaciones con la política fueron objeto de atención entre diversos intelectuales que aspiraron a encontrar en la cultura las fuentes de la vida democrática, en las investigaciones posteriores esta perspectiva no fue retomada.² El momento transicional fue particularmente productivo para las

2 Además de los escritos ya mencionados, se destaca el análisis del Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (Pehesa) sobre el espacio público desde una lectura vinculada a los planteos de Jürgen Habermas. A principios de los años ochenta, este grupo de investigación formado por Hilda Sabato, Leandro Gutiérrez, Luis Alberto Romero y Juan Carlos Korol revisó la historia argentina desde una clave democrática y encontró en el asociacionismo barrial de entreguerras espacios de transmisión de una cultura democrática (Pehesa, 1982).

ciencias políticas, que desplegaron diversos modelos explicativos para comprender el desarrollo y las posibilidades que planteaba el pasaje de un gobierno autoritario a otro democrático.³ Por otra parte, el período de transición política fue también analizado como una instancia clave para indagar en la consolidación de las demandas sobre los derechos humanos y para desandar el camino de la militancia humanitaria (Franco, 2018). En efecto, esta última vertiente fue la más indagada entre los historiadores del llamado tiempo presente, mientras que los temas culturales tendieron a quedar por fuera de los debates planteados por este tipo de bibliografía.

Los análisis sobre la cultura en la transición fueron promovidos por investigadores interesados en la literatura, las artes visuales y el teatro desde miradas centradas en los dilemas de cada campo disciplinario y, a la hora de construir periodizaciones, estas privilegiaron los tiempos de la política institucional. Esto condujo a la producción de trabajos centrados en, por un lado, la censura cultural y el carácter político del arte como modo de denuncia e impugnación a la represión durante los tiempos dictatoriales, y, por otro, en las transformaciones inauguradas por la vuelta a la democracia, ya sea para analizar las reconfiguraciones del campo cultural en el nuevo contexto (teniendo en cuenta, entre otros factores, la vuelta de los artistas exiliados y los nuevos espacios de consagración artística), como también para entender a la democracia como una *posdictadura* y recuperar las producciones culturales con las cuales se procesaron las marcas traumáticas legadas del terrorismo de Estado.⁴

Sin embargo, algunos trabajos recientes han indicado un camino alternativo de investigación al analizar el clima cultural de transición atendiendo a las transformaciones artísticas, los cambios en las sensibilidades, las sociabilidades cotidianas y su vínculo con los debates políticos vinculados al autoritarismo y a la democracia (Manzano, 2018; Eckerman, 2018). En esta dirección, este artículo aspira a vincular dimensiones de análisis que el campo de la llamada historia reciente suele mantener en forma separada. El carácter de frontera del rock, entre la vanguardia artística y la cultura masiva y popular, ofrece un prisma de lectura que permite poner en relación los debates artísticos, políticos e intelectuales locales con los «modos de ser en el mundo» que el rock propone como experiencia de vida (Frith, 2001). Por su potente capacidad de interpelación afectiva, el rock permite vincular los sentimientos individuales con los sociales. Así, desde la perspectiva del rock resulta posible indagar cómo durante el momento transicional se enlazaron las formas de sociabilidad cultural y las prácticas artísticas con los debates políticos del momento en torno al autoritarismo, los derechos humanos, la violencia política y la institucionalidad democrática.

Si bien las investigaciones académicas sobre la cultura rock asisten a un creciente auge, el cambio cultural inaugurado por la vida institucional, la adhesión a los valores democráticos y las intervenciones de los músicos en los debates sobre el pasado reciente no han sido suficientemente explorados. Las investigaciones centradas en el rock se han concentrado en los años del gobierno militar y, como ha advertido Esteban Buch recientemente sobre estos trabajos, campea la oposición entre la leyenda blanca y la leyenda negra (Buch, 2016).⁵ Mientras que la primera explora la dimensión crítica, rebelde y resistente del rock durante la dictadura, la otra desenmascara los lazos entre el poder y el Estado. En este artículo, antes que atribuirle valores intrínsecos al rock o indagar su derrotero desde la mirada de los «fans» o sus productores, se aspira a comprender cómo

3 Entre los trabajos escritos durante el momento transicional se destacan: Lechner (1987); O'Donnell, Schmitter y Whitehead (1988); Nun y Portantiero (1987).

4 En este marco, se destacan los trabajos de Burkart (2017); Dubatti (2011); Fortuny (2014); Longoni y Bruzzone (2008); Saitta (2004) y Usubiaga (2012).

5 Sobre los distintos estudios centrados en las relaciones entre rock y dictadura consultar: Alabarces (1993); Delgado (2015); Di Cione (2015); Pujol (2007); Vila (1985).

el rock se imbricó en el contexto cultural y político y, a su vez, cómo fue visto por otros actores sociales de su tiempo.

El artículo se organiza en dos apartados. En el primero estudio cómo el creciente poder de convocatoria de los recitales desde los últimos años del gobierno militar acercó al rock a la política nacional y participó del proceso de transformaciones culturales de la transición política. En el segundo apartado, me detengo en las interpretaciones sobre las marcas más traumáticas del pasado que ensayó la primera plana del rock en los primeros años del gobierno democrático y analizo sus posiciones ante los desaparecidos como también sus lecturas sobre las organizaciones de derechos humanos.

Los recitales como laboratorios de experimentación democrática

Como han mostrado las investigaciones sobre el rock en dictadura, los recitales en aquellos años no fueron suspendidos. Si bien desde que las Fuerzas Armadas tomaron el control del gobierno nacional el 24 de marzo de 1976 se instaló un rígido control sobre el uso de las calles a través de la multiplicación de efectivos militares y policiales, la prohibición de reuniones de grupos de personas en las calles y la «recomendación» a toda la población de abstenerse de transitar por la vía pública durante las horas de la noche, algunos encuentros populares como los convocados por el fútbol, el rock y las discotecas fueron permitidos e incluso, recurrentes.⁶

Las investigaciones disponibles han remarcado que asistir a un recital en estos tiempos era una aventura peligrosa. Si bien el público de rock no estuvo entre los principales objetivos del plan de represión clandestina destinado a exterminar a la subversión, Sergio Pujol ha demostrado que el rock también fue objeto de supervisión policial y de abusos (Pujol, 2007). Era recurrente que los recitales estuvieran infiltrados por espías vinculados a la Policía o que uniformados irrumpieran durante un concierto o a su salida para llevarse a decenas de personas en camionetas a la comisaría para averiguar sus antecedentes penales. Al fin y al cabo, su rechazo a las disciplinas, su desprecio por la autoridad y sus raíces internacionales ponían a los rockeros en las antípodas de los valores católicos castrenses de la nación y la familia con los cuales aspiraban a reorganizar a la sociedad.⁷

Con todo, hacia el fin de 1979, el multitudinario recital de la vuelta de Almendra (uno de los primeros grupos del rock local de la década del sesenta) inició una saga de recitales de gran formato que ubicaron a la escena rock en una nueva esfera pública. Recitales de artistas que volvían del exilio (como Moris y Manal en abril de 1980) y diversos espectáculos locales e internacionales (como Queen y The Police) convocaron a decenas de miles de personas de la Ciudad de Buenos Aires y otras ciudades de provincia como La Plata, Mendoza o Mar del Plata durante los últimos años del régimen. Estos encuentros tuvieron una gran publicidad y en su mayoría fueron televisados por los canales oficiales y transmitidos por la radio, por lo que alcanzaron a un público todavía más vasto.

Los estudios sobre el rock en dictadura han interpretado esta masividad como una manifestación del carácter resistente del rock frente al autoritarismo. Trabajos como los de Pablo Vila y Pablo Alabarces han coincidido en señalar que, en un escenario signado por la represión y el repliegue hacia el mundo privado, el rock funcionó como un ámbito excepcional de sociabilidad juvenil. Estas investigaciones pioneras han consolidado una imagen del rock local como

6 Para el caso del fútbol y las imágenes de país que aspiró a mostrar al mundo, remito a Gilbert y Vitagliano (1998). En cuanto al auge de la música disco en la Argentina de los setenta y ochenta consultar Pujol (1999).

