



TESIS DE GRADO

**TURISMO PATRIMONIAL
DE MEMORIA:
ROCK NACIONAL
DE 1976 A 1983
COMO ELEMENTO
CONTRACULTURAL**



**TESISTA: MARIA CLARA TORESANI
DIRECTORA: DRA. VIRGINIA SAHORES AVALIS**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

JUNIO 2021

Tesis de grado
Licenciatura en Turismo
Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de La Plata.

TURISMO PATRIMONIAL DE MEMORIA: EL ROCK NACIONAL DE 1976 A 1983
COMO ELEMENTO CONTRACULTURAL

Tesista: María Clara Toresani
Legajo: 89899/0 Email: mctoresani@gmail.com
Directora: Dra. Virginia Sahores Avalís

Junio 2021

Pinturas de la portada y contratapa por Diana Dowek, obra titulada "Lo que vendrá (Políptico)", 1972, disponible en <https://www.galeriajacquesmartinez.com/en/artists/10/diana-dowek/1604/insurrection-paintings-series-iii-poliptic-4-modules>

El presente trabajo comenzó a gestarse en mis primeros años de secundaria, me levantaba temprano y subía al auto con mi papá, él insistía en llevarme a la escuela en auto, aunque vivíamos a tan solo seis cuadras de distancia. Mi papá encendía la radio FM del auto todos los días, cierta mañana sonaba la canción “Los dinosaurios” de Charly y sin comprender muy bien le pregunté quiénes eran los dinosaurios a lo que él me respondió que eran los militares de la dictadura y que habían perpetrado atrocidades (pido disculpas si no recuerdo las palabras exactas es que ya ha pasado bastante tiempo). Ese día algo se encendió en mí que recién años más tarde, casi egresada de la universidad volvió a renacer, caí en la cuenta de que tenía que captar ese instante a través de este trabajo. El momento en el cual de generación a generación se explica un suceso atroz en tan sólo los cuatro minutos que dura una canción debe ser captado de alguna manera. Este es el pequeño aporte que intenta detener dicho instante.

El siguiente trabajo no sólo significa un fin de la etapa universitaria sino también el comienzo de una visión de las cosas. Las entrevistas me han enseñado muchísimo sobre memoria, gestión, música, pero sobre todo sobre la vida misma. Recién al tomar distancia de los sucesos es cuando nos encontramos con el inmenso engranaje de la existencia, en el cual cada pieza ha calzado de la mejor manera posible. Así como en 2019 el instante en el auto con mi papá calzó perfectamente con este trabajo.

Es por ello que deseo agradecer desde lo más profundo del corazón a todas aquellas personas que me han acompañado en este camino, la lista es muy extensa. Aunque sí me gustaría tomarme unos renglones para agradecer a quienes me han brindado su tiempo durante las entrevistas y a mi directora Virginia por guiarme con tanta paciencia y cariño.

Por último, dedicar este trabajo a quienes día a día preservan la memoria y buscan alumbrar, aunque sea con un mínimo haz de luz su transmisión intergeneracional de la manera más adecuada y colectiva posible.

Cierto día en que paseaban por el campo, el poeta Matsuo Bashō (1644-1694) y su discípulo Kikaku se extasiaron mirando el revoloteo de las libélulas. En el acto, el discípulo compuso un haiku:

¡Libélulas rojas!
Quítales las alas
y serán pimientos.

El maestro repuso: "No. De esta manera has matado a las libélulas". Y propuso otra versión:

¡Pimientos!
Añádeles alas
y serán libélulas.

Haiku de Matsuo Basho y su discípulo Kikaku en el siglo XVII.

ÍNDICE

RESÚMEN

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS

METODOLOGÍA

Marco Teórico

1.1 Definiciones relacionadas al turismo

1.2 Definiciones relacionadas al patrimonio

1.3 Definiciones relacionadas a la memoria

El Estado “manos de tijera”: la censura cultural entre 1976 y 1983

Reseña histórica: Argentina entre 1976 y 1983

Prohibido Escuchar

Contracultura

“Este es el problema”: el papel del Estado como curador musical

Y si me escuchas bien, creo que entenderás

Espacios de encuentro: revistas independientes

Espacios de encuentro: lugares públicos y recitales

Gestión turística de memoria en símbolos contraculturales

Entrevistas

Recaudos sobre la gestión turística de memoria

A modo de cierre

Conclusiones

Voces censuradas: un recorrido imaginado en el Conti

Bibliografía

Anexo

Anexo I:

1.1 Entrevistas a oyentes de rock nacional durante 1976-1983

1.2 Entrevistas a gestores de espacios de memoria/centros culturales

RESÚMEN

El siguiente trabajo de investigación indagará sobre la conexión entre el Patrimonio Intangible y el turismo de memoria a través de una representación simbólico cultural.

Así, se busca activar patrimonialmente al rock nacional surgido durante la última dictadura argentina entendido como elemento contracultural, que funcionó oponiéndose a lo impuesto por el gobierno de facto a través de un lenguaje y entendimiento propio entre músicos/as y oyentes.

Para justificar lo expuesto se realizará una investigación documental a través de entrevistas, discos, tapas de discos, libros de divulgación, revistas, entre otros elementos que demuestran la creación de un espacio de sociabilidad, el entendimiento entre jóvenes y músicos y la postura del rock nacional ante la censura.

Además, a los fines de activarlo patrimonialmente, se realizarán entrevistas a referentes de espacios de memoria o centros culturales, así como también a músicos y personas idóneas del tema para dilucidar su activación turístico-patrimonial y los recaudos que deberían tomarse al llevarla a cabo. Dejando lugar a que este estudio pueda replicarse con otros elementos contraculturales similares o incluso con otros géneros musicales que han funcionado de la misma manera.

Palabras claves: turismo de memoria, patrimonio, lugares de memoria, contracultura, rock nacional, activación turístico-patrimonial.

INTRODUCCIÓN

El golpe de Estado iniciado el 24 de marzo de 1976, autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, es un hito en la memoria reciente de nuestro país y las consecuencias que generó continúan rememorándose en la actualidad. Entre los sitios en los que se rememora dicho suceso se destaca a los lugares de memoria, comprendiéndolos como sitios de conciencia en los cuales se practica un ejercicio dinámico de la memoria, continuo, que llama al debate y la reflexión constante a través de la búsqueda de ideas (Indij; 2005).

Nacen durante el Proceso de Reorganización Nacional, una serie de expresiones culturales colectivas que rechazan y enfrentan a la convención social conservadora, a todo aquello que parece establecido o inmutable, cuestionándolas constantemente, dentro de las mismas se ha elegido al rock nacional (Naharro; 2012). Al cual se lo puede pensar como un movimiento contracultural, caracterizado por rechazar los dictados de las convenciones y autoridades sociales de la época. Por lo tanto, su representación, su transmisión, su relación con la identidad y con el conocimiento es alimentado por distintas escuelas del pensamiento y formas de entender el mundo (Brodsky; 2005).

Si bien el rock nacional originado durante la última dictadura argentina, mantiene su vigencia en la actualidad y se ha transmitido a lo largo de las generaciones, su carácter institucional como elemento contracultural no ha sido reconocido de la misma manera. Es por ello que, en el marco de las relaciones entre turismo cultural, patrimonio inmaterial y espacios de memoria, se propone indagar de qué manera se podría patrimonializar al rock nacional surgido entre 1976 a 1983 pensado al mismo como un elemento contracultural, otorgándole un carácter institucional y el reconocimiento social necesario para convertirse en una herramienta que colabore en el desarrollo de circuitos turísticos patrimoniales-de memoria.

La indagación expuesta, se podrá aplicar en otros elementos artísticos susceptibles a características similares. Si bien la relación entre la memoria y el turismo ha sido evidenciada y estudiada por diversos autores como pueden ser Palacios (2010), Fischman (2009), Naftal (2020), Sahores Avalís (2013), Digdanian (2013), Arias, et al. (2018), entre otros, el análisis de los elementos contraculturales y su representatividad actual no está investigado en profundidad.

A través de representaciones simbólicas tales como elementos, documentos, memorias, estudios, entre otros, se pueden generar debates para que la visita a un lugar de memoria no resulte una experiencia paralizante sino una búsqueda de respuestas a interrogantes y una motivación del diálogo intra e inter generacional (Pastoriza; 2005). Es por ello que, es necesario pensar en espacios que “hablen por sí mismos”, es decir, al encontrarse donde ocurrieron los hechos, el visitante se halla ante la presencia viva del pasado, en tanto *se respira el pasado en el presente* (Pastoriza; 2005, p.90). Así pues, se cree que el trabajo de esta tesis a realizar, puede colaborar en estos debates a partir de resaltar el potencial de transmisión de significados de los elementos memoriales de nuestra historia reciente. Es por lo expuesto que además de la patrimonialización del rock como elemento contracultural, se sugerirá un circuito turístico en la Ex-ESMA.

OBJETIVOS

Objetivo General

Indagar en el rock nacional surgido entre 1976 y 1983 pensándolo como un elemento contracultural y en su potencial como herramienta para desarrollar un turismo patrimonial-de memoria.

Objetivos Específicos

1. Indagar sobre los elementos artísticos contraculturales surgidos durante la última dictadura militar argentina.
2. Explorar el valor del rock nacional durante el periodo de 1976-1983 como elemento contracultural.
3. Identificar casos de elementos contraculturales que hayan sido trabajados de manera similar.
4. Identificar potencialidades y limitaciones que surgen de activar turísticamente al rock nacional como elemento contracultural.
5. Reflexionar sobre la posibilidad de la creación de un circuito turístico de memoria en el marco del Espacio de Memoria Ex-Esma basado en el rock nacional de época pensado como herramienta contracultural.

METODOLOGÍA

El trabajo de investigación será de índole cualitativo, caracterizado por la obtención de información de manera inmediata y personal, basado en el contacto directo con la realidad que se investiga, entre otros factores. Este tipo de investigación supone un mayor riesgo a la subjetividad, es por ello que, para evitarlo y lograr una mayor validez en la recopilación de información, se ha elegido utilizar una triangulación metodológica, la misma consiste en contrastar resultados que se obtienen al aplicar diferentes técnicas al estudio del fenómeno, siendo su propósito incrementar la confiabilidad de la información obtenida (Ander Egg; 2011). Al cruzar los datos, se consigue obtener una comprensión global del fenómeno a estudiar. Las técnicas de estudio que se implementarán son:

- ❖ Entrevistas en profundidad: dentro de las posibilidades de entrevistas formales de investigación, se ha seleccionado la entrevista en profundidad, que trata de realizar preguntas abiertas que serán respondidas dentro de una conversación sin una estandarización formal (Ander Egg; 2011).
- ❖ Análisis de fuentes documentales: se basan en el contacto con el conocimiento acumulado acerca del tema que se investigará a través de lo que otras personas han estudiado o vivido (Ander Egg; 2011). Mediante una consulta documental, se recopilarán diversas fuentes tales como: históricas, archivos de memoria, testimonios, documentos oficiales, archivos privados, archivos de prensa, documentos gráficos (películas, fotografías), documentos orales (discos, canciones, grabaciones), memorias.
- ❖ Bibliografía específica: se utilizará bibliografía especificada en el Marco Teórico de autores que se consideran referentes de cada tema a desarrollar.

Marco Teórico

1.1 Definiciones relacionadas al turismo

Resulta relevante pensar el turismo como un proceso social, el cual se caracteriza por realizar profundos impactos en la economía de los lugares de destino, así como también de inducir cambios sociales en los turistas y en las poblaciones locales (Hiernaux; 2002). Se lo considera como una forma de utilizar el tiempo de ocio que interrelaciona diversas actividades entre sí (Getino; 2002). Es por ello que es una práctica social colectiva que integra mecanismos de relación con el espacio, la identidad y el Otro (Hiernaux, 1996). Dentro del mismo encontramos diversas tipologías, a los fines de este trabajo se definirán algunas a continuación entendiendo que el turismo cultural engloba a otras derivadas, y se ha elegido específicamente al turismo de memoria ya que delimita las prácticas sociales a tener en cuenta en esta tesis y el modo de percibir las visitas en espacios de memoria con una carga sensible en su contenido cultural.

Turismo Cultural

La Organización Mundial del Turismo lo conceptualiza como aquella categoría en la cual la motivación principal es aprender, descubrir y experimentar atractivos culturales tanto materiales como inmateriales de un destino. Estos últimos pueden ser elementos intelectuales, espirituales y emocionales distintivos de una sociedad; relacionados con las artes, arquitectura, el patrimonio histórico y cultural, la literatura, la música, las industrias creativas y las culturas vivas con sus formas de vida, sistemas de valores, creencias y tradiciones, entre otros (OMT; 2019). En las propias palabras de Sancho (2006; pg. 139) en un informe para la Organización Mundial del Turismo define al mismo como aquel que:

Está basado en las atracciones culturales que posee el destino, ya sean permanentes o temporales, tales como museos, actuaciones teatrales o musicales, orquestas, etc., o basado en las características culturales y/o sociales de una población que dispone de un estilo tradicional de vida o de unas características propias.

Siguiendo este lineamiento, Fuller (2001) agrega que el turismo cultural tiene por objetivo el conocimiento de monumentos, sitios histórico-artísticos y manifestaciones inmateriales, destacando que quienes lo practican buscan informarse previamente al respecto y se involucran con el destino. Asimismo, Tresserras (2013) añade que el turismo cultural tiene un impacto directo en la reformulación, reinterpretación y reinención de la identidad local siendo el patrimonio un eje central del mismo. La confrontación que se genera entre los actores y el destino da resultados diversos que pueden revitalizar al patrimonio y la identidad.

Tomando como referencia a la Carta Internacional sobre Turismo Cultural de ICOMOS (1999), se destaca al mismo como una fuerza positiva para conservar la cultura debido a su capacidad para captar diversos aspectos del patrimonio y aprovecharlos para su conservación educando a la comunidad, influyendo en sus políticas y generando fondos. Asimismo, lo considera "*uno de los más importantes vehículos para el intercambio cultural*" (ICOMOS; 1999, pg.3).

Turismo de memoria

El turismo de memoria es *“la práctica turística que incita al público a explorar los elementos patrimoniales puestos en valor, para así extraer todo el enriquecimiento cívico y cultural que nos proporciona la referencia al pasado”* (Cavaignac y Deperne 2003, p. 14). Sin embargo, al estudiar esta tipología, se hizo evidente la idea de que es imposible pensar en resaltar el patrimonio en su totalidad. Por tanto, se deberá optar por resaltar algunos puntos de apoyo patrimoniales que conectan rutas de memoria (Cavaignac y Deperne; 2003).

El concepto surgió en Francia a inicios del siglo XXI, como consecuencia de estudios sobre los lugares de memoria ligados a la Segunda Guerra Mundial y los conflictos bélicos ocurridos durante el siglo XX. Al mismo tiempo, pueden encontrarse vestigios del turismo de memoria en los años 20, cuando se llevaron a cabo peregrinaciones de antiguos combatientes de las batallas libradas durante la Primera Guerra Mundial en diferentes territorios del mundo (Da Silva y Bougon; 2013). Las mismas distan de lo que hoy conocemos como turismo de memoria, sin embargo, su importancia es vital ya que mantuvieron activa la vida y simbología de estos lugares, lo cual terminó desembocando en la creación del modelo de turismo de memoria actual. La evolución de esta tipología turística se debe principalmente al cambio en el tipo de visitantes, siendo estos lugares durante el siglo XX únicamente visitados por ex combatientes o familiares de los mismos y luego durante el siglo XXI visitados por grupos diversificados, en un principio mayormente por motivos escolares y luego visitantes de todo el mundo que buscaban entender y acercarse al pasado (Vazquez; 2014).

Otro factor vital que explica la evolución de la tipología, es el cambio generacional ya que las personas que no han vivido los conflictos históricos comenzaron a interesarse cada vez por comprender el pasado, generando la necesidad de crear herramientas de interpretación del mismo e impulsando el desarrollo de diferentes iniciativas ligadas a los lugares de memoria. Es por ello que, el proceso de transición que se genera en un lugar de memoria para que pueda tener un uso turístico, implica una planificación detallada, en la cual se deben preservar sus simbologías y representarlas a través de recursos que sensibilicen el conocimiento, requiriendo de estrategias de interpretación con el fin de conseguir que el visitante se involucre totalmente (Grimaldi; 2013).

No pueden comprenderse los procesos del turismo de memoria sin ligarlos al concepto de deber de memoria, interpretándose como la necesidad de inscribir el horror vivido en la memoria colectiva, para así darle una oportunidad al futuro a través del trabajo contra el olvido (Todorov; 1999). El deber de memoria permite que la visita de los turistas se relacione con la pedagogía de los lugares. Es decir, se busca despertar una conciencia histórica en el turista, entendiendo al suceso histórico no como una mera relación con el recuerdo, sino que, a través del mismo, se reconoce y acepta nuestro pasado en pos de nuestro presente y futuro (Urbain; 2003).

Es a partir de lo expuesto que se puede decir que el turismo de memoria busca proporcionar las claves para que la visita apunte a la comprensión de los mecanismos de la historia, sus aproximaciones, las sociedades en conflicto y así permitir que el visitante desarrolle una visión crítica de la historia. Asimismo, cada grupo de gestores turístico-patrimoniales apunta a dimensiones diferentes que pueden llevar a la búsqueda de la normalización democrática, a la puesta en valor patrimonial en clave turística, al desarrollo de un territorio, entre otras, las dimensiones que puede tener un lugar que desarrolle turismo de memoria son infinitas ya que cada sociedad tendrá intereses y objetivos particulares (Vázquez; 2014).

El potencial del turismo de memoria es considerable. Ya sea en el campo cultural, educativo o económico, sus derivados pueden ser significativos. Forma parte de una lógica de planificación regional pero su dimensión internacional también es tangible. A través del mismo, se representa una pieza central en términos de políticas públicas dirigidas a compartir con todas las generaciones, pero por sobre todo las más jóvenes, los valores de los que el mundo lucha por ser portador.

1.2 Definiciones relacionadas al patrimonio

En la Carta Internacional sobre Turismo Cultural de ICOMOS (1999) se reconoce que el Patrimonio registra y expresa procesos históricos que hacen a la identidad del lugar analizado. El mismo es insustituible, así como de completa relevancia para el desarrollo actual y futuro de las comunidades; pertenece a todos los pueblos y los individuos tienen el derecho y responsabilidad de comprenderlo, valorarlo y conservarlo.

Se destaca que un objetivo fundamental en torno a su gestión es el de comunicar sus significados y necesidades de conservación tanto a la comunidad local como a los visitantes. Facilitando así, la comprensión y aprecio por los mismos, estos significados pueden ser valores globales o de dimensión nacional, regional o local (ICOMOS; 1999) Así como con el fenómeno turístico, también se reconocen dentro del patrimonio distintos tipos de elementos, para este trabajo de tesis se han elegido dos de relevancia que serán definidos brevemente a continuación, ellos son: el patrimonio cultural y el intangible.

Por último, se tratará el concepto de activación patrimonial y el proceso de patrimonialización que serán de suma relevancia para el desarrollo de este trabajo.

Patrimonio Cultural

Se define al patrimonio cultural como el conjunto de manifestaciones realizadas por las personas y que luego una sociedad recibe a modo de herencia, constituyen elementos significativos para la identidad de la misma ya que son un valioso testimonio del progreso de la civilización, referenciando cierto momento histórico o relevante de la comunidad (Llull Peñalba; 2005).

Fernández y Ramos (2002) agregan que dichas manifestaciones están constituidas por los elementos materiales e inmateriales que produce un grupo de personas en una región en particular, resultando de un *“proceso histórico en donde la reproducción de las ideas y del material se constituyen en factores”* (Fernández y Ramos; 2002 pg.2) que los identifican y diferencian de otras. Es decir, los mismos son parte de la historia asumida directamente por las comunidades locales representando una síntesis de valores que le dan identidad a una sociedad.

En este mismo lineamiento, UNESCO (2008) reconoce que el patrimonio cultural posee un valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico. Este, proviene del pasado, forma parte de nuestro presente y es transmitido a nuestras generaciones futuras. Es por ello que según UNESCO son una *“fuente insustituible de vida e inspiración”* (UNESCO;2008 pg. 5).

Cabe destacar la definición de Prats (1998), autor referente en este trabajo de tesis, quien define al patrimonio cultural como *“todo aquello que socialmente se considera digno de conservación independientemente de su nivel utilitario”* (pg. 63). Agrega que es una invención porque los elementos patrimoniales generan discursos sobre la

realidad, así como también es una construcción social ya que son asimilados y legitimados socialmente.

