

MDH

MAESTRÍA EN
COMUNICACIÓN
Y DDHH

Secretaría de
POSGRADO



FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

TESIS DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y DERECHOS HUMANOS

**“Música y memoria en Santa Cruz.
Recordar y representar la dictadura genocida”**

POR: *Lic. Marisol Ocampo*

DIRECTORA: *Lic. María Rosa Gómez*

CO-DIRECTOR: *Dr. Cristian Secul*



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**TESIS DE MAESTRÍA EN
COMUNICACIÓN Y DERECHOS HUMANOS**

“Música y memoria en Santa Cruz. Recordar y representar la dictadura genocida”

AUTORA:

Lic. Marisol Ocampo

DIRECTORA:

Lic. María Rosa Gómez

CO-DIRECTOR:

Dr. Cristian Secul

Febrero, 2021. La Plata, Buenos Aires.

AGRADECIMIENTOS

A la UNLP, por brindarme educación superior pública, gratuita y de calidad.

*A **María Rosa Gómez**, por la dirección de tesis y a **Cristian Secul** por la co-dirección.*

*A los y las **artistas y militantes** entrevistados y a quienes aportaron con la investigación.*

*A **Nicolás Colombo**, por toda su ayuda desde la Secretaría de Posgrado de la FPyCS.*

*A **Laura Willatowski**, mi compañera en la ciudad de las diagonales y sin quien las cosas no hubiesen sido igual.*

INDICE

Introducción	3
Capítulo 1 “La oscura represión”	7
1.1. ¿Qué hicieron en la oscura represión?	8
1.2. Santa Cruz (...) la tierra tan lejana	17
Capítulo 2 “Memoria activa para no callar”	22
2.1. Un posible itinerario por la cuestión de la memoria	23
2.2. Activismo en derechos humanos	29
2.3. Políticas públicas de memoria en el nuevo milenio	35
2.4. Legislación para no olvidar	38
2.5. Experiencias artísticas santacruceñas referidas a dictadura	40
Capítulo 3 “Guardianes de la memoria cantan”	46
3.1. Breves consideraciones del corpus musical	50
3.2. Canciones y contexto de producción	52
3.3. Los 90 y el olvido como dimensión de la memoria	64
3.4. Música y memoria a partir del 2003	66
3.5. Marcos sociales de la memoria y representaciones	104
3.6. Ejes discursivos temáticos identificados	109
Conclusiones	114
Bibliografía	118
Fuentes	122
Anexos	124

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inscribe en los estudios sobre arte y memoria, una de las líneas de conocimiento que se proponen desde la Maestría en Comunicación y Derechos Humanos de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Dicha área de interés forma parte de los debates de la carrera en cátedras tales como Derechos Humanos, Comunicación, Cultura y Medios; los talleres de Producción en Narrativas sobre Derechos Humanos; Historia Social de la Violencia Moderna y Memoria(s) y testimonio(s) de la Violencia Moderna, entre otras. Es intención de este trabajo recuperar esas discusiones, que son transversales a lo largo de todo el plan de estudios, para ponerlas en diálogo con un problema específico de investigación. En síntesis, esta tesis está orientada por los debates abordados en las distintas materias del posgrado y constituye una integración de procesos tales como la cursada, la formulación de un problema, sus posteriores reformulaciones y la práctica investigativa misma.

La presente investigación se pregunta, fundamentalmente, por la forma en que un conjunto de músicos de Santa Cruz representa en canciones de su autoría la dictadura cívico-militar que tuvo lugar en la República Argentina entre 1976 y 1983. Las múltiples y posibles respuestas a esa pregunta inicial podrán encontrarse en el desarrollo de un trabajo analítico sobre la lírica de esos temas puestos en diálogo con los estudios sobre memoria y categorías teóricas de esta disciplina. Esta labor nos implicó un triple análisis que puso su énfasis en el abordaje textual, contextual y sociológico de esas piezas musicales.

En cuanto a sus objetivos, “Música y memoria en Santa Cruz. Recordar y representar la dictadura genocida” se propone como objetivo general analizar y comparar las representaciones sobre la dictadura en una selección de obras musicales de la mencionada provincia, en el período 1987-2015, y dar cuenta de su participación en la construcción de la memoria de Santa Cruz. Para alcanzarlo, se busca conocer las estrategias artísticas de representación en las producciones musicales; identificar las particularidades de los tipos de discursos musicales y determinar la correlación entre el discurso dominante de época con relación a la memoria y el contenido de las letras.

Los objetivos de la tesis, además, están en estrecho diálogo con algunos de los objetivos que propone

la Maestría en Comunicación y Derechos Humanos, a saber: caracterizar la relación -interrelación necesaria- entre el campo de las ciencias sociales, la comunicación y los derechos humanos e historizar la problemática de los DDHH desde perspectivas comunicacionales, en la contemporaneidad y el pasado de nuestro país y Latinoamérica. En esta línea, vale señalar que la presente investigación propone una articulación entre disciplinas y áreas del conocimiento inscriptas en las ciencias sociales, como por ejemplo los estudios sobre memoria, la sociología de la música, el análisis del discurso y la historia reciente para pensar la música desde una perspectiva comunicacional como un vehículo de la memoria.

Asimismo, los objetivos que aquí nos proponemos alcanzar también dialogan con los de la cátedra “Derechos Humanos, Comunicación, Cultura y Medios” cuya docente investigadora, Lic. María Rosa Gómez, tuvo a su cargo la tarea de dirección de esta investigación. Esta elección se basó en la valoración de la extensa trayectoria de la docente en el ámbito académico, pero también en su labor en el campo de los derechos humanos en la Secretaría Nacional y en su profundo compromiso ético y político con la defensa de los mismos en el campo activista.