7 A propósito del lugar de la familia durante los años del gobierno militar consultar File (1997).

un movimiento social antiautoritario y esta hipótesis se constituyó en una fuerte clave de lectura para investigaciones siguientes.⁸ Por otra parte, este auge de recitales de gran formato también ha sido vinculado con las dinámicas internas de la estética y la industria del rock de cara a la incorporación de formatos de canción más amigables al público (Delgado, 2015). Esta sección, en cambio, se propone enfatizar que estos recitales se convirtieron en laboratorios de ensayo para la vida en democracia y que sus experimentos comenzaron a ser gestados desde los últimos años del gobierno militar.

En este sentido, es importante señalar que este auge de recitales (realizados principalmente en estadios de fútbol) coincide con una nueva etapa dentro del proyecto militar que, después de haber dado por terminada la «guerra contra la subversión», aspiraba a alcanzar sus planes políticos de más largo plazo destinados a transformar la cultura política del país y consolidar la presencia del partido militar como tutor de la vida política nacional (Canelo, 2016; Quiroga, 2005). En 1979, Jorge Rafael Videla pasó a retiro y el general Roberto Eduardo Viola asumió la jefatura del Ejército. Las aspiraciones políticas de este general, rechazado por algunos camaradas por «político» y «populista», hacen probable que el acercamiento a los jóvenes a través del rock fuera parte de su proyecto político (Novaro, 2010). Viola expresaba un sector del gobierno que alertaba sobre el peligro de descansar en la *lucha antisubversiva* como único recurso de legitimación, y proponía un mayor acercamiento a los partidos políticos y a las organizaciones sindicales. En marzo de 1981, asumió la presidencia y tuvo lugar un «ablandamiento» de la dictadura que se manifestó en las diversas marchas que se organizaron (aunque siguieron siendo severamente reprimidas), en la revitalización de la vida política partidaria, en la politización de algunas revistas culturales que iban perdiendo el temor a criticar al gobierno militar como también en la emergencia de los desaparecidos como problema público.

Entonces, como parte de una apuesta militar que confiaba en abrir el diálogo con algunos sectores políticos y sociales y que propiciaba una vida pública menos controlada y más plural, un sector del gobierno permitió y asumió la responsabilidad por la realización de encuentros masivos de rock desde 1979. Con todo, la permisividad hacia este tipo de encuentros no supuso el fin de los recelos militares. Jim Beach, manager de Queen, recuerda haber negociado con el mismísimo Roberto Viola las condiciones para que se pudiera organizar el recital en la cancha de Vélez:

En esos días había una dictadura en Argentina, estábamos negociando con el comandante del ejército y él me dijo: ¿Cómo puedo permitir que cincuenta mil jóvenes vayan a un estadio donde no puedo controlarlos? ¿Qué pasa si alguien grita «Viva Perón» en el medio de un concierto de Queen y se arma un verdadero escándalo? Traté de explicarle que, como en las peleas de gladiadores en Roma, esto era una panacea para el pueblo, que nunca habían tenido algo así antes y que eso sería una experiencia extraordinaria.⁹

Se temían los cantos políticos. Tal vez Viola estuviera al tanto de lo que había sucedido un año antes durante un recital de Serú Girán cuando desde del público comenzaron a saltar y a gritar con gran efusividad «Se va a acabar la dictadura militar», o bien temiera que sucediera lo mismo que con algunas hinchadas de fútbol que recibían la llegada de Viola al estadio con la marcha peronista.¹⁰ Sin embargo, si se piensa en los patrones de consumo cultural de los jóvenes

8 Una de las líneas de investigación más fructíferas en este sentido es el trabajo de Lucena y Laboreau (2016).

9 Declaraciones de Jim Beach, manager de Queen. En *The days of our lives*, Episodio 2, BBC, 2011. En este documental la reunión de los músicos de Queen con el general Roberto Viola está documentada fotográficamente.

10 Como ejemplo de los cantos contra la dictadura militar, visualizar Serú Girán en Obras. *Serú Girán en Vivo, Estadio Obras*, video completo: <<https://www.youtube.com/watch?v=NatzmHps5-A>>. Los episodios de los cantos de la marcha peronista en los estadios de fútbol son narrados por Alabarces (1993: 75).

peronistas de la década previa, el temor de Viola resulta algo inverosímil. Resulta poco probable que los peronistas de izquierda fueran en masa a escuchar a un conjunto británico como Queen, izaran de buena gana las banderas de Argentina y de Gran Bretaña, una al lado de la otra, como se hizo antes del evento y coronaran ese ritual entonando la marcha peronista. El traspíe demuestra hasta qué punto el rock era un fenómeno difícil de descifrar para los sectores castrenses.

Durante la presidencia de Viola, en 1981, de la permisividad para la realización de grandes recitales se pasó a una novedosa interpelación a las figuras y atributos de la cultura rock en tanto representación legítima de la juventud argentina. Frente a la mirada que veía en el joven hippie o rockero un paso previo a la degeneración sexual y a la perversión ideológica, había otra mucho más pragmática: el rock era una práctica juvenil con un creciente poder de convocatoria (que llegaba a algo inédito hasta entonces como llenar estadios de fútbol) que se mantenía ajena a la politización y repudiaba la violencia organizada. Así se explica que miembros del Poder Ejecutivo hayan propiciado conversaciones sobre «asuntos de la juventud» con miembros de Serú Girán, tal como confesaron los músicos al periódico *Tiempo Argentino* en diciembre de 1981.¹¹ En el mismo sentido se puede leer la presencia de la figura del joven rockero en una propaganda oficial. En el aviso de la compañía estatal de teléfonos de marzo de 1981, se representaba a un joven de barba, pelo largo y pantalones con anchas botamangas que conversaba extensamente con un amigo sobre la escuela, el pub y el último disco de The Police. Si bien el mensaje era restrictivo y desalentaba la comunicación fluida entre pares («Dígaselo en pocas palabras o en horarios más económicos», decía el anuncio), las imágenes y el carácter de la publicación mostraban un nuevo estilo de interpelación a la juventud que se alejaba de las más fervientes asociaciones entre jóvenes, subversión y rock que habían primado durante los primeros años de la dictadura (Manzano, 2017).

Como es sabido, la guerra terminó por consolidar este acercamiento. La anglofobia que despertó el nacionalismo bélico generó una creciente demanda de música no anglosajona que lanzó a la masividad al rock local, le borró los prejuicios negativos que cargaba y lo legitimó como «nacional». En este marco, la edición de títulos por año duplicó a la de la década anterior: entre 1970 y 1981 se habían editado en promedio unos treinta discos por año mientras que, a partir de 1982, el número ascendió a más de 65. Esto favoreció la profesionalización de músicos y despuntó a la industria del rock con la multiplicación de los estudios de grabación y de las agencias productoras.

En paralelo, los músicos se fueron convirtiendo en nuevas estrellas del espectáculo que trascendieron su área de influencia, movilizaron modelos de conducta y forjaron estilos de opinión, sobre todo, entre los más jóvenes. Como ha explicado el filósofo Edgar Morin, estas estrellas sin poder político ni autoridad tienen, sin embargo, la capacidad de ser vistas, escuchadas y sentidas como sujetos a admirar y como modelos a imitar. Una «doble sustancia» los legitima, pues estos personajes poseen un destino excepcional, son portadores de una inédita originalidad creativa y a la vez son reconocidos como personas comunes (Morin, 1965). Charly García fue el más mediático de todos: daba entrevistas en la televisión y las revistas de la farándula se interesaban por él. Su temprana aparición en el programa de Mirtha Legrand y su continua presencia en los medios de comunicación despertaron resquemores entre los defensores más fervientes de los ideales del rock «rebelde».