Patrimonio intangible

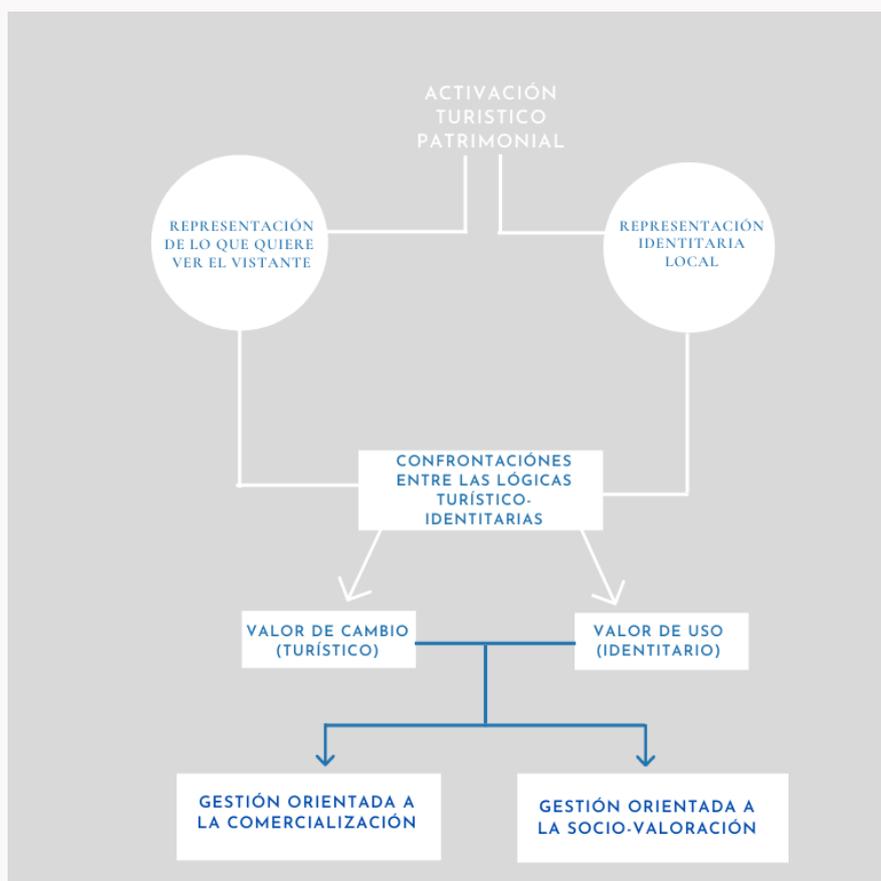
Arévalo (2010) define al patrimonio intangible como un patrimonio vivo que se transforma constantemente *“que cobra vida a través de los seres humanos, de sus prácticas y formas de expresión”* (Arévalo; 2010 pg.2). Posee un nexo de transmisión temporal debido a que se encuentra en constante transformación de generación en generación. Mediante el mismo, la sociedad recuerda y reconoce su pertenencia a una comunidad. A su vez, únicamente a fines de definición se puede desligar al patrimonio material del inmaterial ya que siempre se perciben de manera interrelacionada. El primero se refiere a *“todo un conjunto de formas de vida, creencias, valores, emociones y significados que proporcionan sentimiento de identidad y pertenencia”* (Arévalo; 2010 pg. 4) demostrando así la interdependencia entre ambas definiciones.

Asimismo, en el año 2003 se realizó en París la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, en ella se resolvió definir al mismo como *“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (...) que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”* (UNESCO; 2003 pg. 4). Es transmitido de generación en generación, infundiendo en las comunidades un sentimiento de identidad, continuidad y promoviendo el respeto por la diversidad cultural y la creatividad humana.

Activación Patrimonial y el Proceso de Patrimonialización

A través del proceso de activación patrimonial, se hace notoria la relación complementaria entre el turismo y el patrimonio. Según Prats (1998) activar patrimonialmente significa elegir determinados referentes y exponerlos. El autor destaca que ninguna activación es neutral ya que, al respaldarla, los gestores del patrimonio se posicionan en el discurso del referente, lo transmiten y legitiman. La misma, puede realizarse por parte del poder político formal o informal (el Estado u otros partidos políticos); por instituciones (por ejemplo, la Iglesia Católica) o por la sociedad civil (a través de organismos). Cualquier activación que se realice muestra diversas *“versiones de la identidad representadas en los repertorios patrimoniales”* (Ibídem; pg. 67).

Por otra parte, la relación turismo-patrimonio ha generado que las activaciones ya no sean únicamente de índole patrimonial sino también turísticas. Es decir, no solo se representa la versión de la identidad que percibe la comunidad local, además, se interpreta aquello que el visitante quisiera observar. Esto provoca *“confrontaciones entre la lógica turístico-comercial y la lógica identitaria”* (Ibídem; pg. 70). Aparecen dos valores en torno al patrimonio: su valor de uso (identidad) y su valor de cambio (turístico) la confluencia entre ambos dará como resultado una gestión que apunte a la comercialización del mismo o a su valoración socio-identitaria. Para clarificar los conceptos mencionados por el autor Prats (1998), se ha realizado el siguiente mapa conceptual:



Fuente: elaboración propia.

Si siguiendo este lineamiento, el autor Bustos Cara (2003) ha nombrado como patrimonialización al *“proceso voluntario de incorporación de valores socialmente construidos, contenido en el espacio-tiempo de una sociedad particular”* (pg. 11). De esta forma, al apropiarse y valorizar selectivamente cierto patrimonio, se construyen referencias identitarias durables. Asimismo, el autor prefiere utilizar el término patrimonializar, ya que obliga al lector a colocarse en la perspectiva de constructor de patrimonio, asumiendo y procurando el reconocimiento externo, repensando qué incluir y qué excluir. Esto es porque, aunque en muchos casos al patrimonio solo se lo asocia a lo pasado, sobre todo por su relación al concepto de herencia, implica una acción que denota un proyecto a futuro.

La relación de la patrimonialización con el turismo es fundamental debido a que es la base de las ofertas y demandas turísticas. Al patrimonializar, se construye el hecho social y la explicación conjuntamente, Bertoncetto (2002) profundiza sobre estas relaciones de la siguiente manera: *“la creación de valor para el turismo se da en el origen, si podemos hacer coincidir los sentidos de origen y destino, ambos estarán satisfechos y la autenticidad recuperará su valor”* (pg.43), resulta relevante destacar que es la comunidad de destino la que produce los valores que lo conforman pero estos a su vez pueden converger con aquellos buscados por la sociedad de origen esto es porque el proceso de patrimonialización conlleva una *“construcción de una conciencia patrimonial”* (Bustos Cara; 2004; pg. 21) que representa y comunica los valores a transmitir.

De esta manera, el reto está en cómo transmitir dichos valores, para ello Bustos Cara (2003) sugiere realizar una mediación cultural la cual articulará a la sociedad, el territorio y el sistema productivo y a través de ella se podrán analizar las representaciones, tal como le llama el autor a la trama de sentidos y significados que conforman a los valores

mencionados. De igual forma, agrega sobre el análisis de las representaciones que *“abre un campo que se orienta tanto al turismo como hecho social, al turista como actor y sujeto, a la sociedad local, y al propio investigador”* (Ibídem; pg. 14). Permite estudiar el hecho social y las herramientas necesarias para interpretarlo, las representaciones identifican los procesos mentales que permiten comprender la realidad y transformar nociones complejas. Continuamente se construyen nuevas representaciones ante situaciones desconocidas con funciones y lugares específicos, y luego se insertan en las ya existentes. Se ha elaborado un diagrama de Venn con algunas características relevantes de las mismas, se destaca que estas no son todas las mencionadas por el autor:



Fuente: elaboración propia.

- ❖ Se mantienen estables en el tiempo, es decir, su contenido no cambia sustancialmente, mantiene su coherencia. Así, sirve para leer la realidad y al ser sociales, se heredan y surgen de la sociedad.
- ❖ Poseen una organización en torno a un núcleo central, que lleva la idea fuerza la cual determina su significado y coherencia interna, sin ella la representación se desestructuran. Por otro lado, posee elementos periféricos que no son tan rígidos y se agregan alrededor de la idea fuerza, protegiéndola de las críticas externas.
- ❖ Tienen funciones tales como; constituir una referencia para interpretar situaciones nuevas, reducir las incertidumbres, desempeñar un papel relevante en el debate político, implicar una toma de posición, es decir, no se mantienen neutrales. Por último, poseen un rol activo en la Historia y la Sociedad, orientan a la acción, son parte de la historia.
- ❖ Al momento de tomar decisiones, se encuentran “en la base de las soluciones imaginadas, de las previsiones y las consecuencias probables”.

Es por todo lo expuesto que se puede concluir que, al analizar el desarrollo turístico de un territorio patrimonializado, se manifiesta profundamente el proceso continuo de construcción de representaciones. Una planificación turística responsable promoverá su descubrimiento, promoción y las enmarcará en objetivos consensuados y formalizados en proyectos (Bustos Cara; 2003).

1.3 Definiciones relacionadas a la memoria

Lugar de memoria

Se puede considerar a la construcción de la memoria como un proceso de comunicación social, entendiéndolo no como la difusión de información sino como un desarrollo comunicativo que involucra rupturas e inestabilidades que la constituyen. Asimismo, es múltiple y diversa, atravesada por contradicciones, superposiciones, luchas de poder y sentidos (Palacios; 2010). En palabras de Nora: “*La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual*” (Nora; 2006, *Diario La Nación*).

Es a raíz de este concepto, que se entenderá al lugar de memoria como aquel que posee tres sentidos: materiales, simbólicos y funcionales, actuando estos de manera simultánea, coexistiendo siempre. Adquieren naturaleza dual, lo cual hace a su interés, así como también a su complejidad, su objetivo principal es el de detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de las cosas, materializar lo inmaterial; pero además viven de su aptitud de metamorfosis, cambiando, remodelándose constantemente (Nora; 1984). Nora reflexiona sobre ellos, sosteniendo que van más allá de lo físico o lo tangible. No tienen referentes en la realidad, sino que son sus propios referentes, son signos que envían signos, es por ello que se podrían nombrar infinitas clasificaciones de lugares de memoria, dentro de ellos encontramos a los que tienen dimensiones con significaciones simbólicas que abarcan representaciones de índole artística (Nora; 1984).

Montaño (2008) agrega que, en los mismos, se cristaliza y refugia la memoria colectiva, recalcando que no es cualquier lugar el que se recuerda, sino donde esta actúa. La cual, no es transmitida de generación en generación como parte de un saber vivido sino como huella, historia y selección a través de los lugares de memoria (Montaño; 2008).

En cuanto a la Argentina, en la revista *Puentes* (2016) publicada por la *Comisión Provincial por la Memoria*, se describe a estos lugares como sustento y depositario de las políticas de memoria más importantes llevadas a cabo en nuestro país. Se resalta como fundamental a la ley nacional número 26.691 sancionada en el año 2011, ya que reconoce a la preservación y señalización de los mismos como actos de reparación para las víctimas y familiares, teniendo entre sus objetivos su protección, “*la labor pedagógica y toda acción para la transmisión social de la memoria y la promoción de los derechos humanos*” (Ibídem; pg. 63).

Utilizando estrategias deliberadas, los lugares de memoria pueden contribuir a construir culturas de la democracia a largo plazo, generando una interacción entre distintas comunidades e involucrando a las nuevas generaciones a aprender del pasado (Brett,

Brickford et al.; 2007). Carter (2013) añade que los mismos, proveen un espacio institucional de aprendizaje no formal situado entre “*las formalidades de un lugar de trabajo y la intimidad del hogar*” (Carter; 2013, p.325).

Por último, se puede hablar de políticas de la memoria las cuales según Rabotnikof (2007), se refieren a formas de gestionar el pasado a través de procedimientos tales como justicia retroactiva, instauración de conmemoraciones, de fechas y lugares, apropiaciones simbólicas de distinto tipo. Así como también, hace referencia a las “*grandes ofertas de sentido temporal, o a las narrativas más generales que ofrecen interpretaciones globales sobre ese pasado dentro de ciertos marcos institucionales*” (Rabotnikof, 2007; pg. 14).

Recapitulación

A lo largo de este capítulo se han definido distintos conceptos clave que se aplicarán a lo largo del trabajo de tesis. Para comenzar se definió al turismo cultural como una tipología mayor que tiene por objetivo el conocimiento de monumentos, sitios histórico-artísticos y manifestaciones inmateriales. Los visitantes que lo practican buscan informarse previamente al respecto y se involucran con el destino, lo cual contribuye a que socialmente exista una reformulación, reinterpretación y reinención de la identidad local siendo el patrimonio un eje central del mismo. Este último es de gran importancia ya que además de su valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico o antropológico que pueda poseer; proviene de nuestro pasado, forma parte de nuestro presente y resulta esencial su transmisión a las generaciones futuras. Así, la sociedad recuerda y reconoce su pertenencia a una comunidad.

Esta relación turismo-patrimonio se hace evidente mediante el proceso de activación patrimonial o patrimonialización. A través de ella, se eligen determinados referentes y se los expone por sobre otros. Como consecuencia, surgen varias problemáticas a abordar, en primer lugar, ninguna activación será neutral y deberá ser respaldada por cierto discurso previamente legitimado para su transmisión. Además, el nexo turismo-patrimonio ha generado que las activaciones ya no sean únicamente de índole patrimonial sino también turísticas enfrentando dos lógicas opuestas: la turística comercial y la socio identitaria. Es por ello que su gestión turística podrá contribuir a una promoción que apunte al descubrimiento, promoción y desarrollo del patrimonio o por el contrario a su comercialización como valor mercantil. Para lograr un equilibrio se propuso realizar una mediación cultural la cual articulará a la sociedad, el territorio y el sistema productivo y a través de ella se podrán analizar las representaciones del patrimonio, es decir, la trama de sentidos y significados que lo conforman.

Por otro lado, en este trabajo se ha elegido resaltar puntos de apoyo patrimoniales intangibles ligados con los lugares de memoria. Entendiendo a estos últimos como lugares que van más allá de lo físico o lo tangible, no tienen referentes en la realidad, sino que son sus propios referentes y es por ello que se podrían nombrar infinitas clasificaciones de lugares de memoria. A ellos se encuentra ligada la tipología de turismo de memoria, entendiendo que forma parte del turismo cultural, busca proporcionar las claves para que la visita apunte a la comprensión de los mecanismos de la historia, sus aproximaciones, las sociedades en conflicto y así permitir que el visitante desarrolle una

visión crítica de la historia. Resulta clave cada gestión turística que además de apuntar al valor de uso o valor identitario que ya se ha expuesto; tendrá impresa diferentes dimensiones tales como la búsqueda de la normalización democrática, la puesta en valor patrimonial en clave turística, el desarrollo de un territorio, entre otras, siempre apuntando a los objetivos y necesidades de cada sociedad post conflicto.

Es por ello que se deben tomar recaudos específicos según el lugar de memoria, la sociedad en la que está inserto, su uso turístico y el patrimonio que se quiera abordar. Al analizar todos los procesos se puede planificar detalladamente qué simbologías destacara sobre otras, qué representaciones se pueden utilizar como herramientas de interpretación, a qué objetivos apuntará la visita turística, entre otros.

Lo expuesto será de gran utilidad para la siguiente investigación que toma como patrimonio intangible a un elemento cultural, como es el rock nacional durante la última dictadura argentina, y busca aproximarse a un análisis sobre los recaudos que deberían tenerse en cuenta al momento de pensar a dicho patrimonio dentro de un lugar de memoria.

El Estado “manos de tijera”: la censura cultural entre 1976 y 1983

Cuando hablamos de que la dictadura llevó a cabo una estrategia de alcance nacional nos referimos a la implementación de un proyecto racional, sistemático, con objetivos definidos y puesto en práctica durante varios años, en las distintas regiones del país. Para ser precisos, se contextualizará históricamente al siguiente trabajo de tesis a través de una breve reseña histórica sobre el Proceso de Reorganización Nacional, se abordarán términos que surgieron en esta época, tales como “desaparecido”, Centros Clandestinos de Detención, mientras que al mismo tiempo se hará un punteo sobre los hechos más relevantes.

Dentro de este contexto, sucede de manera simultánea una represión cultural que atenta contra los derechos de la comunidad produciendo un daño colectivo e individual. Es por ello que se ha nombrado a este capítulo como el Estado “manos de tijera”, ya que el mismo recortó a la cultura a su gusto, dejando únicamente los recortes de aquella que le eran funcional a su ideología, se indagará sobre esta censura a continuación.

Reseña histórica: Argentina entre 1976 y 1983

El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas lideradas por el general Jorge Rafael Videla (Ejército), el almirante Emilio Eduardo Massera (Marina) y el brigadier Orlando Ramón Agosti (Aeronáutica), interrumpieron el mandato constitucional de la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón, quien había asumido en 1974 tras el fallecimiento de su cónyuge y compañero de fórmula, Juan Domingo Perón (Educación y Memoria; 2010).

La crisis económica y el caos de 1975 generado por varios grupos sociales entre ellos la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) y las organizaciones guerrilleras, causaron

que la muerte se presente diariamente y llevaron a que en 1976 tras la toma de poder del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional se propusiera “eliminar de raíz el problema”, que de acuerdo con su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma que debía ser controlada, dominada por el terror y la palabra. Para lograr dicho objetivo, el Estado se desdobló, en una parte clandestina y terrorista que practicó la represión sin responsables y en otra pública, que se apoyaba en un orden jurídico creado específicamente para silenciar cualquier voz distinta a la oficial (Romero; 2012).

Entre las medidas llevadas a cabo por la junta militar se destacan: la declaración del Estado de sitio; se consideraron objetivos militares a todos los lugares de trabajo y producción; se removió a los poderes ejecutivos y legislativos, nacionales y provinciales; se cesó en sus funciones a todas las autoridades federales y provinciales como así también a las municipales y las Cortes de Justicia nacionales y provinciales; se suspendió la actividad de los partidos políticos; se intervinieron los sindicatos y las confederaciones obreras y empresarias; se prohibió el derecho a huelga; se instaló la pena de muerte para delitos de orden público y se impuso una férrea censura de prensa, entre otras tantas medidas. Asimismo, para garantizar el ejercicio conjunto del poder, las tres armas se repartieron para cada una el 33% del control de las distintas jurisdicciones e instituciones estatales, entre ellas las gobernaciones de provincias, intendencias municipales, ministerios, canales de televisión y radios (Educación y Memoria; 2010).

En cuanto a la economía, la transformación fue conducida por el entonces ministro Martínez de Hoz, se creía que el Estado intervencionista que se había constituido desde 1930 era el gran responsable tanto del desorden social como también de la inestabilidad política ya que este había fortalecido al sector obrero e implementado el modelo de sustitución de importaciones (Romero; 2012). Desde esta perspectiva, el Estado previo a la dictadura se calificaba como populista, proteccionista y paternalista y requería una transformación profunda de la estructura política, económica-social reemplazando el modelo vigente por la figura del mercado (Educación y Memoria; 2010), que parecía el instrumento capaz de disciplinar por igual a todos los actores a partir de la libre competencia, oferta y demanda, era considerado el instrumento más eficaz para asignar recursos y satisfacer necesidades. Así, al final de la transformación, el poder económico se concentró en un conjunto de grupos empresarios transnacionales y nacionales (Romero;2012).

Con respecto al orden geopolítico, el país fue dividido en Zonas, Subzonas y Áreas en concordancia con los comandos del Cuerpo del Ejército. Para llevar a cabo la operación represiva, los mandatos militares formaron Grupos de Alto Mando, que dictaban las órdenes y señalaban a quien se debía detener y los Grupos de Tareas, que se encargaban de la ejecución en sí misma. Se trataba de una operación clandestina, terrorista y estatal, perpetrada en cuatro etapas: el secuestro, la tortura, la detención y la ejecución (Romero; 2012).

En cuanto a los secuestros, en ellos se manifestaba la organización meticulosa del Proceso ya que se llevaban a cabo a veces en los lugares de trabajo, a plena luz del día, en la calle, en la residencia habitual de la víctima e incluso frente a sus familiares. Todos en nombre de la seguridad nacional, una vez que el sujeto era detenido,

comenzaba a formar parte de la categoría de Desaparecido, integrada por aquellos arrebatados por la fuerza y que dejaban de tener presencia civil, no se sabía quién los había secuestrado, ni dónde estaban, no se tenía respuesta a ningún interrogante sobre su persona, para el poder judicial eran desconocidos, si se presentaba un habeas corpus la réplica era, salvo para una minoría, el silencio (CONADEP; 1984).

Una vez secuestrado, el individuo perdía todos sus derechos, privado de su libertad, no tenía comunicación con el mundo exterior, se lo confinaba en lugares desconocidos, hoy identificados como Centros Clandestinos de Detención (CDD), se le asignaba un número de legajo y se lo sometía a largas sesiones de tortura física y psicológica (CONADEP; 1984). En principio, el fin era obtener información de compañeros, lugares, operaciones para luego proceder a quebrar al detenido, “*destruir su dignidad y personalidad*” (Romero; 2012, p. 296).

Existieron aproximadamente 340 CCD a lo largo del país, constituyeron el recurso material central en la política de desaparición de personas, la estadía de los sujetos ilegítimamente privados de su libertad podía ser por años o sin retorno (CONADEP; 1984), ya que muchos no sobrevivían a las largas sesiones de tortura o eran “trasladados”, es decir, ejecutados clandestinamente, para luego desaparecer el cadáver, fingir intentos de fuga o enfrentamientos con ellos (Romero; 2012). En los CCD los detenidos vivieron su desaparición, ingresar a ellos significaba “*dejar de ser*” (CONADEP; 1984 p.55) física e identitariamente, sin referencias espaciotemporales y bajo una degradación sistemática de la persona. Simultáneamente, la realidad de los CCD era totalmente negada por las autoridades a través del control abusivo de los medios de comunicación masivos, manifestaban a la prensa que estas personas estaban en el exterior o habían sido víctimas de ajustes de cuentas (CONADEP; 1984).

La sociedad comienza a aferrarse a la idea de la desprotección estatal, del temor de ser víctima de la detención (CONADEP; 1984). En un principio las organizaciones políticas fueron las mayormente afectadas y señaladas, se destaca al Ejército Revolucionario del Pueblo, Montoneros, entre otras. Luego, cuando estas presentaban bajas importantes, la represión continuó hacia diferentes organizaciones sociales, intelectuales, dirigentes de sindicatos, abogados, militantes políticos, defensores de derechos humanos, artistas, así como también muchísimos individuos detenidos por la sola razón de conocer a alguien, estar en una agenda telefónica o levantar la voz. La operación procuraba eliminar todo activismo, protesta social y expresión de pensamiento crítico ya que cualquiera de ellos que fuera contrario a los establecidos por el Proceso era calificado como subversivo y un peligro para la sociedad. Tras una extensa censura de los medios de comunicación, la expresión pública, cultural y educativa, sólo quedó la voz del Estado (Romero; 2012).

En 1978 sucedieron dos hechos importantes, por un lado, se trató de fortalecer la previsibilidad cambiaria y reducir la inflación, se impuso una tabla de devaluación mensual del peso en la que está decrecía gradualmente hasta llegar a cero. De esta forma, si bien el peso argentino se revalorizó, la inflación subsistió y se produjo una gran inyección de productos importados que se vendían a precios bajos, afectando a la industria local. Asimismo, el sector financiero se agravó luego del año 1979 y hasta el

fin del gobierno militar, marcado por una gran deuda externa, un peso devaluado nuevamente, tasas de intereses altas, problemas empresariales y especuladores.

Por otro lado, a mediados de 1978, se celebró el Mundial de Fútbol en nuestro país. Para la dictadura militar representaba la posibilidad de revalorizar la imagen de Argentina ante el mundo debido a las crecientes denuncias por violaciones de los derechos humanos ante organismos internacionales. No obstante, también fue una oportunidad para las organizaciones defensoras de los derechos humanos de difundir las mismas internacionalmente a través de los medios masivos de comunicación, este accionar fue etiquetado por la dictadura como “campana anti Argentina” (Comisión Provincial por la Memoria; 2018).

Al mismo tiempo, la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) desplegó una estrategia de espionaje nacional e internacional previo y durante el desarrollo de la copa. Se puede analizar, mediante documentos posteriormente desclasificados, que se rumoreaban posibles atentados a ocurrir durante el mundial para los cuales el régimen se estaba preparando, así como también, una creciente preocupación por la “campana anti argentina”. Finalmente, ni siquiera el triunfo del seleccionado nacional consiguió deslegitimar las denuncias por los delitos de lesa humanidad que estaban siendo perpetrados (Fuente: Archivo desclasificado de la DIPPBA, 1978).

En marzo de 1981 asume el General Roberto Marcelo Viola como presidente de facto. Quien quería modificar la política económica, procuró aliviar la situación de los empresarios locales y discutió con distintos actores políticos una transición económica. No obstante, no consiguió apoyo de ninguno de ellos ni pudo concretar la misma. A finales de 1981, a causa de una enfermedad, Viola fue desplazado de su puesto y reemplazado por el general Leopoldo Fortunato Galtieri quien se presentó como el “salvador” del Proceso, esto es porque el mandato de Viola era percibido por los militares como con falta de firmeza.

De esta manera, Galtieri manifestó su decisión de alinear a la Argentina con los Estados Unidos y su contribución a apoyarlo en la guerra encubierta contra América Central. Gracias a esta alianza, Argentina obtuvo el levantamiento de sanciones que habían sido impuestas ante las crecientes demandas por la violación de los derechos humanos. Asimismo, siguió los pasos de las políticas económicas establecidas por Martínez de Hoz tales como priorizar la desinflación, la desregularización y la desestatización chocando con sectores que comienzan a resistirse a estas medidas.

En este contexto es que se lanza el plan de ocupación de las islas Malvinas, que se concebía como una solución a muchos problemas. Se había conformado para ese entonces un pensamiento belicista entre los militares, es decir, surgieron imaginarios en la sociedad de “entrar al Primer Mundo” a través de una “fuerte” política exterior que nada tenía que ver con los medios diplomáticos. Para Galtieri la ocupación de las islas sería sencilla ya que se contaba con el supuesto apoyo estadounidense y creía que Gran Bretaña terminaría aceptando la ocupación a cambio de todas las concesiones y compensaciones que fueran necesarias.

Así fue como el 2 de abril de 1982, las Fuerzas Armadas desembarcaron y ocuparon las islas Malvinas tras vencer una resistencia mínima de tropas británicas. Este hecho causó un fuerte apoyo por parte de la población que se reunió en Plaza de Mayo y en distintas capitales provinciales. La misma sociedad que festejó el triunfo argentino en el Mundial de Fútbol, hoy festejaba haber ganado esta batalla y si era necesario, estaba dispuesta a ir a una guerra. Sin embargo, en Gran Bretaña, la ministra Margaret Thatcher decidió contraatacar enviando una fuerza naval y aérea de importancia. De hecho, Inglaterra obtuvo la solidaridad de la Comunidad Europea y de las Naciones Unidas, que exigieron a la Argentina el retiro de sus tropas. Ante esta inesperada reacción y con escasos respaldos geopolíticos, el gobierno militar quedó apresado por su propia estrategia, ya que no estaba dispuesto a aceptar una derrota. El 14 de junio de 1982, 74 días luego de haber comenzado el conflicto, Argentina finalmente se rinde tras una baja de más de 700 muertos y casi 1300 heridos. Para ese entonces, los generales exigían a Galtieri su renuncia.

La derrota en Malvinas hizo público los conflictos internos que hasta ese entonces habían sido ocultados, se designa como nuevo presidente a Reynaldo Bignone quien propuso una salida electoral, no sin antes anunciar ciertas condiciones para los partidos políticos que quisieran presentarse, entre ellas, que no podrían investigar los crímenes de lesa humanidad ocurridos y ahora ya, a la vista de todos. El gobierno fijó la fecha de elecciones para finales de 1983, no obstante, tanto los partidos políticos como gran parte de la sociedad se negaron a cumplir con los requisitos de las Fuerzas Armadas y comenzaron a surgir levantamientos y movilizaciones en todos los sectores. Comienza a nutrirse una nueva democracia, empapada de una sociedad que repudia totalmente la violencia y buscaba una solución definitiva, la democracia aparecía como una llave para superar desencuentros sociales internos, renovando los principios generales de la nación.

Luego de la larga labor que llevó la elección de los integrantes de cada partido político, el 10 de diciembre de 1983 asume como presidente democrático el Dr. Raúl Alfonsín, en un momento de gran incertidumbre política, económica y social, el mayor respaldo fue la sociedad en su conjunto que buscaba un sentido de civilidad colectiva.

Para este trabajo de tesis no se profundizará sobre el gobierno democrático posterior al Proceso, sin embargo, cabe destacar que dicho gobierno, creó la Comisión Nacional de Desaparición de Personas, con el fin de realizar un meticuloso informe de investigación sobre los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura militar. De esta manera, la inmensa parte de la sociedad repudió los actos represivos y exigió justicia y castigo a los culpables (Romero; 2012).

La cultura entre 1976 y 1983

En primera instancia, resulta relevante entender a la cultura como una construcción significativa, clave en la experimentación, comunicación, reproducción y transformación de un orden social dado. Conforman las relaciones sociales, económicas y políticas mientras que al mismo tiempo hace a nuestra subjetividad, a nuestro modo de percibir el mundo. De esta manera, se refiere a la producción de fenómenos que contribuyen

mediante la representación simbólica de las estructuras materiales, a comprender el sistema social.

La cultura no es sólo parte de la identidad social sino también es importante a los fines de la interacción colectiva y la creación de recursos individuales. Es por ello que la represión a la cultura es un tipo de represión política que produce tanto un daño colectivo como individual, afectando la subjetividad de la persona, privando del acceso a los bienes culturales (Ivernizzi y Gociol; 2002).

Durante la dictadura, el proyecto de reorganización social no se limitó a la persecución, la represión y la desaparición de personas, sino que en simultáneo se produjo la censura y la persecución a escritores, artistas, poetas, educadores, periodistas, intelectuales; se buscó así, desaparecer a los bienes culturales y simbólicos. Para el Proceso de Reorganización Nacional, la cultura era un campo de batalla, así lo expresó el represor Ramón Camps (Educación y Memoria; 2010, p. 70):

La lucha que se llevó a cabo contra la subversión en la Argentina, no termina solamente en el campo militar. Esta lucha tiene varios campos y tiene por finalidad conquistar al hombre. Es decir, todos los sectores de la población deben apoyar esa conquista del hombre, su mente, su corazón.

Es por ello que durante la dictadura puede hablarse de una política cultural de alcance nacional, una estrategia de control, había una suerte de dos realidades paralelas que se entrelazaron, mientras que se perpetraron atrocidades en los CDD; en los Grupos de Tareas también se planificaba, mediante una estructura de dominio, la censura, la represión a la producción cultural, educativa y comunicacional. Ambas situaciones “*eran complementarias e inseparables desde su concepción*” (Ivernizzi y Gociol; 2002, p. 23). Se complementa la desaparición de personas con la de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones. De esta manera, la estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para cumplir íntegramente con el terrorismo de Estado como herramienta de control y disciplinamiento de la sociedad. Es por ello que el proyecto de reconversión del modelo económico del país, el plan de exterminio sistemático de las organizaciones armadas, el proyecto de desarticulación de la red de agrupaciones populares, así como todos los planes del Proceso, requerían una desarticulación cultural e ideológica (Ivernizzi y Gociol; 2002).

Para lograr tal fin, se centralizaba la censura en el Ministerio del Interior, allí funcionaba la Dirección General de Publicaciones (DGP), organismo que disponía del Poder de Policía indispensable para controlar el cumplimiento a través de la Policía Federal pudiendo en caso de ser necesario, solicitar la colaboración de las Fuerzas Armadas. Asimismo, interactuaba con la SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado), los Estados Mayores de las tres Fuerzas Armadas, el Ministerio de Relaciones Exteriores y las dependencias propias del Ministerio del Interior, además de mantener un contacto permanente con el Ministerio de Educación (Educación y Memoria; 2010).

En 1979, mediante la autodenominada Operación Claridad, se realizaron acciones de espionaje, investigación y persecución a personas vinculadas a la cultura, entre ellas destacamos a Mercedes Sosa, María Elena Walsh, Sergio Renán, Pacho O'Donnell,

Horacio Guaraní, Nacha Guevara, Aida Bortnik, Roberto Cossa, Agustín Cuzzani, Eduardo Pavlovsky, Horacio Sanguinetti, César Isella, Roque Narvaja y Litto Nebbia, entre otros, quienes eran catalogados poseedores de “*antecedentes ideológicos desfavorables*” (Educación y Memoria; 2010, p.71).

En dicha operación, la dictadura sostenía que se percibían síntomas de una “*grave enfermedad moral que afecta a toda la estructura cultural-educativa*” producto de una excesiva cantidad de saberes, opiniones y prácticas culturales (Educación y Memoria; 2010, p.71). Con el fin de erradicar la enfermedad, se habían creado listas negras que llevaron a desapariciones, asesinatos y censura de productos culturales. Se alentaba a las personas a denunciar a los integrantes de estas listas o a quienes se relacionarán con ellos (Lvovich; 2017). A raíz de ello, en la intimidad de su hogar, muchas personas por miedo realizaron quemas de discos, películas, revistas y libros (Educación y Memoria; 2010).

Ya desde antes de 1976 se sostenía que la lucha en el terreno cultural era un problema central de la dictadura y que a esos efectos era necesario desarrollar una verdadera estrategia (Invernizzi y Gociol; 2002). El 8 de julio de 1976, el General Videla anunció que comenzaría la lucha contra todo accionar subversivo, es decir, aquel contrario a las ideas de ser nacional y valores que consideraban perdidos, tales como el respeto a toda jerarquía sin cuestionamientos. Remarcando que este accionar no se permitiría en los medios de comunicación, ni en la cultura, ni en la economía, ni en la política (Seoane, M., Pigna, F., Gonzalez et al.; 2005).

Para erradicar la desobediencia se comenzó por inculcar nuevos valores y perseguir a los jóvenes, es por ello que hoy en día se puede afirmar que fueron el sujeto político más destacado de la segunda mitad del siglo XX (Educación y Memoria; 2010). Esto es porque primero fueron protagonistas del cambio y la revolución cultural y luego sospechosos, perseguidos y víctimas del terror, se puede analizar a través de un relevamiento a medios periodísticos de época, un cambio en la percepción sobre la cultura joven. En el año 1975, la revista Gente los etiquetaba como actores que renovarían la sociedad a partir de sus inquietudes políticas y culturales; un año más tarde, la misma revista los clasifica como subversivos y un peligro, instando a sus familias a modificar su comportamiento o denunciarlos (Fuente: Revista Gente, N° 536, 30 de octubre de 1975 y N° 571, 1° de julio de 1976).

Prohibido Escuchar

“En la cultura se dramatizan los conflictos sociales”.

García Canclini; 2004.

En el siguiente capítulo se realizará un acercamiento al terreno cultural e histórico, comprendidos como procesos que se transforman y nos transforman perpetuamente. Como aclaraba García Canclini (2004), todas las prácticas sociales contienen una dimensión cultural, sin embargo, no todas las prácticas sociales son cultura. Esta relación que se retroalimenta constantemente permite comprender a la cultura como una escena plagada de significaciones que adquieren sentido a través de las transformaciones sociales y las luchas de poder.

Además, la cultura es indispensable para el proceso de construcción de la identidad social, así como también en la conformación de recursos individuales y colectivos de interacción. Es por ello que para comenzar el capítulo se conceptualizará a la contracultura, definición nacida tras la Segunda Guerra Mundial, hace alusión a aquella cultura que se impone contra los mandatos. Se cree que el rock nacional durante la última dictadura ha funcionado de manera similar y es por ello que, a lo largo del capítulo, se analizarán fuentes documentales que dan cuenta del papel del gobierno de facto como censor y curador musical, así como también, diferentes manifestaciones sonoras, tapas de discos y maneras que ha tenido el rock nacional de expresarse a pesar de la censura.

Por último, se indagará sobre distintos elementos documentales que muestran en qué espacios se encontraban los jóvenes, sus maneras de comunicarse, así como también ciertos momentos en donde el rock tuvo lugar dentro de los CCD a través de testimonios de víctimas del terrorismo de Estado. Todo lo que se expone a continuación, busca justificar la elección de este elemento como caso de estudio y a su vez demostrar que este análisis puede ser replicado en otros símbolos contraculturales.

Contracultura

Una manera de comprender las representaciones culturales que iban en contra de lo impuesto durante la última dictadura cívico militar es a través del concepto de contracultura al cual nos acercaremos a continuación.

Los inicios de la contracultura se remontan al mundo occidental postguerra, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, los cambios tecnológicos transformaron el proceso productivo y contribuyeron al surgimiento de la sociedad de consumo en los países desarrollados de Occidente. Ocurrieron grandes cambios tales como la modificación de las relaciones sociales, nuevos hábitos del pensamiento y sobre todo de la concepción de la vida y del mundo en general. Así, comenzaron a modificarse las estructuras sociales, económicas, políticas y sobre todo las actitudes humanas. Como resultado de ello, los jóvenes se volvieron un grupo humano protagonista que favoreció la expansión del consumo material y cultural. Distintos movimientos culturales como por ejemplo, dentro de la música encontramos al movimiento beat, el punk y el new age, entre otros, se impusieron mundialmente en Occidente a través del cine y la televisión, volviéndose una moda y configurando aquello que se conoce como revolución cultural. Mediante la cual no sólo cambiaron los consumos culturales sino también el comportamiento, la forma de vestir, el modo de disponer del ocio, las formas de relacionarse socialmente, en definitiva el contexto en el que se encontraban las personas y donde se formaba la cultura juvenil. A raíz de ello, los jóvenes entre las décadas del 50 y 60 percibían las normas y valores de sus mayores como antiguos y se rebelaron ante ellos y como consecuencia ante el Estado, la ley, la sociedad tal como se la conocía anteriormente a través de nuevas representaciones culturales que desafiaban aquello que estaba prohibido (Dios, Margiolakis; 2020).

Por lo tanto, los jóvenes que hasta ese momento tenían un papel secundario en el mundo de los adultos, adquirieron una identidad propia, generaron prácticas culturales

que provocaron debates y alteraron los hábitos y las costumbres que parecían hasta ese momento, inalterables. Específicamente en Argentina se podía ver un colectivo juvenil que aceptaba lo presupuesto de la sociedad del consumo, buscaba el éxito material-profesional y aquellos que se insertaron en las representaciones culturales, las vanguardias intelectuales y se sentían atraídos por formas radicales de compromiso político, manifestando su oposición al sistema y así generando la llamada contracultura juvenil que desarrolló sus propias prácticas (García Naharro; 2012).

Entonces, la contracultura puede definirse como aquella representación cultural que se opone a los cánones dominantes y se encontraba reflejada principalmente en el cine, la música, las nuevas vanguardias artísticas, los movimientos sociales. Entre sus características encontramos la afirmación del poder individual para crear su propia vida y despegarse de los dictados convencionales y las autoridades que los rodean. Roszak (1968), quien fue uno de los precursores de la definición, agrega que la contracultura *“busca transformar el más íntimo sentido de nosotros mismos, los otros y todo lo que nos rodea”* (pg. 57). Agustín (1996) agrega que los movimientos contraculturales rebasan a la cultura institucional y Villareal (2000) que resultan en un cuestionamiento permanente, se oponen a toda forma de convención social, a todo aquello establecido que parece inmutable o incambiable. Es por ello que su factor fundamental es el del rechazo frontal a lo instituido, la búsqueda del colapso normativo y la superación de las corrupciones de la cultura dominante. Todas características que se verán reflejadas a lo largo de este capítulo en cuanto al rock nacional entre 1976 y 1983 a través de letras, la creación de un lenguaje propio, espacios de encuentro de jóvenes, entre otras instancias. Todos factores que hoy en día, hacen que podamos identificar al rock nacional de esa época como un elemento contracultural en su conjunto (Naharro; 2020).

En Argentina, los años sesenta significaron una exploración cultural que llevó a dimensiones nuevas y distintas de creación, una nueva juventud emergente que se consolidaba y formaba parte de la industria cultural de la que anteriormente había sido marginada (Carrasco; 2015). Luego durante la última dictadura argentina este movimiento se ha tenido que hacer entender, se leyó a través de páginas de revistas independientes, letras de canciones, cartas de lectores, casetes y así pasaban desapercibidos (en la mayoría de las veces) ante los ojos de los Grupos de Tareas e infiltrados de la SIDE. Como afirma Gilbert (2021) *“la respuesta del Estado a la contracultura seguía siendo esencialmente contravencional, lo que le ofrecía a la Policía el ejercicio cotidiano del micro despotismo”* (pg. 130). Ante el contexto violento y de censura, los jóvenes reaccionan edificando sus propios universos privados y al mismo tiempo, intercambiando con los adultos ciertas prácticas. Haciendo de su universo contracultural una práctica invisible, pero a la vista de todos, celebrando sus rituales (la música, la ropa, el cine, etc.) y yendo en contra de la relación impuesta.

“Este es el problema”: el papel del Estado como curador musical

A partir de documentos desclasificados de la última dictadura cívico militar argentina, se ha dado origen a una exposición e investigación de los mismos a través de la Dirección General del Libro y la Defensoría del Pueblo de la Nación (2001), a continuación se

expondrán conceptos que se han encontrado en el Informe Especial Número 10 del Archivo Banade, cuyo objetivo principal declarado era *“estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los medios de comunicación social el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional”* (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 33). Es por ello que, para poder elaborar su propuesta, en primer lugar, se definieron los objetos sobre los cuales regiría la misma y algunos de ellos se mencionan a continuación.

El Proceso entendía a la cultura como un *“conjunto organizado de respuestas adquiridas y valores asimilados o acervo de actividades humanas, no hereditario o ingénitas, que comparten los miembros de un grupo”* (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 38), transmitida socialmente, cada individuo la asimila, modificando su personalidad. Asimismo, los objetos culturales son transformados por el espíritu influenciados por el individuo, aunque durante el Proceso, los militares no entendían a la cultura únicamente en términos de objetos culturales sino también como los actos y procesos humanos que se adaptan al mundo preexistente. Impactando directamente en el *“factor espiritual”*, se funda en valores que pueden ser religiosos, morales, de costumbres, de folklore, entre otros, *“acrisola las capacidades de un pueblo y le proporciona el espíritu de cuerpo necesario para resistir embates extraños destinados a modificar su destino trascendente”*. (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 39)

El documento procede a enunciar cuál es la cultura que pertenece a nuestro país, alegando que es aquella *“concebida a partir del legado recibido de hispano américa”* y que, en sus mejores valores espirituales, *“es atacada por la subversión, para obtener su desintegración y reemplazo por otra impuesta”*. (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 39)

Ante esta imposición cultural, para la dictadura, debía ser el Estado el que sobrelleva *“la responsabilidad de mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional de un pueblo, adoptando todas las medidas necesarias para su defensa de la cultura nacional cuando su integridad se vea afectada”*. Ya que, para el Proceso, existían muchas formas en las que esta podía ser atacada, en primer lugar, todos los fenómenos socio-culturales provenientes de la masificación del hombre que *“traen aparejada la violencia y la agresión y por consiguiente, el descenso en los índices culturales del grupo humano”*. (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 40)

Dicha masificación, distorsiona la cultura lo cual genera de manera consecuente *“la destrucción de la familia, y el surgimiento o acrecentamiento de características absolutamente negativas, como ser la irresponsabilidad de los actos, el egoísmo, en fin la corrupción moral y espiritual”*. Entre algunos actos que contribuyen a la *“aculturación”* se enuncia el sexo, las drogas, el afán por el lucro o el poder, el progresismo, entre otros. A través de ellos, se logrará la *“regresión progresiva de la cultura nacional y su pérdida, será posible alcanzar la aculturación buscada. Este es el problema al que hay que encontrar solución”*. (Invernizzi y Gociol; 2002, pg. 40.)