En este contexto, el inicio de la década del ochenta encontró a la cultura del rock con un rol activo en la vida política del país. Al constatar el enorme poder de convocatoria de jóvenes en los recitales, los gobiernos aspiraron a acercarse a sus músicos y volverlos instrumento de comu-

11 Los músicos hablaban de las aspiraciones oficiales de crear un ministerio destinado a las nuevas generaciones. «El sueño efectivo. Serú Girán», *Expreso Imaginario*, n.º 65, diciembre de 1981, p. 22.

nicación. El recital por la Solidaridad Latinoamericana realizado durante la Guerra de Malvinas y enmarcado dentro de las campañas de recolección para el «fondo patriótico», es un ejemplo contundente del acercamiento del rock a la política estatal que, en los años siguientes, sería retomado con otros objetivos. Por otra parte, esta masificación de los recitales también fue apreciada desde diferentes campos de la cultura como un espacio político. En este caso, se trató de lecturas que proyectaron un vínculo entre jóvenes y democracia definido en torno al antiautoritarismo y la libertad.

La politicidad del rock fue un tema de reflexión para los intelectuales de su tiempo. En 1984, el politólogo marxista Oscar Landi afirmaba que su valencia cultural durante los años de plomo se había gestado en torno a lo que llamaba un «acto de realización», es decir, a sus prácticas concretas de producción y consumo más que en relación con la música o la valoración de su nivel artístico (Landi, 1984: 114). En una dirección similar, el periodista y escritor Roberto Mero planteaba que el rock se había convertido en «la única vía de participación» y ello había hecho posible que «un género popular se convirtiera por sí en un hecho político», en «una respuesta al silencio».¹² Finalmente, el sociólogo Pablo Vila publicó en 1985 su investigación sobre el rock en dictadura. Allí identificaba la relevancia del rock en términos de movimiento social y, a partir de entrevistas al público de los recitales, desplegaba una lectura de la cultura rock como un ámbito de «resistencia» a la dictadura militar (Vila, 1985).

Hasta cierto punto, esta interpretación resistente del rock en dictadura buscaba sobreponerse a opiniones extendidas en los años previos, pero que se mostraban en retroceso. La voz de Nicolás Casullo es un ejemplo de ello. Casullo había sido un importante dirigente montonero y había estado a cargo durante el gobierno de Héctor Cámpora de una secretaría dedicada a la educación y la difusión de la cultura nacional y popular. En un número dedicado a la música en la prestigiosa revista mexicana de debate intelectual *Comunicación y Cultura*, Casullo afirmaba que la potencia política del rock estaba sobrevalorada. Para él, «la alta capacidad de convocatoria del rock para nuclear a sectores juveniles en una proporción comparativamente mayor que la de los partidos políticos» se contrarrestaba con su «concepción despolitizadora [...] ya verificada en otras etapas históricas», donde se apreciaba la «ausencia de propuestas concretas», la «incapacidad de liderazgos», «la decrepitud de buena parte del lenguaje político» y, sobre todo, «la falta de propuestas y motivaciones».¹³

Aquello que Nicolás Casullo impugnaba era, justamente, lo que en el nuevo contexto de los años ochenta era visto como un valor positivo: ajeno a los «excesos» de la izquierda y la derecha, el rock promovía una imagen de diversidad cultural, tolerancia y, sobre todo, moderación política. Fueron las trayectorias personales de los principales músicos las que otorgaron legitimidad a la escena rock. Charly García, Miguel Abuelo o Luis Alberto Spinetta habían sido veinteañeros en la década previa, se habían mantenido al margen de la lucha armada, habían sufrido la persecución policial y en torno a ellos sobrevolaba una imagen crítica hacia el gobierno militar. Esto les otorgó un lugar de enunciación con una autoridad moral distintiva que les permitió percibirse como legítimos voceros en los nuevos tiempos que se avecinaban.

Ante el nuevo contexto democrático, la «actitud resistente» del rock se imbricó con nuevos modelos de conducta que aspiraban a educar en la vida democrática. Miguel Abuelo que había vuelto al país en 1980 después de haber partido a Europa en plena explosión de las acciones guerrilleras, habló de la necesidad de cambiar de actitud:

12 Roberto Mero. «Música rock ¿Pasión o ideología?». *El Porteño*, n.º 14, febrero de 1983, pp. 17-19.

13 Nicolás Casullo, «Argentina: el rock en la sociedad política», *Comunicación y Cultura*, n.º 12, agosto de 1984, p. 42. Agradezco a Leandro Donozo haberme dado a conocer esta fuente.

Somos libres, ¿y ahora qué hacemos? La «contestación» en la música es cosa del pasado. Ahora hay que ponerse a favor y agarrar cada uno su barco y no delirar demasiado. No es que el rock deje de ser delirio, pero ahora debe ocupar su verdadero rol dentro de un país democrático. Una realidad en un país con apertura y eclosión artística, ya sin histerias ni historias personales...¹⁴

En la prensa y en la televisión se multiplicaron las declaraciones de los músicos sobre sus consideraciones acerca del futuro democrático. En *Badía & Compañía*, un exitoso programa musical de televisión que daba gran espacio al rock, el conductor preguntó a Spinetta si creía que la democracia traería paz y justicia para el país: «Yo pienso —respondió— que como pueblo debemos adquirir la cultura democrática y política que nos ha faltado durante mucho tiempo».¹⁵ Interpelados por el cambio cultural que implicó la vuelta a la democracia, los músicos tuvieron un lugar privilegiado en la transmisión y el compromiso de los valores institucionales, el respeto por la libertad y el rechazo al autoritarismo.

Por otra parte, esta nueva sensibilidad hacia la democracia acercó nuevamente el rock al Estado. Para algunos músicos esta cercanía con el poder oficial era un asunto incómodo. En 1982, Raúl Porchetto en su canción «Che pibe, vení votá», todavía denunciaba los «usos políticos» que manipulaban a los músicos y al público tanto «para guerras o elecciones».¹⁶ Y en setiembre de 1983, durante la campaña electoral, David Lebón hablaba también en forma distante de la dirigencia política al declarar: «Ahora me llaman de todos los partidos por teléfono: todos me aman, me llaman los peronistas, los radicales, todos para hacer conciertos y les contesto que si ellos nunca me dieron una mano yo no tengo ninguna razón para dársela a ellos».¹⁷

Sin embargo, desde que Raúl Alfonsín asumió la presidencia en diciembre de 1983, la escena del rock se sumó a la fiesta democrática y participó de las actividades oficiales que poblaban la ciudad con el objetivo de erradicar el «miedo a la participación», regenerar el «tejido solidario», y hacer funcionar a la democracia «desde la base de la pirámide».¹⁸ Esta nueva etapa se vivió como un momento de refundación y el partido en gobierno (la Unión Cívica Radical) le otorgó a la cultura el papel edificante de contribuir con la unificación nacional y consolidar la democracia.¹⁹

En la Ciudad de Buenos Aires, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad pobló las plazas y los parques de obras de teatro, conciertos de música académica y popular, actividades para niños, espectáculos de magia, bailes populares y corsos.²⁰ Se aspiraba a volver a hacer converger la ciudad con el espacio público con el fin de hacer que se encontraran los desconocidos (tan temidos durante los años del «proceso»), de habilitar el diálogo político y de transformar la imagen del Estado (Gorelik, 2008; Winocur, 1993).

14 Gloria Guerrero, «1984: unirse para demostrar la vida», *Humor*, n.º 119, diciembre de 1983.

15 La entrevista está disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=EFaAMJmRsqo&t=335s>>.

16 Raúl Porchetto, «Che Pibe» en *Che Pibe*, Sazam Records, 1982.

17 Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti, «David Lebón, El segundo dios es el dinero», *Cerdos & Peces*, n.º 2, 1983, p. 12.

18 Alejandro Margulis, «Acción comunitaria. Por amor al barrio», *Clarín Revista*, domingo 2 de febrero de 1986, p. 5.

19 «La cultura como factor de unión» (entrevista a Osvaldo Giesso), *Clarín*, 28 de enero de 1984, p. 24; José María Castiñeira de Dios, «Por dónde pasa la cultura», *Clarín*, 21 de febrero de 1984, p. 16; Ollier (2009).