La solución planteada por el Proceso se puede analizar en la ya mencionada *Operación Claridad*, se trataba de un plan a través del cual se pretendía identificar a los artistas y personas dentro del ámbito cultural que sean opositores al régimen y así, lograr el orden individual y colectivo. A tales efectos se designaron delegados de la SIDE infiltrados que

recababan información en recitales, escuelas, disquerías, revistas, entre otros espacios de encuentro. Además de buscar que se delatase a aquellos que fueran opositores al régimen y así incorporarlos a las conocidas “listas negras”, en ellas se encontraban los artistas prohibidos y las canciones que no podían emitirse en los medios de comunicación. El criterio para formar parte de la lista era el grado de una supuesta vinculación con la “ideología marxista”, entonces se catalogaba a las personas bajo cuatro formulas siendo la primera caracterizada como “sin antecedentes ideológicos marxistas” y la número cuatro “registra antecedentes ideológicos marxistas”; se designaba asimismo un “grado de peligrosidad” en el cual aquellos que formaban parte de la fórmula cuatro eran los más “peligrosos” y a esas personas no había ni que promover, emplear, otorgar beneficios, emitir sus canciones, etcétera. (Instituto Espacio para la Memoria; 2011).

En el año 2013 se han podido encontrar únicamente las listas pertenecientes a la fórmula cuatro debido a que la *Operación Claridad* fue negada oficialmente y toda su documentación tenía orden escrita de ser incinerada luego de su uso. En las listas encontradas se identificaron a 256 personas pertenecientes al ámbito cultural y entre ellos músicos tales como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Osvaldo Pugliese y Mercedes Sosa. En la última lista que data del año 1982, luego de la guerra de Malvinas, se redujo el número de personas prohibidas a 46 demostrando un cambio de paradigma (Instituto Espacio para la Memoria; 2011).

Por otra parte, la lista de canciones prohibidas se titulaba *Cantantes cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión* en la cual había 242 canciones que incluyen a artistas como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Moris, León Gieco y Sandro. Algunas canciones específicamente de rock nacional fueron: “Canción de amor para Francisca y su hijita”, “Señoras de los llanos”; “Tema de los mosquitos”, “Las dulces promesas” y “La historia está” de León Gieco; de Serú Girán “Viernes 3 AM”, “Violencia en el parque” de Aquelarre y; “Ayer nomás”, de Moris y Pipo; la lista enunciaba a Pescado Rabioso como “Grupo musical prohibido”. Así como también prohibió a numerosos artistas internacionales, solo por nombrar unos pocos: John Lennon, Rod Stewart, Pink Floyd y Eric Clapton (Instituto Espacio para la Memoria; 2011).

La lista de canciones prohibidas contenía cuatro “motivaciones” diferentes según las cuales los censores habían clasificado las canciones. La primera era la “motivación política” tal como su título lo enuncia eran canciones que hacían referencia a la política en sí misma, dentro de ella se encontraban por ejemplo letras de Sui Generis. La segunda era la “motivación lingüística” que contemplaba canciones cuyo lenguaje tuviera connotaciones de carácter popular tales como tangos debido al uso del lunfardo. La tercera motivación era la “paranoica” en ellas se creía que había un lenguaje “subversivo” como por ejemplo la canción “Credulidad” de Luis Alberto Spinetta que decía “*las uvas viejas de un amor*” y esa frase se creía por los militares que, hacía alusión a los testículos, por lo tanto, era subversiva porque contribuía a la aculturación mediante el sexo. El último grupo de motivaciones fue el de las “ridículas” del cual se piensa que fue el menos lógico ya que se prohibían canciones que exaltaban el romanticismo o distintas emociones humanas, como es el caso de “La Felicidad” de Palito Ortega (Amarilla; 2014).

Tal como explica Pujol (2005), la censura musical operó en un doble sentido: por un lado, había que desactivar los mecanismos de formación ideológica que estaban implícitos en las canciones y al mismo tiempo depurar de contenidos inmorales a las grabaciones que pudieran molestar a la Iglesia, las Ligas de Madres de Familia y demás asociaciones. Entonces se encuentra el control ideológico y el control moral que ya habían sido alentados por la dictadura de Onganía, pero se acrecentaban durante el golpe de 1976 empujando a varios artistas a exiliarse como por ejemplo Miguel Cantilo quien tenía casi todo su repertorio censurado. Asimismo, la censura musical provocó que los mismos músicos buscaran formas marginales de expresión como el uso de la metáfora o la creación de un lenguaje paralelo.

Como enuncia Gilbert (2021) el Estado como curador musical estuvo presente a lo largo de toda la dictadura, hizo de intermediario informal, negando la creación de listas negras pero autorizado a reprimir y censurar sin necesidad de justificarse en un discurso teórico. En un principio bajo el mando de Videla, se dedicó a reprimir aquello que consideraba “subversivo”, imponer una nueva teoría cultural y censurar a aquellos artistas no deseados. Pero luego en 1978 bajo el mando de Viola el régimen intentó negociar y dirigir por su cuenta, para ello los músicos tenían un puente con el Estado curador que era Ricardo Olivera quien actuaba como operador militar y cultural, tenía oficinas en la calle Moreno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Olivera conocía a Isabel Mouso quien se encargaba de la publicidad en la revista *Expreso Imaginario* y a través de ella lograba “convencer” a los músicos de que pasaran por sus oficinas de la calle Moreno, entre ellos fueron Gieco, Spinetta, Mestre. El operador militar comenzaba las reuniones tranquilizando a los músicos diciendo que sus hijos también escuchaban rock nacional, intentaba demostrar que había un “diálogo político” entre el ámbito cultural y el Estado. Existe un registro de estas reuniones en una entrevista que le realizó *Expreso Imaginario* a Serú Giran en 1981 en donde les preguntaron sobre el “llamado a dialogar” por parte del Gobierno, a lo que respondió Lebón:

Sí. Nosotros tuvimos una reunión con un señor llamado Olivera, que es asesor de Viola en asuntos de la juventud. Y para mí ese momento es tan importante que no se puede mostrar delirio y desajustes. Es fenómeno estar con un tipo así, porque te dice: 'qué pasa, ¿cuáles son sus quejas?' (...) yo le digo al tipo que tiene que cortarla con la censura. Y eso es bárbaro, que un tipo como yo no se cague y salga diciendo: 'loco, tenés que cortarla con la censura, porque si no nadie va a escribir nada, estamos cagando nuestra cultura nacional, toda una pálida, por la censura'. Eso mata. Por ahí, hace tres años yo hubiera dicho 'no voy, no quiero transar con esa gente'. Y ahora digo, bueno, voy y les digo la verdad lo que pienso(...)Y lo hacés porque querés. A nadie le gusta que termine el recital y se lleven diez pibes en cana, porque sí¹.

¹ Entrevista a Serú Giran en la revista *Expreso Imaginario* número 65, disponible en <http://laexpresoinmaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2065> consultada el 10/05/2021.

Finaliza la entrevista diciendo que el Estado “*debe haber tomado conciencia del poder de convocatoria de la música de rock*”² lo cual quedó evidenciado tras realizar este breve análisis de la *Operación Claridad* y luego de la creación de un espacio encargado de temas de la juventud que vinculó directamente al presidente de facto con los espacios culturales.

Y si me escuchas bien, creo que entenderás

La música en general, va desde lo privado a lo social, es obra y a la vez documento porque podemos extraer algo no conocido de ella, nos invita a explorar lazos que la vinculan con el drama histórico. Así, el sonido viaja hacia nosotros ubicándonos en un acontecimiento y tiempo determinado, coproduce los procesos sociales y materiales que luego nos llegan en forma de frecuencias sonoras (Gilbert; 2021).

Es complejo pensar en un vínculo entre la última dictadura cívico militar argentina y la música, particularmente el rock nacional. Sin embargo, puede explicarse tal relación ya que como señaló Kaufman:

El trauma es un agente externo al sujeto que le ocasiona una lesión y que se articula en su historia y su memoria, dando lugar a la producción de entidades significativas, sintomáticas o lingüísticas susceptibles de interpretación. Los traumas comprenden circunstancias accidentales para el individuo singular, pero se presentan en forma constante como conjunto en la población en determinado período de tiempo. Por lo tanto, forman parte de la historia humana (Kaufman; 2012, pg.122).

Las historias sonoras son historias de subjetividad, sociabilidad y poder, en las cuales el desafío es pensar a la música como un problema que se mueve más allá de su contexto inmediato porque siempre está conectada a proyectos mayores de las ciencias humanas, entonces dependerá de nosotros como oyentes profundizar en esas conexiones (Gibson, Biddle; 2016) y reflexionar sobre ¿de qué manera supo el rock transmitir el trauma y el contexto histórico?

Nos encontramos por un lado con el Estado creando listas negras, clausurando centros culturales, llevando detenidos a oyentes en recitales e incluso a los mismos músicos y por otro lado se esperaba que la música diseminara la sensación de que estaba todo bien y que como dictadores se apoyaba a los músicos argentinos, se organizaban festivales, se les asignaba presupuesto, etcétera (Gilbert; 2021). O'Donnell explica que mientras el Proceso intentaba censurar los medios de comunicación opuestos a su pensar e instaurar una única voz que atravesara a todos de la misma manera, existía paralelamente una voz oblicua, que intentaba ser oída y comprendida por otras personas que se encontraban en la misma situación, es decir, que estaban en contra del régimen dictatorial pero que tenían que pasar desapercibidos. Algunos indicios de que esa voz era escuchada era vestir de manera no convencional, acudir a recitales de artistas reconocidamente opositores al Proceso, lugares de encuentro específicos como

² *Ibídem.*

plazas, intercambios de libros y discos, entre otros. No se esperaba que estas acciones lograsen una intención política ni organizar una acción en conjunto contra el régimen, sino que era una manera de sentirse parte de un grupo social que estaba en descontento, es por ello que cargaban un gran valor emocional y cognitivo, eran una manera de poder hablar con otras personas ante la supresión de todo el resto de las formas de voz (O'Donnell; 1997).

Señala Gilbert que *“una sociedad se refleja en su producción sonora”* (Gilbert; 2021, pg. 17) y se compone de diversas piezas. En las siguientes páginas se abordarán algunas de ellas, por ejemplo, como el rock nacional supo escribir entre líneas y como esas canciones luego sonaron en distintos espacios, adquiriendo funciones diversas: en la habitación de los jóvenes (siendo un lugar de goce y seguridad), en los recitales (siendo el lugar de identificación e intercambio con otros que piensan “como yo”) y en los centros clandestinos de detención (en los cuales funciono como momento de unión entre las víctimas del terrorismo de Estado). Durante las situaciones donde prevalece la violencia estatal, no sólo es relevante la transmisión de metáforas sonoras sino también los modos de escucha, en los cuales había que oír con todo el ser, encontrarse enteramente inmerso en la escucha.

Manifestaciones sonoras

Carlo Ginzburg habla de la "cosa" para referirse justamente a aquello para lo cual *“todos éramos absolutamente ciegos pero que estaba vívidamente allí”*. Era algo *“semejante a una figura compleja en una alfombra persa”* (Ginzburg; 2017, pg.186). La figura sólo puede verse cuando tomamos cierta distancia y analizamos todos los hilos que la componen, sino permanece expuesta a la vista de todos y sin embargo invisible (Gilbert; 2021). De esta misma manera, hay canciones entre 1976 y 1983 que dan información sobre los sucesos de la dictadura mientras que al mismo tiempo se resisten a comunicarlo abiertamente, a los fines de este trabajo de tesis se han elegido solo algunas canciones que pueden ubicarse dentro del género rock nacional.

Para comenzar, tomemos la canción “Buenos Aires sólo es piedra” lanzada en el año 1976 pero escrita en 1975, del grupo Alas, en ella se evoca la desolación:

(...) el viento se llevó mi voz y nadie la oyó sólo muros sin respiración
algún hueco en las entrañas del silencio
se refugia en los pasillos de su historia
y Buenos Aires sólo es piedra
la vida por el aire de la guerra, herida por violencia acumulada, sometida
por el mal (...)

De acuerdo a su autor Gustavo Moretto, él continúa sintiendo escalofríos al evocar esa letra, en sus palabras:

Pensar que esa música se anticipó a los eventos que nos marcarían tan fuerte un año más tarde. Ya había mucha violencia en el país. Mentiría si te dijera que no estoy orgulloso de haber creado una página musical que

no sólo terminó siendo un reflejo de nuestra realidad, sino que también fue una expresión de libertad creativa (Gilbert, 2021, pg. 99).

En el segundo año del terrorismo de Estado los oyentes se encontraban indefensos, todos sus canales de comunicación habían sido eliminados, varias canciones censuradas y los músicos algunos exiliados, otros prohibidos. Así, los que quedaban en escena y a los cuales se los iba a ver en vivo buscaban los medios para conectar con su público indirectamente, por ejemplo, Luis Alberto Spinetta cantó la canción “Águila de Trueno”, que es sugerente por su temática sobre la “caída” así como también por las explicaciones previas a cantarla por parte del artista:

Voy a hacer un tema eh...que está dedicado al... cacique Gabriel Tupac Amaru... Por supuesto quienes quieran encontrar en este tema algún tipo de cosa ideológica hmmm... van a rebotar porque no tiene nada que ver con eso (risas y murmullos del público)³.

En la siguiente publicación de la revista *Mordisco*⁴ se la describió como una canción "dedicada especialmente para la ocasión". Demostrando en pocas palabras la represión cotidiana en la que se encontraba tanto el público como los artistas, diciendo aquello que no se podía decir.

La censura, primaba entre las canciones y había que ser astuto para poder publicar letras que lo dijeran todo y al mismo tiempo no dijeran nada (Fuente: David Lebón en el documental *Elepé*, 2008⁵). Al respecto Charly García le dice a la revista *Periscopio* en 1979:

Yo no soy de los que tienen más problemas con la censura. Sí, antes tuve que bancármela en el LP *Instituciones*... Pero ahora ya no porque tomé una medida, me autocensuro cuando estoy escribiendo, porque ya sé lo que va a entrar y lo que no... Trato de ser inteligente y concebir un mensaje sutil... de otra manera no tiene sentido porque es pegarte la cabeza contra la pared, es suicidarte⁶.

Es que tal como Cortázar había escrito desde su exilio en 1978, la censura obstaculizaba la difusión de obras, pero no aplastaba la creación ya que a la producción artística “nunca han conseguido aplastarla, sino que en general, le han otorgado un sentido y hasta han generado nuevas corrientes formales”⁷.

³ Recital en el Club Hípico, año 1977, minuto 3:53, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HggNXxXLDIQ> visitado el 5/05/2021.

⁴ Publicación número 11 de *Mordisco*, disponible en: <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2012> visitado el 5/05/2021.

⁵ Disponible en <https://www.archivorta.com.ar/asset/elepe/> visitado el 5/05/2021.

⁶ Entrevista a Charly García en 1978 para la revista *Periscopio* disponible en <http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/seruqiran.htm> visitado el 06/05/2021.

⁷ Texto publicado en la revista *Ecos* por Julio Cortázar en 1978, disponible en: <https://vivanamarcelairiart.blogspot.com/2013/04/julio-cortazar-america-latina-exilio-y.html>

En 1979 coinciden dos sucesos, por un lado, la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) mientras que al mismo tiempo en el Estadio Obras se presenta el disco "La grasa de las capitales" de Serú Girán. Al respecto del disco, dijeron los miembros de la banda en la revista *Pelo* de 1979⁸:

Trataremos de que el longplay sea más agresivo que el primero (...) Es preciso hacer algo que le llegue al público, sin hacer las canciones de Sui Generis. Se trata de hacer una música donde las letras hagan participar más a la gente.

Agregaron que "*necesitamos hacer que esto florezca de nuevo*". En la presentación del disco en el Estadio Obras Sanitarias, cada canción hacía alegoría al malestar que se sentía en el aire, cuando se presentó "José Mercado" su autor dijo al público que la escribió "en defensa de la industria nacional" y provocó un "¡Bien!" inmediato⁹. Cada alusión fue abiertamente festejada. La siguiente canción fue también muy importante, "Inconsciente colectivo". En la presentación se dijo que "*Habla de algo que, aunque muy simple, a veces nos olvidamos*". Se transcribe aquí una porción de la letra:

Mama, la libertad siempre la llevarás
Dentro del corazón
Te pueden corromper, te puedes olvidar
Pero ella siempre está
Ayer soñé con los hambrientos, los locos
Los que se fueron, los que están en prisión
Hoy desperté cantando esta canción
Que ya fue escrita hace tiempo atrás
Es necesario cantar de nuevo una vez más

Según Gilbert (2021), los que "se fueron" en *Inconsciente colectivo* podía parecer una respuesta al "no está, ni vivo ni muerto" de Videla para referirse a los desaparecidos¹⁰. Una canción que trata sobre lo negado y reprimido, pero al mismo tiempo llama a un despertar colectivo del inconsciente. Además, cuando Serú Girán se presentó en el teatro Coliseo en diciembre de 1981, Charly se anticipó sobre la censura de esta canción:

Voy a cantarles un tema que va a estar prohibido. Yo se los anuncio antes, ¿no? Va a ser el número 243 de la lista, ¡otro que haga otro tema, lista gloriosa! Es como que el que no está en la lista, es como que está out (...) ¹¹.

⁸ Revista *Pelo* número 115, disponible en: <http://files.revistapelo.com.ar/pdf/115.pdf> visitado el 5/05/2021.

⁹ Recital de Serú Girán en Obras Sanitarias, año 1980, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=unGFeHfnFuk> visitado el 5/05/2021.

¹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ASMPYq0YueU> visitado el 5/05/2021.

¹¹ Serú Girán en teatro Coliseo año 1981, minuto 40:00, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=toTQv1w2mbE> visitado el 05/05/2021.

Luego esta canción sería reversionada por Mercedes Sosa recién regresada del exilio en 1983 ganando aún más notoriedad ya que por primera vez una referente del folclore grababa con sintetizadores y máquinas de ritmo (Gilbert; 2021).

Por otra parte, si bien encontramos un comentario para hacer sobre todas las canciones del disco, las declaraciones de la banda en distintas entrevistas dan mucho a conocer sobre la censura, escribir entre líneas y ser entendidos por su público. Entre ellos, se han elegido algunos pasajes que exponen estas ideas. En 1980 *Expreso Imaginario* le preguntó a la banda las razones de su "visión apocalíptica" en *La grasa* a lo cual responden:

Cuántas veces nos levantamos y decimos 'no me banco más'. Eso es real, como también es real que uno va por las calles de su barrio y se dice: Pero, ¿qué hago yo en este lugar que no me corresponde?, o a veces te dan ganas de tirarte un tiro... por ahí el próximo disco trae cosas más alegres, pero no se nos puede pedir alegría si cuando hicimos el LP estábamos viviendo un momento crítico (...) Si vos lees todas las letras llegás a algo mucho más profundo que el 'no se banca más'¹²

La cita muestra que los artistas daban a entender que había un significado en las canciones en el cual no se estaba profundizando, García terminó de exponer su idea: *"Después leo las críticas de discos de afuera, y me parece que no se entiende la sutileza de acá y sí la sutileza de afuera"*¹³.

Con el retorno de la democracia, Lebón dijo que *"la gente cantaba los temas, entendía de qué estábamos hablando"* (Gilbert, 2021; pg. 124) y García aclaró:

En este momento, todo el mundo dice lo que yo hace mucho tiempo. Entonces, ya nada tengo que decir con ese lenguaje. No puedo estar más en esa. Los que me conocen saben que en las épocas oscuras yo trataba de alumbrar, con mi pequeña linternita... aunque más no fuere hasta las primeras filas de los que me iban a escuchar. Ahora ya es fácil disentir. Cualquiera lo puede hacer" ¹⁴.

Como breve ilustración de estas declaraciones tomaremos una clave del disco y que incluso para muchos entrevistados fue epítome del canto anti dictatorial que es la "Canción de Alicia en el País". Etimológicamente, Alicia proviene de Aletheia, palabra de la Grecia presocrática que remite al intento de conocer la verdad. Esta canción hacía que el oyente se reconociera en la "tierra de todos" pero en la cual también estaba indefenso: *"no tendrás poder/ni abogados ni testigos"* (Gilbert; 2021).

¹² Entrevista a Seru Giran en *Expreso Imaginario* año 1980 disponible en <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/2010/09/expreso-imaginario-n-45.html> consultada el 06/05/2021.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Entrevista a Charly García en revista *La Semana*, año 1983 disponible en <https://www.charlygarcia.com.ar/2009/05/mensaje-de-seguimiento.html> consultada el 06/05/2021.

Sin embargo, por más que la canción pasara la vara de la censura y pudiese cantarse abiertamente, los músicos se encontraban en un lugar difícil ya que escribían letras “*contestatarias*” pero tampoco buscaban alentar “*la revolución*” entre su público, al respecto la banda declaró en 1981: “¿*Qué le vas a decir a la gente? Ponele que vos tenés que transmitir un mensaje. ¿Qué le vas a decir? ¿Métanse en la revolución? ¿Eso le vas a decir? ¿Después de toda la gente que murió? (...)*”¹⁵.

Cambiando de artista, continuaremos con Spinetta Jade y específicamente su disco *Bajo Belgrano*. Para empezar de acuerdo al ensayista Blaustein (2001), la tapa y contratapa del disco forman una única imagen que alude al desalojo y la erradicación violenta de la villa del Bajo Belgrano durante 1978, días antes de la Copa Mundial de Fútbol que se llevaría a cabo en el estadio de River Plate a tal efecto, se demolieron 295 viviendas y asesinaron a 973 personas. En la contratapa se puede vislumbrar la figura de un auto que parece un falcón verde, con una sirena en su techo, un patrullero con un policía asomando un arma larga, así como también un camión cargado de muebles de una empresa de mudanzas que puede verse en la tapa.



Contratapa del disco Bajo Belgrano de Spinetta Jade¹⁶

Más tarde, en 1984 Spinetta dijo durante un concierto público: “*Verdaderamente, creo que, en el Bajo Belgrano, o por ahí, así como ha habido grandes amores, parece ser que cada vez más nos enteramos de que también hubo enormes tragedias*”¹⁷. Haciendo alusión a la ex ESMA que funcionaba cerca de los límites del barrio. Además, dos canciones del disco son especialmente significativas en la memoria colectiva argentina sobre la última dictadura, la primera es “*Maribel se durmió*” que Spinetta compuso para su hijo Valentino, pero luego dedico a las Madres de Plaza de Mayo, dijo al respecto que “*la letra tiene ese sentimiento: “canta tus penas de hoy”. Este trasfondo me motivó a dedicarle el tema a las Madres de Plaza de Mayo para que no llorasen a todos los*

¹⁵ Entrevista a Serú Giran en *Expreso Imaginario* año 1981, disponible en <http://laexpresoiimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2065> visitado el 06/05/2021.

¹⁶ Fuente: <https://unavueltaporbelgrano.wordpress.com/2016/02/02/el-poeta/> consultada el 06/05/2021.

¹⁷ Recital de Spinetta en las Barrancas de Belgrano en 1986, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=u-cxuawmeNw> consultado el 06/05/2021.

seres que desaparecieron, sino que les cantasen” (Spinetta y Berti; 1988, pg. 79). Se transcriben aquí unas estrofas de la canción:

(...) Canta, canta toda la vida
Canta con emoción
Y al partir sentirás
Una brisa inmensa de libertad
Canta, canta, aunque estés distante
Canta conmigo
Canta tus penas de hoy (...)

La segunda canción es “Resumen Porteño” en la cual se cuenta una historia que finaliza de manera reveladora, Cacho el personaje está pescando en el Río de La Plata, lleva en su canoa una radio portátil:

Pero la verdad es que da impresión
Ver los blancos peces en un nylon
Cuando es tan temprano
Usualmente... Solo flotan cuerpos a esta hora

Un último grupo que se ha elegido es Los Violadores ya que su historia sintetiza muchos aspectos anteriormente tratados. En el recital de The Police en Obras en 1980, entre el público se encuentra Hary By Stuka, integrante de la banda, quien lanza panfletos anunciando un recital de Los Violadores, en ese instante la policía lo agarró del cuello y comenzó a pegarle.

Ya el nombre de la banda refleja un momento histórico ya que como se preguntó Gilbert (2021; pg. 243): “¿Qué violaban Los Violadores en el país de las violaciones sistemáticas de todos los derechos, las vejaciones de mujeres cautivas, sometidas a situaciones de servidumbre u otras formas punitivas?”. El recital anunciado en los panfletos tuvo lugar el 17 de julio y fue finalizado abruptamente luego de cantar la canción “Represión” y que todos los presentes fueran llevados a la comisaría número 33. La canción en cuestión decía:

Censura vieja y obsoleta
en films, en revistas y en historietas
Fiestas conchetas y aburridas ¿a dónde está la diversión perdida?
Represión a la vuelta de tu casa
Represión en el kiosco de la esquina
Represión en la panadería
Represión 24 horas al día.

Según el testimonio del cantante era invierno, y como el público no cabía en cinco patrulleros, la Policía obligó a la concurrencia a marchar en caravana, como prisioneros, hasta la comisaría 33, ubicada entonces en la calle Zabala y Ciudad de la Paz. Los Violadores fueron conducidos a un patio. “*Ahora los paseamos en un Falcon y ya saben lo que tenemos que hacer*” (Cavanna; 2015, pg. 35), les dijo un sargento. Una hora más tarde, un oficial se apersonó y les regaló un puñetazo en el estómago a cada uno. Se

quedaron en la comisaría un día entero: "*Una jornada inolvidable. Nos dijeron que teníamos que ser buenos chicos, hacer como Charly García*"¹⁸, contó Pil Trafa al *Expreso* en diciembre del 81.

Existía también otro movimiento de rock nacional, pero por fuera de la industria que era el independiente, caso de la banda *Barrio*, en una entrevista realizada para este trabajo a Carlos Alonso miembro de la misma, él cuenta que se representaban como músicos paralelos al rock nacional porque se auto gestionaban, organizaban sus propios shows y salían a pegar carteles a la calle. Además, cuenta que mientras salían a pegar carteles que auspiciaban sus shows paraban autos sin patente y de ellos bajaban personas no identificadas armadas que los detenían, en sus palabras "*recuerdo haber pasado muy malas noches, nos trataban como nada, como un objeto*". Enfatiza que la sola actitud de llevar pelo largo generaba desconfianza y era causa de detención por no cumplir con las formas establecidas. Pero al mismo tiempo el hecho de llevar pelo largo o vestir de cierta forma daba cierta complicidad con otras personas con las que te encontrabas. En cambio, a la sociedad en general, molestaba mucho ya que era una forma de decir que no respetabas las normas, una forma de decirle al poder "*no me importa lo que vos decís*".

En su banda *Barrio*, buscaban representar hechos sociales de los barrios en un periodo oscuro con falta de libertades, en donde el rock permitía una forma de expresión que mantenía esa libertad de cierta manera. Algunas de sus canciones han sido censuradas, entre ellas una en la que la letra decía "nos hacemos el amor" seguramente catalogada por el Proceso bajo la motivación "paranoica" analizada anteriormente. Además, el artista cuenta que mientras estaban tocando en un espacio cultural llegaban personas de las fuerzas armadas a inspeccionar y requisar a quienes se encontraban allí.

Todos los artistas y canciones presentados tienen en común el haber sido *testimonio musical* que es un término elaborado por Amy Lynn Wlodarski (2015) tras analizar obras musicales que dieron cuenta del nazismo. De acuerdo a su definición, el testimonio musical no se trata de un testigo ocular o testimonial sobre un acontecimiento, sino que se trata a los compositores como creadores de narraciones conmemorativas que deben ser entendidas como testigos secundarios del horror a través de significados culturales. Las obras comunican sobre el lugar de los artistas en ese momento, dialogando entre el arte y la historia en la que:

[...] la memoria y sus significados dependen no solo de las formas y figuras del propio trabajo, sino de la respuesta del espectador: quién lo ve, bajo qué circunstancias, cómo sus cifras entran en otros medios y son refundidas en un nuevo entorno (Wlodarski; 2015, pgs. 2-5).

El testimonio musical no habla del hecho en sí mismo sino del recuerdo subjetivo del suceso desde un punto de vista diferente.

¹⁸ Entrevista a Los Violadores en *Expreso Imaginario* año 1981, disponible en <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2065>, consultado el 06/05/2021.

La recepción musical durante la dictadura añade Gilbert (2021) que “*superpuso relaciones de indiferencia, elusividad y cercanía empática*”. Y no fue escuchada de la misma manera en el primer año del golpe de Estado, durante y después de la visita de la CIDH, durante Malvinas y en 1983. Cada canción resume ciertos acontecimientos y sentimientos que se respiraban en el aire, así como también temores, testimonio musical que hoy en día puede leerse de otra manera al poder contextualizar y relacionar el momento histórico, social y cultural dado.

Espacios de encuentro: revistas independientes

Un espacio de encuentro entre los jóvenes y el rock nacional han sido las distintas entregas de revistas independientes como *Expreso Imaginario*, *Mordisco*, *Pelo*, *Periscopio*, entre otras. En ellas, los músicos se relacionaban con los jóvenes de manera directa o a través de los redactores, hacían entender su forma de pensar y componer, así como también daban un guiño sobre lo escrito entre líneas de sus canciones. Tomemos por ejemplo las declaraciones de Luis Alberto Spinetta a *Expreso Imaginario* en 1976, recién comenzada la dictadura, ya se veía venir la censura a distintas formas artísticas: “(...) *la persecución de la forma es eterna y cada vez la carrera es más acelerada. Vivimos más rápido y el que anda más lento que la vida a la larga resulta aniquilado*”¹⁹.

En otros casos, ante reseñas de recitales, las revistas ayudaban al lector a comprender las canciones. Un caso es el recital de *Serú Girán* en el auditorio de Buenos Aires que tuvo lugar el mismo día en el que la CIDH iniciaba su trabajo en la capital porteña, la banda cantó “Viernes 3 AM” y luego en *Expreso Imaginario* se describió ese momento como “(...) *Viernes... trata de tal forma el dilema del alienado que a uno le empieza a agarrar claustrofobia desde la misma butaca del teatro*”²⁰, como aclara Gilbert (2021) el “dilema” del crítico en este caso, tenía que ver con no decir las cosas por su nombre y a la vez ser entendido. De todas formas, los censores se ahorraron sutilezas y prohibieron “Viernes 3 AM” en las radios por incentivar acciones reprobables. Asimismo, la revista *Pelo* les recomendó a los oyentes “*escuchar con detenimiento el tema*”. Además, esta última revista luego aclara al lector que en el disco *Bicicleta* las letras se refieren a “problemas” y “cosas que están pasando ahora” aunque no de manera tan “directa” como en *La grasa de las capitales*, haciéndoles llegar el mensaje de la forma más directa pero encriptada posible²¹.

¹⁹ Entrevista a Luis Alberto Spinetta en la revista *Expreso Imaginario* número 4, año 1976, disponible en <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2004> consultada el 11/05/2021.

²⁰ Reseña sobre la presentación de Seru Giran en el auditorio de Buenos Aires en *Expreso Imaginario* número 39, año 1979. Disponible en <http://laexpresoimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2039> consultada el 11/05/2021.

²¹ Reseña sobre la presentación de Serú Giran en el auditorio de Buenos Aires en *Pelo* número 118, año 1979, disponible en <http://www.revistapelo.com.ar/numeros/1979/118/> consultada el 11/05/2021.

Un gran espacio de encuentro entre jóvenes dentro de estas revistas era el de las cartas al lector, un claro ejemplo es un mensaje enviado a la *Hurra* en 1981 por un lector en relación al rock nacional y la vida política:

El rock argentino, por supuesto, no es la salvación de la juventud. La música funciona como un estandarte generacional, nutre el espíritu, y hasta es un factor de resistencia en un medio dominado por la chabacanería y el conformismo. Pero nada más... El mero hecho de la inexistencia de una vida política nacional, donde pluralmente cada plano de la sociedad exprese sus aspiraciones y sus proposiciones para el bienestar general, vicia de raíz todo debate sobre nuestro futuro (Gilbert; 2021; pg.210).

Ya en democracia e intentando comprender los hechos del terror, también podía verse en las cartas al lector distintas opiniones sobre los hechos durante la dictadura como que “fueron desaparecidos por una guerra” o el famoso “algo habrán hecho”. A lo que varios músicos responden sobre los hechos como es el caso de Miguel Abuelo que dijo “*No ha habido más que 1.500 guerreros, entre ambas facciones, y el resto fueron más bien inocentes envueltos en el torbellino y el fragor de la lucha*”²². Los músicos también fueron llamados a hablar sobre sus acciones durante el Proceso, como ejemplo citaremos la respuesta de Luis Alberto Spinetta al diario *El Porteño* en 1984:

En las épocas en que yo sentí más cerca mío el dolor de esa gente que sufría ese tipo de atrocidades injustas yo hice canciones que me parecieron las más místicas y líricas de todas, porque la manera de resarcirme del sufrimiento que me causó todo eso no era ponerme a hablar de eso (...) ²³

También se les preguntó a distintos músicos si se habían quedado al margen de los sucesos o cómo habían actuado ante ellos a lo que Juan Carlos Baglietto respondió que “*Habría que plantearse qué es quedarse al margen y qué hicieron los demás pensando que se quedaron al margen*”²⁴.

Por otra parte, durante el Proceso, nos encontrábamos con la prensa hegemónica que transmitía el discurso impuesto y podemos ver el hartazgo por parte de los lectores e incluso en una canción de *La Máquina de Hacer Pájaros* llamada “No te dejes desanimar”:

Estás harto de ver los diarios
estás harto de los horarios,
estás harto de estar en tu lugar

²² Nota a Miguel Abuelo en la revista *Cerdos y Peces* en 1983, número 6, disponible en <https://issuu.com/leonlev/docs/cyp6/16> consultada el 11/05/2021.

²³ Nota a diferentes músicos en la revista *El Porteño* en 1984, número 35, disponible en <http://www.plazademayo.com/archivos-el-porteno/> consultada el 25/04/2021.

²⁴ *Ibidem*.

Porque los diarios locales publicaban bajo el título de “Tribunales” noticias que hacían referencia a los habeas corpus, a “extremistas abatidos”, así como también aparecen los muertos en “enfrentamientos o tiroteos” y no se hacía referencia a lo que sucedía con las personas desaparecidas (Gilbert; 2021). Al mismo tiempo, en las revistas pertenecientes a los medios gráficos hegemónicos como por ejemplo la revista *Gente* se publican “guías” para que los padres reconocieran si sus jóvenes hijos estaban realizando actividades terroristas, que jergas utilizaban, como saber si eran “peligrosos”²⁵, etcétera. Ante este panorama, distintos artistas utilizaron esta hegemonía de manera irónica en su música, como por ejemplo *Serú Giran* que publicó una tapa del disco sarcásticamente la de *La Grasa de las Capitales*, al respecto dijo García:

Estaba podrido de todas esas revistas tipo *Gente*, que eran tan caretas. Habíamos compuesto ese disco para ir al choque directamente. Las canciones eran más pesadas, más contestatarias. Había que salir de la grasa, de la mediocridad (...) Y la revista *Gente* era el enemigo.²⁶

Queda en evidencia que no solo las canciones eran contestatarias, sino que las tapas de los discos también dialogaban con el contexto histórico, la música y los oyentes como también hemos analizado previamente en *Bajo Belgrano* de *Spinetta Jade*.

Espacios de encuentro: lugares públicos y recitales

Otros lugares de encuentro clave durante la última dictadura militar para músicos y oyentes han sido los parques Rivadavia, Centenario, plazas como la del Cid Campeador, cada ciudad tenía las suyas. En ellas se intercambian y vendían discos y casetes usados hasta que llegaba la Policía. Era un momento de alto tráfico de información si bien no de manera directa, se charlaba sobre instantes culmines de un disco, de las indirectas de las letras de las canciones, distintas interpretaciones. Esos momentos no eran meramente transaccionales, como dijo una lectora en una carta a *Expreso Imaginario* “es nuestra única manera de comunicarnos y hay que aceptarla”²⁷.

Es que justamente una de las preocupaciones de las que primero se encargan los gobiernos de facto es la de lograr un aislamiento entre la sociedad, polarizarla, instaurar el terror y conseguir que estos espacios dejen de existir. Al respecto, O'Donnell (1997) señala que cualquier intento de mantener vivas identidades colectivas era una señal de contaminación subversiva. Incluso actividades que aparentaban ser inocuas (como ser parte de un grupo de teatro o de música, participar de un equipo de estudio de cualquier tema o simplemente quedarse conversando con otras personas en la calle) eran

²⁵ Ver por ejemplo: *Carta Abierta a los Padres Argentinos* publicada en la revista *Gente* en 1976, disponible en https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/segundo_documento_memoria.pdf consultada el 11/05/2021.

²⁶ Nota en el diario *Página 12* a Charly García, año 2008, disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/5015-848-2008-12-28.html> consultada el 11/05/2021.

²⁷ Carta de la lectora Sandra Russo a *Expreso Imaginario* en 1977, número 11, disponible en <http://laexpresoiimaginario.blogspot.com/search/label/EXPRESO%20IMAGINARIO%20N%C2%BA%2011> consultada el 11/05/2021.

sospechosas y, por lo tanto, peligrosas. Como ya hemos visto, mensajes que en apariencia eran inofensivos podían disparar series semánticas en la dirección inversa. Ejemplo de lo expuesto es el testimonio de Gilbert (2021), en su libro *Satisfaction en la ESMA* cuenta que en 1979 y 1981 respectivamente, estuvo detenido en dos oportunidades en una comisaría junto a decenas de jóvenes. En la primera, estaban en La Plata con unos amigos en una pizzería charlando de sus discos preferidos cuando dos oficiales los detuvieron, le cortaron el pelo al ras, les arrancaron los bigotes con una pinza de depilar y a uno de ellos le realizaron un simulacro de fusilamiento. Todo eso simplemente por hablar de sus canciones preferidas en un lugar público y también por no cumplir con los requisitos “estéticos” al que se esperaba que respondieran los jóvenes. En la segunda oportunidad, se encontraba en Villa Gesell en un pub donde se tocaba música y entre los artistas nombra a un Baglietto que recién empezaba. Como los dueños se habían negado a pagar una extorsión, se llevaron detenidos a todos los que estaban en el lugar. Recuerda que, durante las primeras horas de encierro, uno de los chicos no dejó de cantar “Encuentro con el diablo” que formaba parte del disco *Bicicleta* de *Serú Girán*. Es por ello que si la dictadura hablaba constantemente del “accionar subversivo” cada acto y signo del artista debía ser contemplado para minimizar todos los riesgos al encriptar el mensaje, sobre todo si eran de cierta masividad.

Se escribirá un párrafo sobre la Policía en el contexto cultural ya que hay que recalcar que, durante la transición de Videla a Viola, tanto la Federal como la Bonaerense eran las encargadas de mantener el orden del espacio público y demostrar que aún se estaba en dictadura. Citando a Gilbert (2021; pg. 225) “*frente a la Policía (...) uno siempre se sentía inerme*”, sobre todo durante y después de los recitales o de las salidas culturales. Tomemos por ejemplo el concierto gratuito de *Serú Girán* en La Rural en 1981, nunca se habían reunido tantos jóvenes en la dictadura y mucho menos bajo propaganda del Gobierno, acudieron alrededor de 60 mil personas, a la salida del concierto la Policía montada acometió brutalmente contra una gran cantidad de los presentes que estaban abandonando el predio. Solo una vez se vio que bajo dictadura la Policía retrocediera tras la orden de los músicos, eso sucedió en el recital de *The Police* en 1981. Fue debido a que Andy Summers defendió a una oyente que estaba siendo maltratada por un oficial que a diferencia de un músico argentino “educado en estado de sitio y reeducado bajo Videla, no se hubiese permitido semejante arrojito” (Ibídem).

Es que el recital era el espacio en el cual los artistas se comunicaban directamente con la audiencia, invitándolos a cantar, bailar y expresarse de maneras que en la vida cotidiana no eran permitidas. Sin embargo, durante los recitales tampoco se podían superar ciertos límites, en el caso de *The Police*, el público se paró sobre los asientos y ahí fue cuando la Policía tuvo que “mantener el orden”. Si bien esto ya no se trata del rock nacional, resulta enriquecedor comentar al respecto de cómo eran recibidos los artistas internacionales (si es que no estaban prohibidos, claro está), de acuerdo a Summers cuando arribaron al país apenas tenían una “vaga noción” de lo que pasaba, no les permitían salir del hotel donde se hospedaban por razones que luego les parecieron obvias. Al llegar a Obras Sanitarias notaron un fuerte control policial, oficiales que empujaban y golpeaban con sus cachiporras a la gente, se respiraba la tensión entre los fanáticos y según su testimonio: “*Parece que la Policía está justamente buscando la más leve excusa para ponerse pesada*” (Summers, 2006; pgs. 165-166). Durante el recital, una fanática se subió al escenario a bailar frente al guitarrista y pocos

segundos más tarde un policía la empujó bruscamente con su bastón, obligándola a sentarse. En ese momento Summers lleno de ira le pone un pie sobre el hombro al oficial y lo empuja al suelo, lo cual “*provoca una enorme ovación en la audiencia, la que claramente odia a los opresores*” (Ibídem).

Como se dijo anteriormente, no era lo mismo escuchar música en vivo al principio del Proceso, durante la visita de la CIDH y durante o después de la Guerra de Malvinas, los oyentes pasaron de sentir terror a buscar que los artistas dijeran algo más sobre la situación y además el mismo Estado influyo de diferente manera sobre el movimiento rockero. En mayo de 1982, en plena Guerra de Malvinas, se organizó el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* en el que, como reemplazo a la entrada, había que aportar alimentos, frazadas, ropa y otros elementos esenciales para los soldados argentinos. De esta manera, el rock se oficializó ya que a principios de 1982 se prohibió la difusión de todas las canciones en inglés entonces las radios y medios de comunicación en general comenzaron a reproducir únicamente música argentina o en español, fortaleciendo de manera oficial al rock argentino dentro de ellas. Otra manera de fortalecerlo oficialmente fue mediante la difusión estatal a través de diferentes medios del mencionado Festival. Un momento que ilustró todos los años de censura y horror dictatorial que desembocaron en un supuesto “aprendizaje” fue cuando Spinetta antes de cantar *Umbral* dijo al público:

Guarden tranquilidad en la salida porque se han habilitado dos salidas de diez metros de ancho cada una y es menester que para que termine bien esta fiesta luego que pasen todos los artistas todos salgamos en orden, demostrando realmente lo que hemos aprendido²⁸.