20 «Música al aire libre», *La Prensa*, 18 de enero de 1984, p. 5; «Baile en pleno centro», *Clarín*, 8 de enero de 2014, p. 25; Fermín Fèvre, «Arte en la calle», *Clarín*, 11 de febrero de 1984, p. 24; «Cultura popular al aire libre», *La Razón*, 22 de enero de 1984, p. 4; «Una de las calles más serias de la ciudad es escenario de cortes, quebradas y gatos», *La Razón*, 8 de enero de 1984, p. 4; «Comenzó el corso en la metrópoli. Carnaval en la Avenida de Mayo», *Clarín*, 27 de febrero de 1984, p. 20.

El ciclo Música al Aire Libre se inició en el verano de 1984 y fue el programa estrella del gobierno radical de la Municipalidad de Buenos Aires. En este evento participaron artistas vinculados a distintos géneros musicales: clásica, folclórica, tango y rock, incluido en la lista —según afirmaba el folclorista Ariel Ramírez, organizador del ciclo— porque «son parte del país y los muchachos son argentinos».²¹ Cada género se alojó en un parque distinto de la ciudad y Barrancas de Belgrano, un área verde ubicada en un gran desnivel que daba la ilusión de estar situado en un anfiteatro natural, fue el escenario del rock.

En cada fecha, el público se ubicó con libertad en las laderas de la barranca sentado en lonas o en sillas plegables. Desde allí se pudieron ver a Los Twist, Dúo Fantasía, Hermes, Luis Alberto Spinetta, Juan Carlos Baglietto, David Lebón, Fito Páez, Alejandro Lerner, Miguel Cantilo y Nito Mestre, entre otros. Como remarcó el secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Mario *Pacho* O'Donnell, estos recitales tenían el fin de otorgar a los jóvenes un papel central en «la instancia democrática que vive el país» y reconocer, al mismo tiempo, la «importancia artística del rock como expresión cultural argentina».²² Según testimoniaba *Pelo*, probablemente la más importante revista de crítica de rock en ese momento, esta unión entre rock y democracia había sido disfrutada por miles de personas sin haber tenido que lamentar incidentes o perturbación alguna. Por esta razón, se advertía que era una inmejorable oportunidad para que también los padres, que habían concurrido al recital, pudieran comprobar «por qué sus hijos apoyan el rock».²³ Muchos de los músicos ya habían pasado la treintena y el género comenzaba a ser una cultura compartida entre padres e hijos.

Este festival se volvió a editar hasta 1986 aunque ese año el rock fue desprogramado porque el nuevo secretario de Cultura de la ciudad, el historiador y folclorista Félix Luna, temía por los actos de violencia que se estaban volviendo recurrentes en los recitales (Berti, 1994: 15). Si bien los recitales de Barrancas habían transcurrido sin conflictos, otros encuentros, sobre todo el Festival de La Falda en la provincia de Córdoba, se habían convertido en un barómetro de la «violencia contenida» del público de rock. Este festival, que convocó a jóvenes oriundos de distintos puntos del país, atrajo la atención de los medios por las recurrentes situaciones de violencia, la presencia de las «patotas juveniles», las peleas con piedras y botellas de vidrio, asesinatos nunca confirmados y lanzamiento de objetos contundentes a los artistas para manifestar disconformidad con sus actuaciones.²⁴

Con todo, la violencia en el público tendió a pasarse por alto en aras de valorizar una imagen del rock como una zona de diversidad y tolerancia. En 1988 la Secretaría de Cultura de la Nación junto con la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y la nueva Subsecretaría de Derechos Humanos del Ministerio del Interior organizaron un festival, de clara proyección nacional, con el objetivo de celebrar la continuidad, aunque todavía frágil, de la democracia. La inestable institucionalidad en la que se vivía quedó evidenciada en los preparativos del evento. Proyectado para el 8 de diciembre, el festejo tuvo que ser postergado poco más de dos semanas a causa del alzamiento carapintada en Villa Martelli, conducido por militares que pugnaban por extender la amnistía por las violaciones a los derechos humanos ya obtenida con las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, sancionadas en 1986 y 1987 respectivamente.²⁵

21 Aníbal Juárez, «Música abierta», *Clarín*, Espectáculos, 9 de febrero de 1984, p. 1.

22 «El rock popular. Recitales en Barrancas de Belgrano», *Pelo*, n.º 206, febrero de 1984, p. 36.

23 Ídem.

24 «Cuatro jóvenes habrían muerto en el festival de La Falda», *Clarín*, 14 de febrero de 1984, p. 28.

25 «Llega un festival postergado», *Página/12*, 24 de diciembre de 1988, p. 16.

Finalmente, el 26, 27 y 28 de diciembre de 1988 sobre la avenida 9 de Julio, el festival Tres Días por la Democracia convocó multitudes. Esta vez, desde un solo escenario, se aspiraba a ofrecer todas las manifestaciones musicales del país. El encuentro tuvo éxito, pero el poder de convocatoria del rock resultó contundente: mientras que a la primera fecha, dedicada al ballet, concurrieron unas cincuenta mil personas y a la jornada de folclore unas veinte mil, en el día dedicado al rock las contabilizaciones del público ofrecidas por los diarios oscilaban entre las cien mil y las ciento cincuenta mil personas.²⁶ Estos números, impresionantes para la época, no lo eran tanto si se piensa en los multitudinarios eventos del peronismo en los años previos al golpe militar. Pero en 1988, la sorpresa con la que se reciben las noticias de unas cien mil personas en un evento organizado por el gobierno evidencia el nivel de desmovilización social que al que se había llegado en Argentina.

El tono oficialista de los Tres Días por la Democracia era insoslayable, aunque la falta de distintivos políticos durante el evento fue celebrada como un valor.²⁷ Las diferenciaciones de cualquier tipo parecían atentar contra la estabilidad democrática y eran interpretadas como sinónimo de intolerancia antes que como parte constitutiva del intercambio democrático. En esta línea, el presidente Raúl Alfonsín alabó a los músicos porque

Realmente hemos tenido oportunidad de apreciar de qué manera el pueblo de Buenos Aires se consustancia con las distintas manifestaciones de la música que ha tenido la posibilidad de escuchar y aplaudir por la gentileza que ustedes (los músicos) han tenido. Todas estas manifestaciones musicales son nuestras, son argentinas, y todos juntos hemos sabido, sin distinciones políticas de ninguna naturaleza, rendir sencillamente nuestro homenaje a la democracia.²⁸

Desde el escenario se lanzaron consignas amplias que defendían la cultura democrática. Juane, de Los Ratones Paranoicos, afirmaba que el rock aspiraba a «demostrar que con educación y convivencia podemos vivir en democracia». Un mensaje similar vino de parte de Juan Carlos Baglietto, quien alegó que este festival significaba estar «a favor de la vida y en contra del autoritarismo». ²⁹ Con todo, el encuentro convocó a un muestrario diverso de subculturas juveniles reñidas entre sí por sus gustos musicales. Entre el público reinaba una actitud menos pacífica expresada en violentos botellazos que se lanzaban hacia el escenario y en gritos misóginos hacia las artistas mujeres que comenzaban a ganar terreno en la escena local. En el diario *Página/12* se describía que cuando Hilda Lizarazu, la cantante de Man Ray, subió al escenario, «solo se salvó del abucheo gracias al bretel izquierdo de su minivestido colorado, que, por fin, luego de esforzadas contorsiones se había deslizado». ³⁰ Estos desaciertos quedaban sin embargo en un segundo plano ante la fiesta democrática y la comunión colectiva en torno al canto «El que no salta es militar».

Los diarios remarcaran lo diáfana que se veía la multitud sin referencias políticas que la dividiera. La única bandera visible en la marea de gente era la del club de fútbol Boca Juniors y esto constituía todo un símbolo de la desafiliación a la política de partidos característica de los seguidores de rock, pero, sobre todo, de la creciente futbolización del género que se había

26 «Cierre con raíces telúricas. Festival por la democracia», *Página/12*, 29 de diciembre de 1988, p. 11; «El arte festeja cinco años de democracia», *Clarín*, 27 de diciembre de 1988; «Toda una noche de rock para 150.000 personas», *Clarín*, 28 de diciembre de 1988.