Otra instancia, fue el festival *Prima Rock* enviado a grabar por el mismísimo Olivera en 1981, generó una dualidad entre amor-odio/atracción-rechazo entre los artistas y la audiencia, el caso más hostigado fue el de la banda *Virus*. Puede explicarse la mala recepción por parte de la audiencia porque el grupo formado por los hermanos Moura (Federico, Marcelo y Julio) tenía un familiar desaparecido, Jorge uno de sus hermanos que había elegido formar parte de la ERP y en 1975 participó para tomar el Batallón de Arsenales de Monte Chingolo, en el sur del Gran Buenos Aires, la operación no salió bien, pero Jorge resultó ileso. Luego en 1977, lo secuestraron en la casa de sus padres con Marcelo Moura presente, al día de hoy continúa desaparecido, se sabe que fue torturado y detenido en el CCD “La Cacha”²⁹. Sin embargo, tres años más tarde en *Prima Rock*, los hermanos Moura cantaron en el festival e incitaban a bailar y divertirse, lo cual no fue bien aceptado por el público demostrando que lo político y los sucesos contextuales eran asimilados por la audiencia por más de que no se refiera a ellos directamente, dijo Roberto Jacoby al respecto:

Si se piensa que el país estaba que, saliendo de una dictadura militar, la familia Moura tenía un miembro de la familia, con su mujer y su hijo,

²⁸ Luis Alberto Spinetta en el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* minuto 3:55 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P48yb8NBMVo> consultado el 01/04/2021.

²⁹ Entrevista a Perla Diez, pareja de Jorge Moura en el diario *Infobae*, año 2020, disponible en <https://www.infobae.com/sociedad/2020/01/05/la-historia-de-jorge-moura-el-hermano-querrillero-de-los-musicos-de-virus-desaparecido-por-la-dictadura/> consultada el 11/05/2021.

desaparecidos, entonces se veía muy raro que se tocara música demasiado alegre y transgresora, pero esa era la idea, la estrategia: en medio de la tragedia, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva (Jacoby; 2011, pg. 20).

El rock en los CCD

Existen casos en los cuales el rock nacional ha sido un factor de unión entre víctimas del terrorismo de estado, específicamente en CCD. Uno de ellos ha sido en el Pozo de Banfield, los estudiantes secundarios secuestrados durante la *Noche de los Lápices* ya vislumbrando su terrible destino comenzaron a cantar una canción de *Sui Generis* comenzando a dúo María Clara y Claudia intentaron formar un coro con el resto de los compañeros de la canción "Rasguña las piedras" (Seoane y Ruiz Nuñez; 2011), parte de su letra dice:

Detrás de las paredes
que ayer te han levantado
te ruego que respires todavía.
Apoyo mis espaldas
y espero que me abracés
Atravesando el muro de mis días
y rasguña las piedras(...) hasta mí

Este testimonio musical demuestra que la música no era exterior al espacio biopolítico, en este caso el rock se situó exactamente en el lugar del terror en donde otras personas se refugiaron en su letra. Otro caso sobre música, aunque no rock nacional, es el de Cristina Aldini, sobreviviente de la ESMA, a quien según sus palabras la "terrible normalidad" la llevó una noche a tocar la guitarra durante un cumpleaños "celebrado" en la ESMA. Se cita parte de la entrevista realizada por Gilbert a Aldini (2021, p.184-185): "*Pudo haber sido en uno de los cuartos de tortura del Sótano. Canté Pantalón cortito, que había sido grabada por Favio*".

Bajo otra situación horrorosa llamaron a Cristina Aldini a participar en una cena con un oficial de alto rango en una de las oficinas de la ESMA donde ella permaneció secuestrada. Luego de la cena, los oficiales la llevaron en auto a otra instalación fuera del predio donde se encontraba un piano de cola, el oficial de alto rango que había "adoptado" a Cristina porque le recordaba a una sobrina suya, tocaba el piano y la hizo pararse al lado suyo y cantar. Ella bajo un alto grado de miedo y nerviosismo entonó la canción "Alfonsina y el mar" de Mercedes Sosa, sobre ello cuenta en el libro *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA* (Actis M, Aldini C, 2001; pg. 162-165):

Hasta hace muchos años después no me di cuenta del significado. Muy loco. No encuentro otro término. Me daba vergüenza. Había cantado. ¿Por qué esa canción? No tenía conciencia de que ese era el destino de los desaparecidos: el mar. Solo sabía que no estaban más. Cantar fue un

impulso, algo que tenía que hacer. Una necesidad vital, una forma de responderle de la que no fui consciente en su momento.

Otro testimonio de una víctima del terrorismo de Estado es el de Beatriz Elisa Tokar en el cual relata que sus secuestradores y torturadores intentaban charlar de manera “espontánea” sobre rock nacional con ella durante su secuestro:

El punto era ya la relación de por sí sofisticada, la podríamos llamar. Era terrible. Que ellos se te pongan a hablar a vos de temas comunes o inherentes a un espectáculo de televisión, suponete, o una banda de música, de rock, Astiz venía a decir qué pensaba de Charly García, así, como si fuera un compañero de facultad, cuando vos sabías que había sido el que te pegó, te secuestro (Gilbert; 2021, pg. 187).

Sobre el mismo tema agregó Aldini que:

La cárcel sin rejas es terrible. Cuando hay barrotes existe un límite. Vos tenés que ponértelo en una situación como la que experimentamos, y tenés que hacerlo con la ayuda de los compañeros. Es muy difícil sostenerlo (Ibídem; pg. 188).

En relación a la ayuda de los compañeros, Miriam Lewin quien también fue secuestrada en la ESMA junto a Aldini, Tokar entre muchas mujeres y hombres más, contó que cuando podían, cantaban todos juntos:

Canalizábamos el dolor para que circulara. Cantábamos las penas de uno, algo que tenía que ver con nuestra historia. Era muy importante. Se trataba de nuestro espacio: ellos no estaban (Actis M, Aldini C, 2001; pg. 165).

Incluso, contó que un día se eligió una canción de rock nacional, “Canción para mi muerte”, de Charly García (Ibídem). Parte de su letra dice: “Hubo un tiempo que fue hermoso y fui libre de verdad”.

A modo de cierre

Para concluir este extenso capítulo, se pueden tomar algunas notas que relacionen los temas dados. En primer lugar, el Estado como curador musical endureció y creó políticas públicas para elegir que podía escuchar la población y que no, definió listas negras y se infiltró entre la juventud para conocerla de cerca. Así, identifico aquello etiquetado como “subversivo” y busco minimizarlo sin importar las consecuencias, dando lugar al exilio de artistas, la censura, la persecución, la amenaza e imponiendo socialmente el terror. ¿Cómo respondió el rock nacional ante esta situación? Los artistas se encontraron ante la dualidad de decir lo no decible, ahí aparece el uso de las metáforas y el lenguaje creado específicamente para encriptar mensajes en las letras. Por otro lado, asumen una responsabilidad, la de no incitar un acto “contra el régimen”, porque había ya demasiada sangre derramada, pero tampoco podían quedarse callados, había que crear un espacio de entendimiento y construcción social de los significados para compartir el horror y resguardarse con otros que se encontraban en la misma situación. Las

canciones comienzan a diseminarse socialmente y llegan incluso a cantarse dentro de CCD por personas secuestradas víctimas del terrorismo de Estado que encontraban en esas letras un dolor compartido y así varias canciones formaron parte de su secuestro. Por otro lado, los oyentes aplaudían ese nuevo lenguaje que funcionó como refugio popular, hecho que puede verse reflejado en el éxito de ciertos artistas, discos y obras que fueron los más contestatarios. Parte del refugio popular fue también dado por espacios de encuentro jóvenes como los medios independientes junto con sus cartas al lector y sector de “Mensajes”, el intercambio de discos, casetes e ideas en espacios públicos tales como plazas, parques, ámbitos culturales como cines, teatros y por supuesto los recitales como espacios de empoderamiento social y empatía con otros.

Luego, con el cambio de mando de Videla a Viola y tras haber negado sistemáticamente que el gobierno oficialmente censurara a los artistas, e incluso se ha negado la creación de las listas negras, se intenta demostrar que existía un “diálogo” entre los sectores jóvenes, artistas de diferentes ramas y el Estado, para ello aparece Oliveira y sus oficinas en calle Moreno, los músicos son llamados para cambiar el escenario cultural. Pero en verdad eso fue un hecho meramente propagandístico, la censura y las listas continuaron, aunque ahora el Gobierno daba presupuesto para la creación de festivales de música en un intento de “reparar los daños”.

Al mismo tiempo, el público esperaba algo más del artista porque si el rock habilitaba un territorio de oposición al régimen y servía de refugio entre los jóvenes entonces tenía que responder a su público de la manera esperada. Además, el contexto socialmente era de una tensión creciente, ya en 1982 existía un repudio total a la violencia y aparecieron marchas, movimientos sociales nuevos y soluciones solidarias al margen de las autoridades (Romero; 2012). Comienza una etapa de cambios, que pueden ser metaforizados por la canción “Tratando de crecer” de Baglietto, lanzada ya en democracia en 1983, la misma dice “Aún resuenan los acordes, de una guerra en Si bemol, sin ninguna melodía”. Justamente ese era el cambio, reeducarse como jóvenes, salir de la tonalidad de Si bemol (utilizada por las bandas militares para afinar sus instrumentos).

Gestión turística de memoria en símbolos contraculturales

El presente es el que invoca a la memoria ya que son sus peligros los que la convocan, la memoria al ser impulsada por la realidad actual arma relatos que cambian y reconstruyen el pasado interminablemente (Calveiro y Pastoriza; 2005).

De acuerdo a Pastoriza (2005), un Espacio de memoria debe transmitir que fue el terrorismo de estado y brindar los elementos para la comprensión del mismo, si sumado a esto, el espacio se encuentra en un ex CCD ya geográficamente se cumple un rol que no se puede transferir a otro espacio porque el mismo evoca el testimonio en primera persona del terrorismo estatal. Entonces, ¿qué buscamos transmitir en estos sitios y de qué forma? Entendiendo que transmitir es pasar a otro, constituir un legado. Transmitimos a través de representaciones de los hechos, atribuyendo un sentido. Se

puede hacer una transmisión idéntica de los hechos a través de un relato cerrado, que no admite ni invita a modificarse en el cual el visitante fija el recuerdo y por otra parte, existen modos “no acabados” de transmisión que eligen formas de representación que contribuyen a tomar cierta distancia de lo ocurrido, estimulan el interés del visitante y las ganas de saber más, su interpretación, la elaboración y reflexión sobre los hechos. Dichos modos resultan de gran relevancia en el caso de la transmisión de los crímenes de terrorismo de Estado ya que “la reconstrucción *del horror como eje siempre arriesga dejar afuera a un visitante anonadado y sin palabras, mientras las representaciones abiertas que combinan información con elementos de fuerte simbolismo buscan incluirlo y estimular su participación*”. (Calveiro y Pastoriza; 2005 p.) El horror desafía a la representación, perfora de lado a lado su base tradicional para buscar que ilustre de manera pedagógica a la memoria y así, transmitirla sobre todo a aquellas generaciones contemporáneas, que no han vivido los hechos en primera persona (Battiti et al; 2005).

El potencial de transmisión en los sitios de memoria es enorme y el resultado depende de cómo se los gestione ya que hay algo involuntariamente moralizante en estos sitios. Se trata de aprovecharlos para motivar el diálogo intra e intergeneracional sobre los hechos, se suele decir que estos sitios hablan por sí mismos ya que al verlos, tocarlos y estar en donde ocurrieron los hechos el visitante siente la presencia concreta del pasado Sin embargo, en ellos no se puede generar un debate ni tampoco simplemente con visitarlos se entenderá todo lo sucedido; para desentrañar el proceso que posibilitó el golpe de Estado o para detectar su perduración en el presente surge la necesidad de habilitar otras vías de transmisión que incitan al visitante a interrogarse, investigar, buscar documentación, estudios, memorias en distintos lugares destinados específicamente a ello. Incluso se alerta sobre la sobrecarga moralizante de los mismos recomienda pasar de un recuerdo ritualizado a formas activas como la reconstrucción de historias de vida y el procesamiento artístico de los sucesos históricos con la finalidad de “*intentar dar un rostro a las víctimas y crear un espacio para el acercamiento estético-emocional a lo inconcebible*”. El sentido de los hechos transmitidos variará según los temas que se elijan y ninguno será neutral. Citando a Pilar Calveiro (en Battiti et al; 2005, p.94):

Lo que yo busco, es entender cuál fue el proceso histórico que desembocó en el fenómeno de los campos. A través de un ejercicio de memoria busco comprender aquello de lo cual yo misma formé parte... Y no es ésta una memoria individual sino la posibilidad de poder contar con los otros con quienes uno compartió ese proceso, esos otros que están, pero también los que no están: es, de algún modo, la posibilidad de asumir en tu voz esas otras voces. Porque si al escribir conecto mi experiencia con otras, mi propia voz en diálogo con otras voces, también las de quienes no están, se recogen en el propio relato, en el propio sentimiento.

Entrevistas

En primer lugar, resulta importante aclarar que las entrevistas realizadas no han sido “tradicionales” es decir, no aplican exactamente a la tipología entendida por Ander Egg (2011) como entrevistas en profundidad. Si bien se ha intentado seguir este tipo de entrevistas, debido mayormente a la pandemia por COVID-19 se ha imposibilitado realizarlas de manera oral y presencial, lo cual ha modificado la propuesta metodológica, sobre todo en el primer grupo de entrevistas, ya que ninguna ha podido realizarse de manera oral, todas han sido escritas y si bien las preguntas fueron de índole abierta, no se ha podido llevar a cabo una conversación sin estandarización formal como se preveía en la metodología.

Por otro lado, para obtener la opinión y posición respecto a los aspectos planteados a lo largo de la tesis se han elegido a tres grupos de personas a entrevistar:

- Primero, resulta relevante conocer la opinión, modo de trabajo y posición de aquellas personas que gestionan o forman parte de sitios de memoria, entes de la memoria o centros culturales. Debido a la pandemia por COVID-19, no se ha podido llevar a cabo la entrevista oral abierta que se tenía en mente, esto es porque la mayoría de las personas preferían responder de manera escrita en vez de reunirse virtualmente. Es por ello que la modalidad de la entrevista ha sido a través de un formulario enviado por correo electrónico u otros medios virtuales en el cual se introducían algunas ideas rectoras del trabajo y luego se les preguntaba si creían que el rock nacional surgido durante la última dictadura argentina podría servir como una herramienta para contribuir a la memoria colectiva en un espacio de memoria, si se les ocurrían otros elementos culturales con la misma función que hayan formado parte de los espacios de memoria donde trabajan actualmente y qué recaudos creían que se deberían tener al gestionar este tipo de elementos. Por último, se supuso lo siguiente: imaginando que se realiza un recorrido en un sitio de memoria o centro cultural sobre el rock durante la última dictadura, en ese caso, ¿cómo piensa que debería ser ese recorrido? Y a continuación se les brindó una serie de opciones a elegir.³⁰ Las personas que completaron el formulario fueron:
 - Gabriela Agüero, miembro del Área Educativa del Espacio para la Memoria "La Escuelita de Famaillá".
 - Lucas Almada coordinador del “Centro de Estudios del Museo de la Memoria de Rosario”.
 - Tomas Hough, integrante del equipo de guías del “Sitio de Memoria Casa Mariani-Teruggi”.
- El segundo grupo a entrevistar estuvo compuesto por personas referentes del ámbito cultural ya que formaron parte del movimiento rockero entre 1976 y 1983, se las considera idóneas sobre el tema, son familiares de los/las artistas,

³⁰ El formulario se encuentra disponible para su consulta en <https://25670sc8vn9.typeform.com/to/Oh0gpxeN>

escritores, periodistas, entre otros. El modo de la entrevista en este caso es variado: algunas se han podido realizar oralmente a través de Zoom o presencialmente y otros a través de distintas redes sociales de manera escrita. Las personas entrevistadas fueron:

- Emilio del Guercio, bajista de la banda “Aquelarre” y “Almendra”.
 - Yamila Cafrune, música folklorista e hija de Jorge Cafrune.
 - Carlos Alonso, músico de las bandas “Barrio”, “Unoxuno”.
- El último grupo entrevistado se refiere a personas que, sin importar su género o lugar de residencia durante el Proceso, hayan tenido entre 16 a 27 años y que sean o hayan sido oyentes de rock nacional.

El sesgo etario se ha realizado en base a varias razones, en primer lugar, se puede argumentar que durante la dictadura hubo extensas políticas públicas llevadas a cabo por parte del Estado para perseguir y modificar a la juventud buscando que obedeciera desde una determinada edad para así evitar que sucediera la *“infiltración ideológica”* que luego llevaría a una supuesta subversión (Seoane, M., Pigna, F., González et al.; 2005), entre ellas el control sobre espacios culturales, escuelas secundarias, universidades, entre otros. Además, tales motivaciones estatales pueden verse desde distintos medios gráficos como la revista *Gente* que publicaba una nota titulada: “Juventud: ¿culpable o inocente?” que hacía alusión al deseo que había transmitido Massera sobre la juventud argentina: que sean completamente obedientes y despolitizados. De esta manera, los padres de esos jóvenes que leían las revistas encontraban consejos sobre cómo garantizar tales características en sus hijos, advertir otras indeseadas y así *“salvarlos del destino de otros jóvenes”* (Gilbert; 2021). Incluso Adolfo Pérez Esquivel dijo al diario *Crónica* durante la marcha por la vida realizada en 1982 que se buscaba realizar la marcha de manera pacífica, permanecer sentados, cantar el himno y no desconcentrarse ya que *“no queremos que se reprima al pueblo y que los jóvenes vuelvan a ser las víctimas de todas estas cosas”*, nuevamente demostrando que era un rango etario perseguido.

Por último, múltiples testimonios que se han reflejado a lo largo del capítulo tres de esta tesis prueban que los jóvenes encontraban en las letras de rock y espacios públicos un lugar de refugio y entendimiento, empatizando con otros jóvenes. A partir de esta justificación se cree que desde los 15/16 años los jóvenes adolescentes de las escuelas secundarias han sido interrogados, controlados y se ha buscado modificar su conducta, luego este control continuó durante la vida universitaria o laboral del joven es por ello que se plantea que sea hasta los 27 años. Se cree hipotéticamente que dicho rango etario hoy en día asistiría a un recorrido turístico en un sitio de memoria sobre el tema estudiado debido a su lazo emocional con el momento histórico y por su afinidad al género musical.

En cuanto al formulario, las preguntas fueron respondidas de forma anónima y escrita, se han recabado un total de quince entrevistas en las cuales se ha

preguntado: en qué piensan cuando se les dice “rock y dictadura”, luego se planteaba lo siguiente: imaginemos que se realiza un recorrido en un sitio de memoria sobre el rock durante la última dictadura, en ese caso, ¿cómo te gustaría que sea ese recorrido? y se brindaban opciones a elegir. Después, se preguntaba qué es lo que no podía faltar en dicho recorrido y por último se dejaba un espacio en blanco para que expresaran lo que quisieran con respecto al tema³¹.

Análisis de las entrevistas

Respecto al primer grupo de entrevistas, Tomas Hough respondió que sí cree que el rock nacional surgido durante la dictadura argentina puede ser una herramienta valiosa ya que es capaz de generar un interés directo a las personas que visiten el espacio. Agregó además que *“Ixs artistas tienen un espacio ganado en el imaginario colectivo y lo que puedan expresar a través de sus creaciones y vivencias puede ayudar a contextualizar o ejemplificar situaciones particulares de ese período histórico”*.

En concordancia, Lucas Almada agregó que cree que puede funcionar como herramienta porque *“como toda producción cultural sintetiza un contexto histórico, sentimientos y atmósferas sociales”*. Además, Gabriela Agüero contó que en los talleres que se realizan en el espacio de memoria “La Escuelita de Famaillá” se lleva a cabo como cierre a las visitas, un abordaje respecto a la música en el cual uno de sus recursos pedagógicos es tomar el rock nacional como elemento musical que ha sido herramienta de denuncia social, añade que *“la canción permite abordar no sólo la historicidad de un género tan importante sino además dónde se encontraba políticamente y socialmente insertado”*.

En cuanto a la segunda pregunta sobre otros elementos contraculturales que hayan funcionado en ese espacio u otros lugares de memoria, Gabriela Agüero respondió que unos de ellos han sido:

los registros poéticos que han sobrevivido a sus autores, escritores desaparecidos durante el Terrorismo de Estado. Como también: el muralismo, y la posición y producción política de los artistas plásticos de la época, entre ellos: Carpani, Linares, Berni, Alonso, Dumit, etc.

Tomas Agüero se refiere específicamente al sitio donde trabaja, la “Casa Mariani Teruggi”, contando que el elemento que más utilizan es la fotografía, pero también apuntan a crear un nuevo punto de partida para generar un debate o charla con los visitantes mediante libros de literatura, ficción, películas y documentales, dijo que el material audiovisual es muy utilizado. Por último, Lucas Almada contó al respecto que “El Museo de la Memoria de Rosario” fue creado a partir del lenguaje artístico con obras de plástica, fotografía, pintura, cine, entre otros.

³¹ El formulario se puede consultar a través del siguiente link:
<https://25670sc8vn9.typeform.com/to/Ai8NpIA1>

En cuanto a los recaudos que creen que deberían tomarse respecto a la proyección de estos elementos en un espacio de memoria son según Lucas Almada: cuidar estéticamente la producción de las obras y elegir elementos que generen reflexión y sean abiertos a la tensión que define a la memoria. Gabriela Agüero, agregó que las obras elegidas deben ser mencionadas y trabajadas desde la Pedagogía de la Memoria y estar insertas en un contexto. Además, señaló que, ante todo, hay que construir estrategias claras para trabajar, en este caso al arte ya que es un instrumento permeable donde *“donde el ser humano se expresa libremente y puede conjugar los elementos de la vida desde una posición más subjetiva, pero a la vez equitativa y justa”*. Por último, Tomas Hughes agregó que, si bien no se le ocurren recaudos específicos, cree que la interpretación artística debe enmarcarse dentro del contexto del sitio de memoria y el relato que se busca dar a través de la visita.

En cuanto a la última pregunta, se les pidió que eligieran distintas opciones sobre cómo se imaginaban un recorrido específico del rock durante la última dictadura en un espacio de memoria, los tres entrevistados eligieron opciones similares: que una parte del recorrido sea con visita guiada y otra parte libre, con fotografías, videos, música en vivo, charlas con artistas o especialistas, letras e intimidades de las canciones y una experiencia sonora.

Respecto al segundo grupo de personas entrevistadas, las mismas fueron de índole abierta, primero se les preguntó si creían que el rock nacional podía colaborar en mantener la memoria colectiva de la última dictadura. Emilio del Guercio respondió afirmativamente y agregó que, desde la dictadura de Onganía, el Estado ya juzgaba a las personas que no cumplían con los requisitos estéticos esperados. En sus palabras:

Creían que nuestra imagen era subversiva, pero igual esa dictadura fue más que nada moralista no secuestraban gente ni torturaban. Lo fuerte era ver que las personas en torno a la dictadura se iban repitiendo (...). Esas personas se iban empoderando. En la primera dictadura no desaparecían personas, por supuesto había hechos de violencia muy fuertes pero la última fue sin dudas la más violenta.

También agregó que él ha estado detenido sin causa justa ante un oficial al que *“no le gustaba algo. Sin razón alguna más que el pelo largo o la ropa que tenias puesta”*, además te detenían por días o el tiempo que ellos quisieran.

Luego con respecto a la representatividad de los hechos en las canciones, Emilio del Guercio dijo que cree que hay muchísimas canciones que los representan:

No solo nuestras, también de Charly y de un montón más. Por ejemplo, tomemos la canción que escribí “Violencia en el parque” (canción que luego fue prohibida y se encuentra en las listas negras) que mucha gente cree que la escribí cuando Perón volvió al país, pero no. La escribí antes que eso porque ya se respiraba esa violencia en el aire, (...). La violencia ya estaba en el aire antes de la dictadura y nosotros como músicos muchas veces tenemos la capacidad de percibir estas cosas y escribirlas. (...) sufrieron muchas personas que nada tenían que ver y que eran vistas

como subversivas por su aspecto, lo que leían o la música que escuchaban. También había lugares a los que se sabía que no había que ir a tocar, toda la zona de La Pampa era peligrosa, había una lista de lugares dando vuelta cuando organizaban recitales a los que no se recomendaban para ir.

Por último, pensando específicamente en plasmar al rock nacional en un espacio de memoria, comenté:

Si fuese vos, lo representaría en un sitio de memoria, pero teniendo en cuenta que es un lugar muy oscuro, incluso de día. Haría una muestra fotográfica (...) podrías montar una muestra con fotos, las canciones y escritos que expliquen las letras o con lo que los músicos quieran decir sobre ese tema. No pondría la música porque me parece que ese lugar no es para hacer una fiesta. Pero si algo histórico. Más adelante podrías hacer lo mismo con la música en cada provincia o por zonas.

En la entrevista a Yamila Cafrune, ella menciona que cree que durante la última dictadura había dos clases de música, aquella que ya se venía escuchando desde antes que:

Se forjaba para hacer las denuncias sociales correspondientes y la que surge en la dictadura. Dentro de esta última, tenés aquella que estaba prohibida y nunca la escuchamos o la escuchamos después cuando vinieron aquellos que se pudieron ir del país y refugiarse en otro lado, pero pudimos escucharlas después.

Además, agrega que ella cree que durante la dictadura se buscaba que "*los ciudadanos pensantes no pensáramos*" y es por ello que muchos músicos/as se refugiaron en otros países y otros/as han sido perseguidos/as.

En cuanto al recorrido en un espacio de memoria o centro cultural, opino que le gustaría que sea de la siguiente manera:

Me gustaría que tenga una parte guiada y otra libre con todas las demás opciones (fotografías, videos, experiencia sonora, charlas con artistas o especialistas, letras e intimidades de las canciones). Me gustaría ver shows en vivo, diferentes días, diferentes cantores/as.

Además, agregó que en la parte guiada le gustaría que:

La gente pueda ver de acuerdo a las regiones musicales del país las diferentes referencias históricas musicales importantes como por ejemplo en Mendoza con el nuevo cancionero. Y la parte libre donde puedan leer las letras, ver filminas, interactuar, ver fotografías o charlas con artistas o espectáculos. No la haría solo guiada o solo libre.

En la entrevista al músico Carlos Alonso, el artista responde que, si bien no siente que el rock haya sido una herramienta de resistencia, si reconoce que algunos grupos musicales tenían una mirada sobre los hechos que se demostraba en las canciones ya que la música en general permite ciertas libertades, agregó:

Ahora a la distancia puedo ver claramente que la música, los ensayos, los conciertos las canciones construyeron un espacio de protección, de expresión, de resistencia... de construir nuestro mundo independiente paralelo pero consciente de todo lo que estaba ocurriendo afuera (...) la música era un espacio de libertad, así como también la universidad era un lugar de encuentro, solo que había que tomar ciertos recaudos a la hora de hablar con las personas (refiriéndose a los agentes encubiertos).

Asimismo, Alonso cree que la música permite decir muchas cosas si uno se mueve con cierta cautela. Reconoció que otros elementos también funcionaron de esta manera contra culturalmente tales como el cine, la pintura. En sus palabras, él cree que *“la mirada del que quiere cortar ciertas libertades no entiende ni registra estas connotaciones entrelineas”*.

Por último, en cuanto al tercer grupo de entrevistas a continuación se expondrán algunos resultados relevantes. En la primera pregunta sobre en qué pensaban cuando se hablaba de rock nacional y la última dictadura argentina, las respuestas fueron variadas, algunas a destacar fueron: la mayoría de los/las entrevistados/das escribieron sobre la prohibición y la censura, también respondieron que muchas canciones expresaban el pensamiento de jóvenes que no podían hacerlo de otra manera, otros/as han recordado que muchos rockeros fueron perseguidos o alguna anécdota en la cual escucharon canciones prohibidas con amigos, una respuesta que sintetiza a muchas otras se transcribe a continuación:

Rock y dictadura me hace pensar en resistencia ante el embate inmoral de la dictadura y el valor de muchos músicos que pusieron cuerpo, alma y canciones para luchar contra el golpe a partir de 1976.

En la segunda pregunta se les dio a los entrevistados las mismas opciones que al primer grupo en las cuales se les preguntaba si en el caso de que se realizara un recorrido sobre el rock nacional durante la última dictadura cómo les gustaría que sea. Las opciones más elegidas fueron: una parte del recorrido guiado y otra parte libre, con videos y fotografías, con letras de canciones e intimidades sobre las mismas y con charlas de músicos o especialistas. A continuación, se les preguntó qué creen que no podía faltar en el recorrido a lo que respondieron: experiencias narradas por los artistas, y testimonios de quienes fueron fanáticos, recorrer los lugares donde tocaron artistas y o bandas, explicaciones sobre los discos o canciones contraculturales, así como también de la actitud crítica del compromiso del arte con la problemática social. Asimismo, se destacó que no puede faltar música y fotografías.

En última instancia, se les dio un espacio a los entrevistados para que aportaran lo que quisieran con respecto al tema o algo que les haya marcado y les gustaría compartir. Con lo cual, algunos escribieron canciones o músicos específicos que les marcaron

durante su juventud entre ellos: Spinetta Jade, Sui Generis, Victor Heredia, Horacio Guarany, Charly García, Mercedes Sosa, Serú Girán, Baglietto, Piero. Un/a entrevistado/a también mencionó que “(...) *lo más importante fue saber leer entre líneas a los artistas, fue su manera de decir basta (...)*”. Otros/as pensaron en el momento en cual se anunció la guerra de Malvinas como un hecho que marcó su vida de hecho citaremos una respuesta que ilustra lo respondido:

En aquel tiempo vivíamos al lado de la vía del ferrocarril y cada día veíamos cómo pasaban los trenes con esos soldados niños rumbo a lo desconocido en nombre de una patria que no existía y allí viéndolos pasar... con un chocolate en la mano y el corazón confundido.

Para otros/as ciertas canciones han sido testimonio de esta época, el testimonio de un/a entrevistado/a lo demuestra de la siguiente manera: *“Ha sido una etapa que me ha marcado y todavía perdura. Sigo escuchando el rock nacional cuando necesito volver a un lugar y un momento”*.

A partir de las respuestas dadas, se puede decir que en los tres grupos de personas entrevistadas se reconoce una afirmación en cuanto al rock nacional como un elemento que puede contribuir a preservar la memoria colectiva y que ha funcionado durante el Proceso contra culturalmente, oponiéndose a la cultura establecida. De ahí su importancia al momento de pensar en métodos no acabados de representación en espacios de memoria o centros culturales. Asimismo, en estos sitios ya se han tratado otros elementos contraculturales tales como el cine, la pintura y también hubo un caso específico del rock nacional al finalizar las visitas. Entonces, a raíz de dicha afirmación, se puede pensar de qué manera representar a este elemento en un espacio como los ya mencionados. Como consecuencia, surgieron múltiples maneras de concebir al recorrido, aunque se han elegido las opciones más relevantes que se analizarán en el siguiente capítulo junto con ciertas recomendaciones. Y, por último, los recaudos que deben tomarse se contrastan a continuación fundamentándose de manera teórica con bibliografía específica.

Recaudos sobre la gestión turística de memoria

Uno de los recaudos y que engloba a muchos otros, tiene que ver con la tendencia a multiplicar la memoria en demasía, en grandes cantidades. La misma, puede verse a primera vista como un factor positivo pero muchas veces la memoria presentada en masa y en formas irreconciliables con el pasado puede dañar a la sociedad más que ayudarla. Incluso en el arte, cuando aparece el uso de políticas de memoria conjugadas con el arte colectivo para conmemorar sucesos trágicos hasta tiempo más tarde de que hayan sucedido, los mismos pueden generar mensajes de paz, reconocimiento, reconciliación y solidaridad entre la comunidad, pero también en muchos casos pueden llevar a una victimización, una búsqueda de la venganza o el martirio (United Nations; 2014).

Todas las comunidades que se encuentren ante un post estado de conflicto o trauma necesitan establecer un equilibrio entre el olvido y el recuerdo, es por ello que los

procesos de memoria no deben funcionar como espacios retóricos de conmemoración perdiendo de vista las razones y el contexto en el cual se produjeron los hechos ya que esas problemáticas serán hoy los desafíos por afrontar de las sociedades post-conflicto. Esto puede verse también reflejado en las entrevistas al grupo uno, específicamente en la de Gabriela Agüero que menciona que aquellas obras elegidas deben estar insertas en un contexto histórico, así como también Tomas Hughes agregó que su interpretación debe gestionarse en torno al relato del sitio de memoria. Y los desafíos para lograr este equilibrio son múltiples y de grandes dimensiones, en cada caso específicamente el Estado y otros participantes deberán decidir qué discurso en particular se promoverá, en qué momento en el tiempo y cuál será su prolongación, dónde se reproducirá, con qué propósito y bajo qué procesos. Para lograrlo se deberá consultar a especialistas, generar un espacio lo más colectivo posible en el cual ninguna voz sea suprimida o relegada.

En relación al espacio colectivo y sus narrativas, cabe destacar que uno de los factores más importantes es el de crear las condiciones necesarias que permitan dialogar sobre la verdad de manera multifacética e interactiva, generando un debate sobre los sucesos y pensando acciones que ayuden a la sociedad a sobreponerse a ellos y repensar en la democratización, las problemáticas, las posibles soluciones, las alertas sobre los golpes de Estado, entre otros. Dichas narrativas deben ser siempre vistas desde la misma comunidad y no como una imposición de un discurso sobre otro ya que las políticas de la memoria a través de una reparación simbólico-cultural impactan no solo en las perspectivas y entendimientos del pasado sino también en las problemáticas del presente, para poder reconocerlas y crear un accionar conjunto buscando la no-repetición de los hechos. Crear un espacio de encuentro de los hechos con distintos artistas puede ser particularmente beneficioso ya que estos últimos introducen elementos que estimulan la discusión, también resulta clave la pedagogía de los educadores y especialistas para articular dicha relación. Nuevamente, este recaudo se vio reflejado en las entrevistas cuando se mencionaba el trabajo conjunto de Pedagogías de la Memoria y las obras elegidas, así como también el hecho de construir una estrategia definida y clara en torno a las mismas, cuidando los elementos y generando una reflexión.

Los procesos de memoria, entre ellos las visitas a espacios de memoria o centros culturales, que aportan positivamente a la sociedad deberían estimular el pensamiento crítico en torno a la historia y en distintos contextos, el arte en general puede ser un buen canalizador ya que abre nuevas oportunidades para dialogar sobre las amenazas a los derechos humanos y que es lo que como sociedad se puede hacer para abordarlas. La capacidad artística de imaginar y pensar “al otro” hace que podamos empatizar con las víctimas desde otra perspectiva, creando conciencia sobre la magnitud y los efectos de las violaciones a los derechos humanos que otras formas de comunicación no pueden lograr o paralizan a aquel que está intentando comprenderlas (United Nations; 2014).

Ahora bien, los artistas también poseen distintas perspectivas del pasado y los hechos y pueden llegar a reforzar cierto discurso más que otro. Es por ello que por un lado resulta positivo para demostrar las diferencias sociales en el discurso, pero también es necesario al mismo tiempo que los artistas intercambien su visión crítica con otros

actores como académicos, historiadores, especialistas para poder impulsar dicha narración más allá de sus propios límites y desarrollar un significado colaborativo. En este caso, el rol Estatal debería ser el de asegurarse de que exista un espacio en el cual la pluralidad de narraciones pueda tener lugar y que todas ellas puedan encontrarse unas con otras, sin ninguna imposición oficial. Así como también, promover la noción de que la esfera pública debe ser inclusiva, igualitaria y guiada por los problemas que rigen a las comunidades y no solo a los intereses particulares, de esta manera, se contribuye a identificar las condiciones necesarias para asegurar un debate democrático entre los visitantes (United Nations; 2014).

Por último, resulta importante pensar que en la mayoría de las comunidades habrá inevitablemente conflictos y distintas perspectivas sobre la memoria y sus políticas en la actualidad que no deben ser vistos como un hecho negativo sino como un grupo de tensiones que constituyen a la esfera pública e idealmente serán materia de reconocimiento político, deliberación democrática y negociación. Otro debate que surge es el de la importancia de la interpretación que tiene el arte y la cultura en general sobre los hechos traumáticos, se debate si su importancia es tan alta como la de los hechos en sí mismos. Huyssen (2011) sobre este debate sugiere que estas “competencias de la memoria” en la cual se priorizan a ciertos tipos de memoria más traumáticos sobre otros que han sido testigos generan ciertas jerarquías verticales de sufrimiento que deberían evitarse ya que unos discursos terminan reemplazando a otros. El autor sugiere que la tarea sea la de reconocer una dimensión universal en los hechos opresivos y el sufrimiento, más que jerarquizar ciertas memorias por sobre otras.

Para finalizar, a partir de los recaudos expuestos y también de muchos otros en el marco de la gestión de las políticas de memoria, se puede afirmar que las mismas pueden gestionarse de manera tal que contribuyan a salvaguardar la memoria colectiva, promover políticas democráticas o se construyan como atracción turística capaz de promocionar (o vender) a determinado destino en función de sus propiedades (Palacios; 2010). Cabe destacar que en el caso de que los lugares de memoria y sus políticas se mercantilizaran no se está señalando únicamente al fenómeno turístico de manera condenatoria, sino que se comprende que casi todos los fenómenos sociales hoy en día se encuentran dentro del sistema económico mercantilista y no se los puede simplemente desarticular del mismo.

Entonces, para repensar cómo alejarse del modelo turístico mercantilista se comienza desde la gestión en sí misma ya que como plantea Todorov (1995) lo primero que se debería cuestionar es qué fin tiene la política de memoria: *“estos llamamientos a la memoria no poseen en sí mismos legitimidad alguna mientras no sea precisado con qué fin se pretende utilizarlos”* (Ibídem, pg. 50). Mucho tiene que ver también el Estado y sus formas de fomentar la actividad turística en las ciudades ya que ciertamente estos sitios de memoria no deberían formar parte de un recorrido turístico estético, sino que se deberían plantear como una de las múltiples formas en que *“la memoria social puede hacer estallar sus siempre inestables sentidos”* (Palacios; 2010).

A esta altura, ha quedado claro que las diversas políticas de memoria orientadas al turismo no se encuentran enlazadas a un mero hecho mercantil, sino que se comprende que se parte de que el turismo es un fenómeno que remite al universo de lo simbólico,

de la re significación y a partir de ahí se puede comenzar a *“pensar en la posibilidad de construcción de sentidos, en la asignación de significados, en la heterodoxia de lo social”* (Ibídem; pg. 9). Si bien muchos de los sitios de memoria en Argentina niegan su vínculo con el turismo, como se ha podido comprobar en otros trabajos de investigación como el de Palacios (2010), Sahores (2013), entre otros, la realidad es que son visitados por turistas que buscan comprender el pasado, acercarse a la historia, a la re significación de los sentidos. Es por ello que la construcción de espacios de memoria, no solo refiriéndonos a los sitios de memoria sino también a fechas específicas, consignas, parques públicos e incluso figuras históricas, también desde una mirada turística pueden contener los sentidos en múltiples direcciones.

El fenómeno turístico también mantiene viva a la memoria, citando a Palacios (2010; p. 11):

De hecho, si analizar la relación entre turismo y memoria resulta aquí y ahora pertinente, quizás ello se deba a que esta última se encuentra operando sobre nuestro presente, trae al pasado aquí y ahora para que sea pensado críticamente.

A modo de cierre

Conclusiones

A lo largo de este trabajo de tesis, en primer lugar, se ha pensado al turismo como práctica social colectiva que integra mecanismos de relación con el espacio, la identidad y el Otro, la misma posee múltiples tipologías. Por otra parte, ya que resulta imposible resaltar al patrimonio en su totalidad se debería optar por resaltar algunos puntos de apoyo patrimoniales que conectan rutas de memoria y el turismo de memoria buscando proporcionar las claves para que la visita a lugares de memoria o culturales, apunte a la comprensión de los mecanismos de la historia, sus aproximaciones, las sociedades en conflicto y así permitir que el visitante desarrolle una visión crítica de la historia y se abra el espacio a la reflexión.

A través del proceso de activación patrimonial, se hace notoria la relación complementaria entre el turismo y el patrimonio porque al activar patrimonialmente elegimos determinados referentes y los exponemos. Así, no solo se representa la versión de la identidad que percibe la comunidad local, además, se interpreta aquello que el visitante quisiera observar. Es por ello que hay que tomar ciertos recaudos porque esto provoca confrontaciones entre la lógica turístico-comercial y la lógica identitaria (Prats; 1998) y el turismo de memoria puede ser un buen canalizador para construir una lógica identitaria en torno a recorridos en espacios de memoria. Y si a dichos recorridos los conjugamos además con prácticas culturales que contribuyan a la comprensión y al acercamiento de los hechos, nos encontraremos ante un visitante que podrá dialogar con el espacio, con otros y reconciliarse con el pasado en pos del futuro mediante una visión crítica.

Dentro de todas las prácticas socioculturales se ha elegido a la música, específicamente al rock nacional durante el Proceso, ya que ha sido un género perseguido, involucrado

en listas negras y en una incansable censura. Ante esta situación, los artistas y el público han buscado sus mecanismos de entendimiento y encuentro a través de espacios de sociabilidad, la música en sí misma, medios gráficos independientes, las universidades y escuelas, entre otros. Así como también se encuentra al género musical dentro de los CCD en varias oportunidades como han sabido contar distintas víctimas del terrorismo de Estado, afirmando aun más su potencial como elemento contracultural. Estas son solo algunas razones que han sido expuestas a lo largo de la tesis y demuestran la necesidad de activar al elemento patrimonialmente a través del turismo de memoria. La activación puede pensarse mediante un recorrido en un sitio de memoria o centro cultural que le dará la presencia y el contexto necesario para acercarse aún más a la sociedad. La misma, debe darse de manera conjunta y colectiva, integrando a la mayor cantidad de actores posibles para asegurarnos de que ninguna voz quede silenciada o relegada. De esta manera, se le daría al rock nacional surgido entre 1976 a 1983 el carácter institucional necesario para hacer posible su reafirmación simbólica no solo como elemento contracultural sino también como símbolo identitario cultural.