27 Al recital concurrieron el intendente municipal Suárez Lastra junto a sus hijos y el diputado Jesús Rodríguez, miembros de la Unión Cívica Radical, el partido en el gobierno.

28 «Raúl Alfonsín, nueva banda presidencial», *Página/12*, 30 de diciembre de 1988, p. 10.

29 «Llega un festival postergado», *Página/12*, 24 de diciembre de 1988, p. 16; «Toda una noche de rock para 150.000 personas», *Clarín*, 28 de diciembre de 1988, p. 30.

30 «Festival por la democracia. La sensación térmica del rock», *Página/12*, 28 de diciembre de 1988, p. 19.

venido gestando desde fines de 1979 y que, en la década del noventa, se convertiría en su marca más distintiva.

Las zonas del periodismo cultural más inconformista reaccionaron contra la multiplicación de recitales vinculados al gobierno en lo que veían una repudiable subordinación al poder oficial. Desde las páginas de *Cerdos & Peces*, Enrique Symns fue uno de los principales promotores de esta campaña. Symns había formado parte de la sociabilidad *underground* que se había gestado en Buenos Aires y en la ciudad vecina de La Plata durante los años de la dictadura. Con sus monólogos en los vanguardistas recitales de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota había logrado cierta fama y su desempeño como jefe de redacción del mensual *Cerdos & Peces* desde agosto de 1983 le ofreció una plataforma de opinión para convertirse en una voz contestataria y plebeya dentro de la escena del rock. *Cerdos & Peces*, surgió primero como suplemento del magazine *El Porteño*, una publicación clave de la transición democrática y, a partir de abril de 1984, se independizó y comenzó a editarse por separado. En el contexto de destape cultural que se vivía en Argentina durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, la marca más distintiva de *Cerdos & Peces* estuvo dada por su transgresora búsqueda de expandir las fronteras de lo decible en temas vinculados al sexo, la familia, la homosexualidad y las drogas.

Este interés por correr la frontera de lo moralmente aceptable convirtió al plantel de redacción de esta revista en uno de los actores sociales más comprometidos con los reclamos sobre el presente y el futuro, pues a poco de iniciarse el gobierno constitucional aspiró a mostrar que los alcances de la liberación cultural y el «destape» eran más que limitados. En el contexto de consagración del rock como género nacional, las zonas más iconoclastas aspiraban a convertirlo en «la más grande confabulación antiargentina» que debía contraponerse a «las momias [que] nos quieren limpios y bellos boy-scouts que no perturben el normal desarrollo del accionar de los desestabilizadores profesionales».³¹

La impugnación al oficialismo del rock se emparentaba con los cuestionamientos que el escritor y sociólogo Rodolfo Fogwill planteaba a propósito del uso de la cultura como proyecto político de la Unión Cívica Radical. Fogwill identificaba una promoción «cholula» de la cultura difundida mediante estrellas y eventos, vinculada al negocio del espectáculo y consumida durante el «tiempo libre». Para él, este esquema *middleclass*, separaba a la cultura de la vida real y no era suficiente «para transformar la cultura política de la sociedad: desde la familia hasta los militares».³²

Por su parte, *Cerdos & Peces* aspiraba a reasignar un valor transformador a la contracultura. La vuelta a la democracia no era el punto de llegada. Todavía quedaba combatir contra «las pequeñas dictaduras de todos aquellos que han asimilado un mandato moral y existencial rígido, estructurado según pautas militarizadas y autoritarias».³³ Desde estas páginas se incitaba a crear un «nuevo proyecto existencial» y un «espacio de lucha por las reivindicaciones de todas las minorías marginadas ya sea por su modo de sentir, pensar o desear este mundo que compartimos».³⁴ El ser minoría, reforzado por la experiencia del calabozo que destinaba este estilo de vida, permitía situar al rock como una más entre las diferentes figuras marginadas socialmente (los homosexuales, las prostitutas, las travestis, los locos y los linyeras).

31 Martín Visuara, «Saben lo que pueden hacer con Luján...», *Twist y Gritos*, n.º 11, agosto de 1984, p. 4.

32 Rodolfo Fogwill «La política cultural del gobierno democrático», *El Porteño*, n.º 25, enero de 1984, pp. 41-42.

33 Enrique Symns, «Señor Intolerancia», *Cerdos & Peces. Suplemento marginal de El Porteño*, n.º 6, enero de 1984, p. 2.

34 «La página gay. El derecho a ser», *Cerdos & Peces*, n.º 1, agosto de 1983, p. 11.

Para la escena contracultural, representada a través de la voz de la revista *Cerdos & Peces*, la redemocratización de Argentina era un nuevo fraude.³⁵ Sus páginas mostraron que el cambio de régimen no supuso el fin de la represión policial y denunciaron la continuidad de funcionarios —y métodos— heredados del pasado militar. Además, para la revista los sentidos de la democracia todavía no estaban delineados y por ello aspiraba a expandir las posibilidades de la democracia hacia los terrenos del deseo, la sexualidad libre, la despenalización del consumo de drogas y la legalización del aborto. Con todo, se trataba de debates posmaterialistas que todavía estaban muy alejados de los grandes temas nacionales del momento.

Visiones del pasado: el rock ante los derechos humanos

En pleno debate sobre si Argentina debería tener su propio Núremberg para juzgar a la Junta Militar, *Cerdos & Peces*, en un ficticio «Proceso al rock», puso en el banquillo de los acusados a la primera plana de sus músicos. Las acusaciones provenían de distintos periodistas culturales como Enrique Symns, Marcelo Fernández Bitar, Gloria Guerrero, Eduardo Berti y Juan Carlos Insúa, quienes miraban retrospectivamente e impugnaban al *establishment* del rock por haber servido para «tapar ciertas cosas» y por no haber sido lo suficientemente directos en las denuncias al gobierno militar.³⁶

Se les impugnaba el poco vuelo poético de las canciones, sus temáticas banales, cotidianas y desideologizadas aunque estas referencias a la vida cotidiana y a sus espacios singulares hubiera sido para muchos una forma de denuncia a la sensación de encierro provocada por la mano militar.³⁷ Otro de los cargos se vinculaba con la masificación y el ingreso al «mundo del espectáculo», sobre todo por su presencia en la televisión. Considerada como uno de los medios con mayor capacidad de adoctrinamiento durante los años militares, los acusaban de haber hecho un uso meramente instrumental de los medios de comunicación sin haber promovido desde allí ningún gesto ni actitud disruptiva.³⁸

En definitiva, se echaba un manto de sospecha colaboracionista sobre los músicos más consagrados de la escena local que ponía en entredicho las lecturas de la escena rock como una arena de «resistencia» al gobierno militar que circulaban por la prensa y el mundo intelectual. Cuestionamientos similares se observaron en otras esferas de la cultura. El hecho de haber permanecido en el país resultaba sospechoso y era motivo para ser acusado de «elemento distractor» a favor de las represivas políticas militares.³⁹ Un mes después del llamado a elecciones, la nota «El rock y los derechos humanos» ya había planteado este tema en noviembre de 1983, y era lapidaria:

Algún historiador quizá diga alguna vez que Bob Dylan paró la guerra de Vietnam o que John Lennon modificó las costumbres de un siglo. En la Argentina, el rock nació como una llamarada de rebeldía para luego hundirse en una especie de anonimato no

35 Otras revistas como *Tren de Carga* y *Twist y Gritos* también dialogaron con este proyecto aunque se trataron de empresas editoriales con poca continuidad.

36 «Proceso al rock argentino», *Cerdos & Peces*, n.º 3, junio de 1984, pp. 43-46.

37 Para el campo de las artes plásticas, las investigaciones de Andrea Giunta y el trabajo ya citado de Viviana Usubiaga han demostrado que el interés por lo cotidiano y su búsqueda por representarlo figurativamente en los artistas plásticos fueron estrategias de denuncia a la sensación de encierro social (Giunta, 1993). A propósito de la utilización de las metáforas y alegorías en el rock local consultar Favoretto (2013). Sobre las representaciones de los espacios privados en el rock remito también a Sánchez Trolliet (2017).

38 «Proceso al rock argentino», *Cerdos & Peces*, n.º 3, junio de 1984, p. 44.

39 Este tipo de disputas culturales que ya se habían conocido durante los años de la dictadura cuando los intelectuales y artistas exiliados confrontaron con los que se quedaron. Cfr. Saitta (2004); Jensen (2005).

contestatario. Nunca hubo claras declaraciones contra la guerra de las Malvinas, ni contra la represión genocida ejercida durante el Proceso.⁴⁰

En un contexto en el que el tema de los desaparecidos contaba con gran resonancia pública, el rock inició su propio proceso de elaboración del pasado inmediato. Esto supuso una revisión del desempeño de las estrellas del rock durante los años de plomo. Para esto, *Cerdos & Peces* propuso una encuesta a diversos artistas con preguntas como «¿Qué son, para vos, los derechos humanos?», «¿El rock se mantuvo al margen del problema de la violación a los derechos humanos?», «¿Cuál es tu opinión sobre el tema de los desaparecidos?», «¿Cuál es la posición con respecto a las Madres de Plaza de Mayo?».⁴¹

Muchas de las respuestas permiten apreciar cómo la fuerza de algunos consensos sociales que legitimaban la represión militar permearon sus lecturas del pasado (Franco, 2018). Sus visiones de los organismos de derechos humanos fueron ambiguas. Por un lado, la identificación con su causa había sido inmediata. Spinetta, en la canción «Resumen porteño» de *Bajo Belgrano* (1983), alude a cuerpos flotando, a la colimba y a la muerte. Miguel Abuelo organizó en 1982 un recital en el Parque Chacabuco para apoyar la candidatura de Augusto Conte, fundador del Centro de Estudios Legales y Sociales para que el tema de los desaparecidos fuera tratado en el Parlamento. Por su parte, Charly García incluyó en la portada de su exitoso disco *Clics Modernos* de 1983 una silueta con un corazón que —aunque no estuvo planeado desde el diseño— fue resignificado en favor de un vínculo con los derechos humanos.⁴²

Para Miguel Abuelo el rock fue un espacio de protección: «ahora que lo pienso, el rock por su actitud vitalista tal vez salvó a muchos de que se metieran en la guerrilla o del otro lado. Una buena viola te puede llevar a mejores sueños...».⁴³ Al igual que muchos en su tiempo, Abuelo se sentía ajeno al conflicto político de los años setenta como también de sus consecuencias y rechazaba a unos y otros por igual (Carassai, 2013). En su discurso asociaba directamente a los desaparecidos con los militantes guerrilleros e impugnaba a cualquier tipo de muerte, sin diferenciar ideologías: «si bien me parece muy importante que se aclare el tema de los desaparecidos, no dejo de lado que los que hacen la guerra desde cualquier bando son deplorables».⁴⁴ El hecho de asumir que Argentina había salido de una guerra, lo llevaba a afirmar que, como en cualquier guerra «siempre habrá desaparecidos». Más que centrarse en las condiciones de la desaparición, sus opiniones se englobaban en un rechazo más general a la violencia: «ni fósforo llevo conmigo, por lo que ves que las armas no me interesan y evito a los hombres con armas porque tienen una especie de vibración medio funesta que va contra mis sentidos».⁴⁵

La visión de Luis Alberto Spinetta sobre los desaparecidos también se asocia con quienes habían participado de la lucha armada. Por ello su sensibilidad ante los reclamos de las Madres

40 Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti, «El rock y los derechos humanos», *Cerdos & Peces*, n.º 1, pp. 10-11.

41 Ídem.

42 A propósito de esto, Charly García declaró: «Una cosa que me alucinó fue ver que la tapa de mi disco es la sombra negra con un corazón blanco y me encuentro con toda la ciudad llena de figuras blancas con un corazón. Yo puse esta tapa por la sombra del negro en Nueva York, el oprimido con toda la polenta del negro. Acá es la presencia de la muerte. Mató que los pusieran, las Madres de Plaza de Mayo me parecen alucinantes, que vayan y machaquen [insistan], es la única. No caer en una mano venganza», Enrique Symns, «Charly García y La pared», *El Porteño*, n.º 25, enero de 1984, p. 49.

43 Tom Lupo, «Miguel Abuelo: el arte arriba de la política, la musa sin cadenas», *Twist y Gritos*, n.º 16, enero-febrero de 1985, p. 22.

44 Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti, «El rock y los derechos humanos» en *Cerdos & Peces. Suplemento Marginal de El Porteño* (*El Porteño*, n.º 23), noviembre de 1983, p. 11.

45 Ídem.

de Plaza de Mayo no era impedimento para desmitificar la figura de sus hijos. Para Spinetta el reclamo por los desaparecidos no podía dejar de mencionar su pasado militante y no precisamente para reivindicarlo:

Las Madres de Plaza de Mayo merecen mi mayor adhesión y mi mayor respeto; [...] quizás, no sé si es justo que sus hijos aparezcan como héroes... pretender reivindicarlos como mártires... Como madres, ellas saben por qué están luchando y me parece perfecto. Pero muchos de los hijos de las Madres de Plaza de Mayo fueron tipos que hicieron miles de cagadas por otro lado. Claro que a una madre pedirle que invierta su proceso de madre y que condene a su hijo es imposible, pero también es imposible que consideren que sus hijos, que hicieron muchas cagadas, sean mártires inmolados a favor de la paz mundial. Eso por otro lado, sin exagerar.⁴⁶

En sus declaraciones, Spinetta rechaza al autoritarismo de los militares y al mismo tiempo diferencia entre torturados inocentes y culpables, lo que muestra hasta qué punto el «consenso antisubversivo» y la legitimidad a la represión de la guerrilla había permeado entre sectores de la vanguardia cultural (Franco, 2014).

Una persona muy amiga mía, que era el pelado Hidalgo Boragno, que hizo la tapa de *Alma de diamante* y *A 18' del sol*. Desapareció durante nueve meses, lo encapucharon y lo torturaron incansables veces y después lo soltaron porque era inocente. Tengo el testimonio de su palabra... Él ahora murió y todo lo que le hicieron aceleró el proceso de su muerte porque él ya estaba enfermo. Tengo amigos que fueron torturados en una comisaría por tener un fasito de yerba en el bolsillo... y no porque fueran raptos de un dirigente cipayo de los intereses argentinos.⁴⁷

Charly García, con una actitud menos solemne, decía que no le parecía tan mal que el rock hubiera sido un elemento distractor: «¿cómo lo ven los pibes que necesitaban distraerse?», se defendía.⁴⁸ Antes que mirar hacia el pasado, advertía sobre la creciente violencia que se vivía entre el público durante los recitales y aspiraba a romper con la imagen oficial de que en el rock «todos somos buenos». Su referencia no aspiraba a censurar esta violencia sino que, en línea con lo planteado en *Cerdos & Peces*, valoraba a los «cadenazos» y «botellazos» en los recitales como una manera de rebelarse a la estrategia militar de pretender encauzar a los jóvenes hacia los valores nacionalistas: «a partir de los militares todos teníamos familias, éramos pobres, éramos argentinos».⁴⁹

Una imagen muy diferente en la historia de las relaciones entre rock y derechos humanos durante la década del ochenta la ofrece el cierre de la gira internacional de Amnistía Internacional en Buenos Aires. El 15 de octubre de 1988, el festival *Human Rights Now!*, que se había iniciado en Londres un mes antes y había recorrido veinte ciudades en todos los continentes, recaló en Buenos Aires. El objetivo de la gira era concientizar a escala global sobre los derechos humanos, divulgar la Declaración Universal adoptada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y denunciar las torturas y la represión a activistas y opositores políticos a ambos lados de la cortina de hierro. Sin embargo, dentro del bloque soviético solo se presentaron en Budapest. La gira, además, fue financiada por la fundación de la empresa multinacional de deportes Reebok, que tenía el objetivo de ofrecer a la marca un perfil progresista.