Sin embargo, si bien a lo largo de esta investigación inicial se ha estudiado únicamente a este elemento en particular, no debemos limitarnos únicamente al mismo. Es decir, esta investigación no pretende ser exhaustiva ni finalista, sin embargo, se cree que puede ser replicada en otros elementos contraculturales tales como el cine, la pintura, la fotografía, entre muchísimos otros; e incluso dentro de la música puede replicarse en otros géneros que funcionaron de manera similar. Lo que se ha intentado realizar es un análisis de una posible metodología de activación turístico patrimonial de un elemento que contiene un carácter sensible y se encuentra interpelado por múltiples discursos y visiones de los hechos que son justamente su mayor potencial al momento de pensar en un turismo de memoria por fuera del sistema económico mercantilista.

La metodología que se planteó a lo largo del trabajo ha sido: comenzar por una investigación histórica de los hechos, luego analizar diversas fuentes documentales no académicas para posteriormente entrevistar a la mayor cantidad de actores posibles que se encuentren involucrados en la representación del elemento. Y, por último, en base a toda la información recabada y analizada, pensar de manera conjunta las bases para activar el símbolo patrimonialmente. A partir de ello surgen las siguientes recomendaciones:

Voces censuradas: un recorrido imaginado en el Conti

Tomando el elemento estudiado a lo largo del trabajo se han llegado a ciertas conclusiones que serán plasmadas a través de un supuesto recorrido en un espacio de memoria. Como se ha propuesto en el objetivo específico número 5, desde un principio se había pensado en realizar el recorrido dentro de la ex-ESMA. Este espacio ha sido uno de los centros de exterminio y tortura más importantes que implementó la última dictadura cívico militar en la Argentina entre 1976 y 1983; el mismo cuenta con diecisiete hectáreas en las cuales se ubican diversas instituciones públicas, Organismos de Derechos Humanos y asociaciones civiles que conviven en el mismo predio, uno de ellos es el Centro Cultural Haroldo Conti. Se ha elegido a este último para simular el recorrido por sobre otras partes del predio ya que es el sitio que articula elementos

culturales con la memoria colectiva, como dice en su página web es un sitio abierto a la comunidad, “*un espacio de difusión y promoción de la cultura, la educación y los derechos humanos*”³². Su nombre rinde homenaje al escritor argentino secuestrado y desaparecido desde 1976: Haroldo Conti. Con respecto al tratamiento de la cultura dentro del espacio, se agrega:

Con la premisa de que el arte problematiza desde lo poético y propicia otras miradas sobre nuestra historia, el Conti se propone transformar en un espacio de arte y re significación lo que antes fuera un sitio emblemático de privación, exclusión y muerte³³.

El recorrido en sí mismo se ha diagramado de acuerdo al contenido extraído de los tres grupos de entrevistas, en primer lugar, el visitante ingresa a la sala “X” en la cual se lo contextualiza mediante material audiovisual sobre la cultura durante la última dictadura argentina, la censura, las listas negras y artistas perseguidos. Luego continúa el recorrido hacia la sala principal en la cual se encuentra con imágenes, letras de canciones, anécdotas escritas por los artistas, que serán recorridas libremente por el visitante. No se ha elegido ningún artista en específico para no extender las recomendaciones, pero algunos ejemplos pueden encontrarse a lo largo de la tesis, lo ideal sería lograr un espacio de encuentro entre fotógrafos de la época, músicos/as, fanáticos del rock, gestores del área de música del centro cultural y actores de diversos organismos de DDHH que decidan qué canciones, discos, tapas de discos, recitales deberían exponerse justificándose sobre su elección.

El tercer lugar que recorrería el visitante es una zona de reflexión audiovisual con fragmentos de anécdotas, recitales o momentos históricos sobre la temática en un formato de cortometraje o medimetraje audiovisual. Por último, entraría a la sala “Y” que funciona como un espacio de diálogo y reflexión entre los visitantes y la temática en el cual de manera interactiva se les harán preguntas al visitante para que deje sus mensajes de manera escrita en el lugar y también pueda leer los de otros que ya han realizado el recorrido.

Asimismo, el recorrido puede complementarse con charlas a especialistas o personas idóneas sobre cultura, memoria, derechos humanos e incluso con artistas que relaten sus experiencias.

A través del mismo se interpelan los hechos mediante prácticas creativas diferentes con el propósito de simbolizar el duelo y el trauma usando espacios participativos y obras de arte en diversos formatos (fotografía, cine, la instalación en sí misma) para dar cuenta del periodo entre 1976 a 1983 en Argentina. Estos procedimientos artísticos se convierten en testimonio al hacerlos “hablar” dentro del recorrido y vinculan a las comunidades. Dicho vínculo resulta terapéutico ya que se procesa en conjunto el trauma y puede abrirse el diálogo hacia prácticas democráticas en la sociedad actual (Rubiano; 2015).

³² Fuente: página oficial del Centro Cultural Haroldo Conti. Disponible en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.php> visitado el 27/05/2021.

³³ *Ibidem*.

Se retratan algunas ideas a continuación:



Fuente: Montaje realizado de manera autónoma utilizando trabajos del diseñador gráfico Christian Boiteux³⁴.

³⁴ Trabajo completo de Christian Boiteux disponible en: https://www.behance.net/gallery/46204723/Montaje-mundial-Editorial-fascicle-design?tracking_source=search_projects_recommended%7Cdictadura%20argentina consultado el 28/05/2021.



Fuente: Montaje realizado de manera autónoma utilizando el trabajo de Brenda Kuras³⁵

³⁵ Trabajo completo de Brenda Kuras disponible en: <https://www.behance.net/gallery/98547555/Editorial-Prensa-y-Dictadura> consultado el 28/05/2021.



Fuente: Montaje realizado de manera autónoma simulando una puesta en escena de un cortometraje, utilizando trabajos de Felipe Mañalich, Javier Monroy, María José Mansilla y Felipe Alegría³⁶.

³⁶ Trabajo completo de Felipe Mañalich, Javier Monroy, María José Mansilla y Felipe Alegría disponible en: https://www.behance.net/gallery/116428905/Voces-Censuradas-Museo-de-la-Memoria?tracking_source=search_projects_recommended%7Cmuseo%20de%20la%20memoria consultado el 28/05/2021.

Bibliografía

Actis, M., Aldini, C., Gardella, L., Lewin, M., & Tokar, E. (2001). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Agustin, J. (1996). *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Ciudad de México, México: Debolsillo.

Amarilla, Y. S. (2014). Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura. *Question*, 1(43).

Ander Egg, E. (2011). *Aprender a investigar*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Arévalo, J. (2010). El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales. *Gazeta de Antropología*. Recuperado de <https://digibug.ugr.es>

Berti, E., Spinetta, L. (1988). *Spinetta: crónica e iluminaciones*. Buenos Aires, Argentina: Editora/12.

Bertoncello, R. (2002). Turismo y territorio. Otras miradas. *Aportes y Transferencias*, 2(6), 31–50.

Blaustein, E. (2001). *Prohibido vivir aquí. Una historia de los planes de erradicación de villas de la última dictadura (Parte 4 Éxodo)*. Buenos Aires, Argentina: Comisión Municipal de la Vivienda.

Brett, S., Bickford, L., Ševcenko, L., & Rios, M. (2007). *Memorialization and Democracy: State Policy and Civic Action*. Recuperado de <https://www.ictj.org/publication/memorialization-and-democracy-state-policy-and-civic-action>

Bustos Cara, R. (2004). Patrimonialización de valores territoriales. *Aportes y transferencias*, 2, 11–23.

Camacho, J. (2013). Desarrollo Comunitario. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, 3, 206–212. Recuperado de <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/EUNOM/article/view/2132/1064>

Carrasco, C., Alma, S. (2015, 25 septiembre). Lenguaje y contracultura: una mirada al cine de culto. *Letras*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar>

Carreño, J. Z. (1999). El Museo al servicio de la memoria e identidad colectivas. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 281.

Carter, J. (2013). Human rights museums and pedagogies of practice: the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Research Gate*. Recuperado de <https://doi.org>

Cavanna, E. (2015). *Uno, dos, ultravioleto. La historia de Los Violadores*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Piloto de Tormenta.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

Comisión Provincial por la Memoria. (2018). *Colección Documental: El Mundial 78*. Recuperado de <https://www.comisionporlamemoria.org/project/mundial-78/>

Conferencia Mundial de Turismo Sostenible. (1995). *Carta del Turismo Sostenible*. Recuperado de <http://www.turismo-sostenible.org/wp-content/uploads/2018/06/Carta-del-Turismo-Sostenible.pdf>

Conti, A., Cravero Igarza, S. (2010). Patrimonio, comunidad local y turismo: la necesidad de planificación para el desarrollo sostenible. *Turismo y Economía*, 1(1), 8–31.

Depaigne, J. (1980). *Políticas culturales en Europa*. Presentado en Conferencia de Ministros de Asuntos Culturales de Europa, Madrid, España: Ministerio de Cultura.

Dios, A., Margiolakis, E. (2020). Experiencias contraculturales en Argentina y Bolivia: conexiones dispersas en contextos de opresión. *Intersecciones en Comunicación*, 14. Published. Recuperado de <https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/2326>

Fernández, G., & Ramos, A. G. (2002). Turismo, patrimonio cultural y desarrollo sustentable. *Caminhos de Geografia*, 1.

Fischman, F. (2009). Mostrar la ciudad, relatar el pasado: la narrativa y la memoria en la actividad turística. En Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Ed.), *Temas de patrimonio cultural N° 26 : turismo cultural II* (p. 109). Buenos Aires, Argentina: Buenos Aires Ciudad.

Fuller, N. (2008). *Turismo y cultura: Entre el entusiasmo y el recelo* (1.ª ed.). Lima, Perú: Fondo Editorial.

García Naharro, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura. «Movida» y cambio social (1975–1985). *Coetánea*. Published.

García Canclini, N. (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. *El Patrimonio Cultural de México*, 16.

Gibson, K., & Biddle, I. (2016). *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918 (English Edition)* (1.ª ed.). Abingdon, England: Routledge.

Gilbert, A. (2021). *Satisfaction en la ESMA*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical.

Ginzburg, C. (2017). *Mitos, emblemas e indicios: Morfología e historia* (2.ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Hiernaux, N. (1996). Elementos para un análisis socio geográfico del turismo. *Turismo e geografía*, 39. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/301354025>

Huysen, A. (2011). *Criticism*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press.

ICOMOS. (1999). *Carta Internacional sobre Turismo Cultural: La Gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*. Recuperado de https://www.icomos.org/charters/tourism_sp.pdf

Indij, G. (2005). Nota del editor. En *Memoria en Construcción: El Debate Sobre la Esma* (p. 43). Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.

Instituto Espacio para la Memoria. (2011). *Memoria y dictadura : un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*. Buenos Aires, Argentina: 4Colores.

Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, deseos, escritos*. Barcelona, España: Ediciones de la Central.

Kaufman, A. (2012). *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.

Lull Peñalba, J. (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 177–206. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513551273009>

Lvovich, D. (2017). La historia reciente en la Argentina: problemas de definición y temas de debate. *Ayer*, 73. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/75818/CONICET_Digital_Nro.0cde7ee-a-99ab-4753-b550-926b718082e6_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Montaño, E. A. (2008). Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y Grafía*, 31, 165–192.

Naftal, A. & Global Campus of Human Rights. (2020). *Institutional design and testimonial reconstruction*. Recuperado de <https://gchumanrights.org/education/e-learning/moocs.html>

Naharro, F. G. (Ed.). (2012). *Cultura, subcultura, contracultura "Movida" y cambio social (1975–1985)*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4052246>

Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire; 1: La République*. París, Francia: Gallimard.

Nora, P. (1998). L'aventure de Les lieux de mémoire. *Memoria e Historia*, 17–34.

Nora, P. (2006, 15 marzo). «No hay que confundir memoria con historia», dijo Pierre Nora. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar>

O'Donnell, G. (1997). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Barcelona, España: Paidós.

Palacios, C. (2010). Turismo y memoria. Reflexiones teórico metodológicas sobre el Espacio para la Memoria. *Estudios y Perspectivas en Turismo*. Recuperado de <http://www.redalyc.org>

Pastoriza, L. (2005). La memoria como política pública: los ejes de la discusión. En *Memoria en construcción* (p. 85). Buenos Aires, Argentina: La Marca.

Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 63. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/235538331/prats-el-concepto-de-patrimonio-cultural-pdf>

Programa de Educación y Memoria, Ministerio de Educación. (2010). *Pensar la dictadura*. Recuperado de <http://repositorio.educacion.gov.ar/dspace/handle/123456789/95761>

Programa de Investigación de la Comisión Provincial por la Memoria. (2016). Gestión de los sitios de memoria: Lugares para no olvidar. *Puentes*, 62.

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976–1983)*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

Rabotnikof, N. (2007, mayo). *Memoria y política: el juego del tiempo en las transiciones*. Ponencia “Izquierda, Sociedad y Democracia. ¿Hay un Futuro Democrático para América Latina?” presentado en Seminario de Estudios Avanzados, Ciudad de México, México.

Romero, L. A. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916–2010* (Primera Edición Electrónica ed.). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Roszak, T. (1968). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona, España: Kairós.

Rubiano, E. (2015). Arte, memoria y participación: “¿dónde están los desaparecidos?” *Hallazgos*. Published.

Sancho, A. (2006). *Introducción al Turismo*. Recuperado de <http://www.utntyh.com/wp-content/uploads/2011/09/INTRODUCCION-AL-TURISMO-OMT.pdf>

Seoane, M., Pigna, F., Gonzalez, H., Kaufman, A., Somigliana, M., Pastoriza, L., . . . Basterra, V. (2005). La ESMA, un desafío. En *Memoria en Construcción: El Debate Sobre la Esma* (p. 44). Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.

Seoane, M., & Ruiz Nuñez, H. (2011). *La noche de los lápices*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Summers, A. (2006). *One train later. A memoir*. New York, United States of America: Thomas Dunne Books.

Tresserras, J. J. (2013). *El uso del patrimonio cultural para el turismo cultural: una mirada desde la comunidad para el desarrollo endógeno basado en un turismo sostenible y responsable*. Presentado en El patrimonio cultural, un aporte al desarrollo endógeno, Quito, Ecuador: UASB.

UNESCO. (2003). *Aplicación de la Convención para la salvaguardia del patrimonio*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/doc/src/01853-ES.pdf>

UNESCO. (2008). *Carpeta de información sobre el patrimonio mundial*. París, Francia: Autor.

United Nations. (2014). *Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed*. Recuperado de <https://digitallibrary.un.org/record/755488>

UNWTO. (2006). *Cultural Tourism and Local Communities (English version)*. Recuperado de <https://doi.org/10.18111/9789284411184>

UNWTO. (2019). *UNWTO Tourism Definitions*. Recuperado de <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284420858>

Vázquez, D. (2014, 10 octubre). La práctica turística como mecanismo de transmisión de valores: Cataluña y los lugares de memoria democrática. *Revista Iberoamericana de Turismo*. Recuperado de <https://www.seer.ufal.br>

Villareal, R. (2000). Los quebrantos de la contracultura mexicana. *CulturaContraCultura*. Published.

Wlodarski, A. L. (2015). *Musical Witness and Holocaust Representation (Music since 1900) (English Edition)*. London, England: Cambridge University Press.

Anexo

Anexo I:

1.1 Entrevistas a oyentes de rock nacional durante 1976-1983

¿En qué piensas cuando te digo “rock y dictadura”?

"Pienso, en que el arte es algo maravilloso, y muchos temas de esa época, no se podían escuchar, y los músicos, autores, no lo podían transmitir"

"En un papel con la canción Para el Pueblo de Piero que me mostro un compañero de escuela a los 12 años en secreto porque "no se podía""

"En las canciones que expresaron el pensamiento de los jóvenes y adultos que no podían expresarse de otra manera"

"En Suí género y León Gieco con Mercedes Sosa"

"En prohibición"

"Negación de lo foráneo. Encierro cultural. No comunicación con el exterior. Muy poco compromiso de denuncia y lucha. Mucho silencio sobre la situación social que se estaba viviendo."

"Pienso en canciones de protesta. Bandas como Pedro y Pablo, León Gieco, etc."

"En algo que fue prohibido por plantear propuestas diferentes y más tolerantes"

Rock y dictadura me hace pensar en resistencia ante el embate inmoral de la dictadura y el valor de muchos músicos que pusieron cuerpo, alma y canciones para luchar contra el golpe a partir de 1976."

"Cuando los rockeros eran perseguidos por usar el pelo largo. Los operativos para detenerlos y raparlos."

Imaginemos que se realiza un recorrido en un sitio de memoria sobre el rock durante la última dictadura. En ese caso: ¿cómo te gustaría que sea ese recorrido?



¿Qué crees que no puede faltar en el recorrido?

"Rock nacional durante la Guerra de Malvinas"

"La música (si es en vivo mejor y las imágenes de los músicos en aquella época - imágenes de los acontecimientos que muchos conocían , pocos hablaban , y muchos consentían"

"Experiencias narradas por los artistas, y testimonios de los que pudimos ir a ver un recital"

"Algún video entrevista de Horacio Guarani"

"No puede faltar en el recorrido, pasar por lugares donde tocaron artistas y o bandas, guiado por alguien y que vaya narrando que paso en el lugar , quien canto, que canciones de protesta etc."

"La presencia de los artistas protagonicos de esa epoca"

"Material sobre Seru Giran, Sui Generis y Piero"

"La actitud crítica del compromiso del arte con la problemática social."

"La música."

¿Hay algo más que te gustaría agregar?

Pueden ser experiencias, alguna canción en especial, un momento durante la última dictadura que te haya marcado...

"Las canciones de Víctor Heredia"

"Independientemente de la crítica que le puedo realizar por la falta de compromiso en la lucha por los derechos humanos, ha sido una etapa que me ha marcado y todavía perdura. Sigo escuchando el rock nacional cuando necesito volver a un lugar y un momento."

"Bandas que surgieron y se desarrollaron durante la dictadura y fueron de las más importantes como Seru Giran o Spinetta Jade"

"El momento en el que nos enteramos que comenzó la guerra"

"Recuerdo que ni bien empezó la democracia fuimos con mis padres a un recital de Piero en Obras. Yo tenía 12 años. Fue mi primer recital, una experiencia impactante, emocionante, había un clima especial"

"Espíneta y Baglietto"

"Si, lo mas importante fue saber leer entrelineas a los artistas, fue su manera de decir basta, por ejemplo Pedro y Pablo, Charly, Leon ,Piero, Víctor Heredia, etc"

"Charly Garcia"

"La experiencia de Charly García cuando lo detuvieron y el le cambio la letra al militar de turno para poder zafar"

Imágenes de la guerra de las Malvinas - en aquel tiempo vivíamos al lado de la vía del ferrocarril y cada día veíamos cómo pasaban los trenes con esos soldados niños rumbo a lo desconocido en nombre de una Patria que no existía
Y allí viéndolos pasar con un chocolate en la mano y el corazón

1.2 Entrevistas a gestores de espacios de memoria/centros culturales

Pensando en múltiples sitios de memoria o centros culturales y no solamente en donde trabajas, **¿crees que el rock nacional surgido en la última dictadura podría funcionar como una herramienta para contribuir al entendimiento de la memoria colectiva durante las visitas? ¿Por qué?**

"Creo que puede ser una herramienta valiosa, que puede un interés directo a quienes visiten el espacio. Lxs artistas tienen un espacio ganado en el imaginario colectivo, y lo que puedan expresar a través de sus creaciones y vivencias puede ayudar a contextualizar o ejemplificar situaciones particulares de ese período histórico."

"En los talleres que realizamos como estructura final de las visitas guiadas a los estudiantes que recorren el espacio, se aborda la música, donde uno de los recursos pedagógicos es tomar el Rock como elemento musical que ha sido una importante herramienta de denuncia social. La canción permite abordar no solo la historicidad de un género tan importante sino además dónde se encontraba políticamente y socialmente insertado."

"Partiendo del supuesto que nos referimos a lo mismo cuando hablamos de rock nacional y del surgido en la última dictadura, diría que puede funcionar como herramienta porque como toda producción cultural sintetiza un contexto histórico, sentimientos y atmósferas sociales."

¿Qué recaudos crees que deberían tenerse en cuenta al momento de gestionar elementos culturales que refieren a la última dictadura en estos espacios?

"No se me ocurren recaudos que se deban tener en cuenta. Creo que todo elemento cultural es interpretable, y ésta interpretación debe ser acorde al relato que se quiere comunicar desde el Sitio de Memoria."

"Que las obras mencionadas y trabajadas desde la Pedagogía de la Memoria estén insertas en el contexto, o que se refieran a él, pero ante todo: la construcción de estrategias claras para trabajar con los alumnos, y en este caso el arte es un instrumento permeable y maleable, donde el ser humano se expresa libremente y puede conjugar los elementos de la vida desde una posición más subjetiva, pero a la vez equitativa y justa."

"Elementos que generen reflexión abiertos a la tensión que define a la memoria como tema y cuidado estético en la producción de las obras."

Imaginemos que se realiza un recorrido en un sitio de memoria o centro cultural sobre el rock durante la última dictadura. En ese caso, **¿cómo pensas que debería ser ese recorrido?**





Para Ernesto