En Argentina, a las consignas internacionales se sumó la impugnación a las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Bruce Springsteen, Peter Gabriel y Sting, junto con Tracy Chapman y el senegalés Youssou N'Dour, reconocidos internacionalmente como músicos ac-

46 Marcelo Fernández Bitar y Eduardo Berti, cit., 1983, p. 13.

47 *Ibidem*, p. 12.

48 Enrique Symns, «Charly García y La pared», *El Porteño*, n.º 25, enero de 1984, p. 49.

49 *Ídem*.

tivistas, desembarcaron en Buenos Aires. La organización de la gira se había iniciado un año atrás y hubiera querido que el recital tuviera una edición en Chile, pero no fue posible. Por ello, Argentina fue el único país con una presentación doble. El día previo al recital en Buenos Aires, los músicos se presentaron en la ciudad de Mendoza, limítrofe con el país transcordillerano. Este recital revivía la experiencia de muchos chilenos que, al ser derrocado Salvador Allende en 1973, cruzaron la cordillera para exiliarse en Argentina. En 1988, el objetivo del viaje era menos dramático pero ayudaba a recordar este itinerario. Unos doce mil chilenos viajaron a Mendoza para asistir al recital y también para festejar los primeros pasos de la transición democrática en su país luego de que a principios de octubre hubiera ganado el No en el plebiscito por la prolongación del mandato del general Augusto Pinochet.⁵⁰

Charly García y León Gieco fueron los invitados locales para la edición porteña en el estadio de River. La presencia de estos músicos fue indiscutida porque, según los periódicos, su música «quizá como ninguna otra encarna la resistencia juvenil a la dictadura».⁵¹ Traducido como «¡Derechos humanos ya!», el festival de Amnistía asoció la imagen de compromiso en el rock con los valores universales de la lucha contra el hambre, la pobreza, el racismo, la justicia y el ecologismo. Mientras que en San Pablo, la escala previa del festival, el énfasis estuvo puesto en la defensa de la reserva natural amazónica y se invitó al escenario al líder indígena Raoni Metuktire, en Argentina, en cambio, el espíritu del festival se imbricó con las demandas de las Madres de Plaza de Mayo. Mientras Sting y Peter Gabriel cantaban «They dance alone. La cueca sola», en un guiño también a las mujeres chilenas, algunas activistas del movimiento Madres de Plaza de Mayo subieron al escenario al tiempo que unos grandes carteles con siluetas eran colgados detrás de ellas. Al escenario también subieron quince niños restituidos para que «conocieran a las personas que, en todo el mundo, trabajan para que nunca más pase lo que les pasó a ellos».⁵² No era la primera vez que Sting interactuaba con las Madres. Ya en su primera visita a Argentina en 1980 se había reunido y conmovido por ellas, por lo que la denuncia a la violación a los derechos humanos que hizo desde el escenario guardó sintonía con su estilo de reclamo. En la parte instrumental de «La cueca sola», Sting preguntó al público por qué «la Junta Militar pensó que Chile, que Argentina podría crecer sin estas bellezas».⁵³

Para varios de los cronistas de aquel momento, esta combinación entre derechos humanos y transnacionalización del rock resultó polémica. Para *Pelo*, por ejemplo, el festival fue una mezcla complicada. Se indignaban no solo porque una empresa multinacional se inmiscuyera en temas políticos, sino también por la ligereza con la que se combinó al rock con los montoneros, las Malvinas y los desaparecidos. «Toda esta descomunal confusión no hace más que confirmar —decían— la superficialidad y la falta de información que tienen los músicos del Primer Mundo respecto de lo que ocurre en el Tercero».⁵⁴ Para los editores de *Pelo*, la presencia de un cartel en la parte más alta de la tribuna y frente al escenario que reclamaba por la libertad del dirigente montonero Mario Firmenich ponía en suspenso la legitimidad del reclamo: «es un disparate

50 «En Mendoza, mirando a Chile», *Clarín*, 14 de octubre de 1988, p. 7; «El superconcierto hizo vibrar la cordillera», *Clarín*, 15 de octubre de 1988, p. 30.

51 «García apuesta a los milagros», *Página/12*, 11 de octubre de 1988, p. 19.

52 Declaraciones de María Isabel Mariani, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo en Adriana Bruno, «Ecos políticos. El tiempo pasa», *El Periodista*, n.º 213, 27 de octubre de 1988, p. 8.

53 Las declaraciones de Sting durante el festival de Amnistía pueden verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-P9m-3mrflo>>.

54 «Festival de Amnesty», *Pelo*, n.º 329, noviembre de 1988.

asociar a un terrorista condenado con los derechos humanos».⁵⁵ Por otra parte, el suplemento juvenil del diario *Página/12* remarcaba la variopinta convocatoria política del festival que suponía al Partido Comunista, al Partido Comunista Revolucionario, al Movimiento al Socialismo y a la agrupación universitaria Franja Morada (vinculada al partido Radical).⁵⁶ En relación con esto, el magazine *El Periodista* destacaba que los partidos políticos, ávidos de atraer a la población del rock, habían concentrado su actividad solo en las puertas de acceso al estadio, lo que constituía todo un símbolo de los límites que estas agrupaciones tenían en convocar al público de rock. Una vez más, el rock reeditaba su histórica autopercepción como una fuerza política potente pero alejada de los partidos políticos. Con todo, este encuentro dejó trazado un camino de asociación e identificación entre el rock local y el movimiento de derechos humanos, en especial con las Madres de Plaza de Mayo, que constituyó toda una novedad y que en los años siguientes se iría consolidando cada vez más.⁵⁷

A modo de cierre

Por su particular pregnancia entre los jóvenes y por la masividad que alcanzó el género en los primeros años de la década del ochenta, el rock constituye un factor clave del proceso de redemocratización del país. Entendido como un escenario complejo de prácticas sociales y producciones artísticas e intelectuales que, organizadas en torno a un género musical, dan paso a la construcción de una identidad colectiva, la cultura rock aportó a los debates políticos y culturales de su tiempo. Fue objeto de atención para los poderes públicos y este interés no se circunscribió a prácticas represivas. Su caudal de convocatoria fue visto como una poderosa fuerza de atracción política que intentó ser reencauzada desde el Estado. Por otra parte, mientras los prejuicios sobre el rock como algo extraño o peligroso se fueron trocando por una visión positiva del lugar del rockero en la sociedad, la primera plana del rock, devenida en estrella del espectáculo, se convirtió en vocera del cambio cultural democrático. Su desafiliación a la política revolucionaria de los años setenta y su imagen de resistencia al gobierno militar —consolidada en los primeros años de la década del ochenta— dieron a los músicos de rock una legitimidad moral que escaseaba entre los referentes políticos. Aunque tuvieron que sortear las críticas a su desempeño durante la última dictadura fueron llamados a construir relatos sobre los nuevos tiempos democráticos como también sobre los desaparecidos y los derechos humanos.

La nacionalización llevada a cabo en el período transicional dio paso a un compromiso y una toma de posición con la realidad concreta del país que revirtió la tendencia cosmopolita de los años sesenta vinculada al ideario hippie y a las consignas humanistas de la contracultura. Al mismo tiempo, la nueva aceptación social hacia el rock se dio en paralelo a un cambio en su actitud más rebelde. La película *Los chicos de la Guerra* de Bebe Kamin (1984) condensa una imagen ajustada del modo en que la sociedad percibía a los chicos y chicas que escuchaban rock: eran jóvenes típicos de clase media, tenían ideales críticos pero moderados, iban a la escuela con cierta dedicación y esperaban integrarse a la vida adulta sin demasiadas diferencias a lo que habían hecho sus padres. Aunque las versiones más iconoclastas estallaran ante esta imagen, fue desde

55 «Festival de Amnesty», cit.

56 «Pizzas, volantes, petitorios», *Página/12*, 16 de octubre de 1988, p. 3.

57 En 1997 se realizó un festival en homenaje a los veinte años de la fundación de Madres de Plaza de Mayo y, a propósito de este encuentro, Hebe de Bonafini reconoció que en el rock «encontré a los hijos que perdí» («Somos unas viejas rebeldes», *Clarín*, 3 de octubre de 1997, p. 5).

este lugar que los principales voceros del rock contribuyeron a forjar una toma de posición sobre el pasado reciente con relación al gobierno militar y la represión.

Al evocar el pasado inmediato, diferentes voces del rock revisaron sus propias acciones y aportaron al debate sobre la desaparición de personas y las organizaciones de derechos humanos. Muchas de las visiones estuvieron permeadas por los marcos de interpretación hegemónicos. Al igual que muchos en su tiempo, aludieron a la idea de una guerra entre dos bandos, diferenciaron entre culpables e inocentes y cuestionaron el modo en que se presentaba el pasado de los desaparecidos (como eran asociados exclusivamente con los guerrilleros, se impugnaba que no se evidenciara sus antecedentes militantes). Con todo, esto no impidió que apoyaran a las organizaciones de derechos humanos, organizaran recitales a su favor o las aludieran en sus obras.

Referencias bibliográficas

- ALABARCES, P. (1993). *Entre gatos y violadores*. Buenos Aires: Colihue.
- BERTI, E. (1994). *Rockología. Documentos de los '80*. Buenos Aires: Beas Ediciones.
- BUCH, E. (2016). «Variaciones sobre Alicia, el rock y los niños muertos», en *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BURKART, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CANELO, P. (2016). *Historia secreta de la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Edhasa.
- CARASSAI, S. (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- CASULLO, N. (1984) «Argentina: el rock en la sociedad política», *Comunicación y Cultura*, n.º 12, agosto.
- CORTÁZAR, J. (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Madrid: Muchnick Editores.
- DELGADO, J. (2015). «No se banca más»: Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial». *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año 10, n.º 15.
- DI CIONE, L. (2015). «Rock y dictadura en Argentina: reflexiones sobre una relación contradictoria». *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año 10, n.º 15.
- DUBATTI, J. (2011). «El teatro argentino en la posdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad». *Stichomythia*, n.º 11-12, pp. 71-80. Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677493>> [Consultado el 5 de julio de 2019].
- ECKERMAN, M. (2018). «Entre la distensión y la apertura: la censura cinematográfica argentina en el tránsito de la dictadura a la democracia (1981-1986)», ponencia presentada en *Reunión Plenaria Anual del centro de Estudios de Historia e Historia del Arte (CEHHA)*, Buenos Aires, Unsam, noviembre.
- FAVORETTO, M. (2013). *Charly en el país de alegorías. Un viaje por las letras de Charly García*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- FILC, J. (1997). *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- FORTUNY, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- FRANCO, M. (2014). «La teoría de los dos demonios. Un símbolo de la posdictadura argentina». *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura en América Latina*, vol. 11, n.º 2, pp. 22-52.
- FRANCO, M. (2017). «La “transición” en Argentina como objeto historiográfico y como problema histórico». *Revista Ayer. Historia Contemporánea*, vol. 107, n.º 3, pp. 125-152.
- FRANCO, M. (2018). *El final del silencio: dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FRITH, S. (2001). «Hacia una estética de la música popular», en *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- GILBERT, A. y VITAGLIANO, D. (1998). *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- GIUNTA, A. (1993). «Pintura en los 70: inventario y realidad», en *Arte y Poder*, CAIA. Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/23_Giunta.pdf> [Consultado el 5 de julio de 2019].
- GORELIK, A. (2008). «El romance del espacio público». *Alteridades*, vol. 18, n.º 36, pp. 33-45. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172008000200004&script=sci_arttext&tlng=en> [Consultado el 5 de julio de 2019].

- JENSEN, S. (2005). «Vientos de polémica en dictadura: los debates entre “los de adentro” y “los de afuera” de la Argentina durante la última dictadura militar». *Revista Hmi. Historia moderna y contemporánea*, n.º 3, pp. 189-210. Disponible en: <<https://www.raco.cat/index.php/HMiC/article/viewFile/22069/21903>> [Consultado el 5 de julio de 2019].
- LANDI, O. (1984). «Cultura y política en la transición democrática», en OSZLAK, O. (comp.). *«Proceso», crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LECHNER, N. (1987). *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Flacso-Clacso-ICI.
- LONGONI, A. y BRUZZONE, G. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LUCENA, D. y LABOREAU, G. (2016). *Modo Mata Moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80s*. La Plata: UNLP.
- MANZANO, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MANZANO, V. (2018). «Sexo y política en la Argentina de los ochenta: del “destape” a la llegada del sida», ponencia presentada en las *Jornadas Hacia una historia de los ochenta: nuevos problemas, actores y escalas de análisis*. Buenos Aires, Idaes, Unsam-UNGS, octubre.
- MORIN, E. (1965). «Los ídolos modernos». *Diálogos: Artes, letras, Ciencias Humanas*, vol. 2, n.º 1, pp. 25-27. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/27932174>> [Consultado el 5 de julio de 2019].
- NOVARO, M. (2010). *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- NUN, J. y PORTANTIERO, J. C. (eds.) (1987). *Ensayos sobre la transición a la democracia en Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- O'DONNELL, G. (1984). «Democracia en la Argentina. Micro y Macro», en OSZLAK, O. (comp.). *«Proceso», crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- O'DONNELL, G.; SCHMITTER, PH. y WHITEHEAD, L. (1988). *Transiciones desde un gobierno autoritario. América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- OLLIER, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- OSZLAK, O. (comp.) (1984). *«Proceso», crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PROGRAMA DE ESTUDIOS DE HISTORIA ECONÓMICA Y SOCIAL AMERICANA (PEHESA) (1982). «¿Dónde anida la democracia?». *Punto de Vista*, n.º 15, pp. 6-10.
- PUJOL, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- PUJOL, S. (2007). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booklet.
- QUIROGA, H. (2005). «El tiempo del Proceso», en Suriano, J. *Nueva Historia Argentina Tomo X. Dictadura y Democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SAÍTTA, S. (2004). «La narrativa argentina entre la innovación y el mercado», en NOVARO, M. y PALERMO, V. *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- SÁNCHEZ TROLLIET, A. (2017). «Haciendo el amor en la cocina. Mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 1, n.º 1, pp. 100-116. doi: 10.11144/javeriana.mavae13-1.mecdc
- SARLO, B. (1984). «Argentina: 1984. La cultura en el proceso democrático». *Nueva Sociedad*, n.º 73, pp. 78-84. Disponible en: <https://nuso.org/media/articles/downloads/1192_1.pdf> [Consultado el 5 de julio de 2019].
- USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- VILA, P. (1985). «Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil», en JELIN, E. *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- WINOCUR, R. (1993). «Políticas culturales y participación popular en Argentina. La experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)». *Perfiles Latinoamericanos*, pp. 97-118. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/115/11500306.pdf>> [Consultado el 5 de julio de 2019].

Fuentes consultadas

Registros fílmicos

- Entrevista a Luis Alberto Spinetta en el programa *Badía y Compañía*, 1983. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=EFaAMjMRSqo&t=335s>> [Consultado el 23 de julio de 2019].
- Serú Girán en Obras. *Serú Girán en Vivo, Estadio Obras*, video completo: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nat2mHps5-A>> [Consultado el 25 de abril de 2019].
- Sting durante el festival de Amnistía pueden verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=-P9m-3mrfflo>> [Consultado el 21 de abril de 2019].
- The days of our lives*, Episodio 2, BBC, 2011.

Canciones

Raúl Porchetto, «Che Pibe» en *Che Pibe*, Sazam Records, 1982.

Diarios y publicaciones periódicas

Clarín

El Periodista

La Prensa

La Razón

Página/12

Revistas culturales

Cerdos & Peces

Clarín Revista

Comunicación y Cultura

El Porteño

Expreso Imaginario

Humor

Pelo

Twist y Gritos

Recibido 30/4/2019. Aceptado 24/5/2019