Uno de los objetivos que la mencionada materia se propone es identificar las formas de representación simbólicas del detenido-desaparecido y otro es abordar el caso argentino recuperando el accionar de resistencia política y cultural en el contexto del Deber de Memoria. Al respecto, es menester desarrollar esta similitud encontrada entre los objetivos. Las canciones escogidas para analizar son ubicadas en un conjunto que hemos denominado corpus y que se conformó en los años de democracia, motivo por el cual podemos encausarlas en el denominado “Deber de memoria”. En tanto que la identificación de las formas de representación simbólicas del desaparecido también se conecta con los propósitos de esta tesis, ya que algunas de las canciones exploradas son portadoras de diversas visiones sobre la mencionada figura. Esto significa que los contenidos teóricos abordados durante la cursada de la cátedra que tiene a cargo la directora de esta tesis, la bibliografía obligatoria de la misma y el tema de investigación propuesto tienen una directa relación.

Por otra parte, vale destacar que además de la interrelación del tema de tesis con los contenidos referidos a las representaciones artísticas de la dictadura estudiados en la materia de la Lic. Gómez, en el desarrollo de la investigación también se incorporan debates abordados en el resto de los espacios curriculares durante los años de cursada, en 2016 y 2017 respectivamente. Algunos de ellos son el rol del arte y la resistencia cultural para representar la violencia moderna; la irrupción de las organizaciones de derechos humanos para reclamar memoria, verdad y justicia y las vinculaciones de los artistas con estos activismos y la aplicación de políticas públicas de memoria que se impulsaron desde el Estado nacional a lo largo y ancho de todo el país, entre otros. En relación con esto, también las materias enfocadas en lo metodológico, tales como los dos talleres de tesis y la metodología en investigación, han contribuido notablemente con sus aportes. Esto se debe a que en sus cursadas el plan de tesis sobre el que se basa este trabajo fue tomando consistencia a partir de las consideraciones realizadas por los docentes que se encontraban al frente de las mismas. En tanto que la codirección de la presente tesis estuvo a cargo del Dr. Cristian Secul, docente in-

investigador de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata y posdoctorado en Medios, Cultura y Comunicación por la misma casa de estudios. Dicha elección radica en la pertinencia de sus temas de investigación, tales como el estudio de las letras del rock y su vinculación con los contextos de producción, y en los importantes aportes que el investigador podría sumar a este trabajo.

Vale señalar que, si bien en esta investigación nos interesa, puntualmente, responder de qué modo un conjunto de músicos santacruceños representó la dictadura en canciones de su autoría compuestas en democracia, esto no puede explicarse sin tener en consideración una contextualización que incluya otras cuestiones afines. Esta debe incluir, necesariamente, un desarrollo -aunque sea breve- de los años del terrorismo de Estado en Santa Cruz para posteriormente poder dar cuenta de los procesos de memoria que se suscitaron a partir de la recuperación democrática, de la participación que tuvo el campo artístico en este sentido, de las acciones impulsadas por el Estado provincial tales como la creación de una Secretaría de Estado de Derechos Humanos y actos reparatorios, la promulgación de leyes y el emplazamiento de espacios de conmemoración, entre otras.

En este sentido, sostenemos que es en esos puntos donde radica la originalidad de este trabajo, ya que presenta una parte de cómo se construyó un proceso de memoria en Santa Cruz dando cuenta de las particularidades y especificidades del modo en que aquí se vivió la dictadura y cómo, posteriormente, el campo musical representó distintas aristas de ese episodio de nuestra historia reciente.

En cuanto a la metodología, en esta tesis se propone una investigación de corte cualitativo, ya que apuntamos a comprender y analizar los procesos sociales que intervienen en la elaboración de memorias sobre el pasado reciente argentino. En este caso, se trata de la práctica musical de Santa Cruz y del análisis de un corpus. Además, esta es una investigación de tipo exploratorio. Esto se debe a que, a partir de un problema de investigación, que se traduce en la pregunta “¿De qué modo un conjunto de canciones representó la dictadura?”, y sobre el cual no existen antecedentes en la provincia se intenta llevar adelante una investigación que se aproxime a posibles respuestas y sobre la cual puedan continuarse otros estudios académicos en el futuro.

Respecto a la organización del trabajo, en el primer capítulo denominado “La oscura represión”, presentamos un breve desarrollo sobre el episodio histórico al que hacen referencia los músicos en sus canciones: la dictadura argentina de 1976. Tras este breve recorrido en los aspectos político-económico, educativo, cultural y social a nivel nacional, damos cuenta de cómo se vivió en Santa Cruz la dictadura, para lo cual se recopilan archivos periodísticos, se recuperan referencias bibliográficas de historiadores santacruceños y se realizan entrevistas a militantes del campo de los derechos humanos.

El segundo capítulo, “Memoria activa para no callar”, se divide en tres apartados. El primero de ellos da cuenta de un recorrido -aunque no acabado- del proceso de construcción de memoria ha-

ciendo especial hincapié en la experiencia de Santa Cruz. El activismo en tiempos de recuperación democrática y durante los años '90, la llegada de las políticas públicas en materia de Derechos Humanos a partir del 2003, las intersecciones entre el campo activista y el artístico, entre otros puntos, son aquí desarrollados. En tanto que en la segunda parte del capítulo se despliega otro recorrido, en este caso teórico, sobre distintas categorías del campo de la memoria. Cabe aclarar que lo que se recupera en esta tesis no es en sí mismo una historia cronológica de los estudios sobre memoria, sino aportes y conceptos de distintos autores y autoras provenientes de diversos momentos históricos y latitudes que resultaron útiles para la labor de análisis de las canciones. En la última parte, retomamos algunas de las experiencias existentes en Santa Cruz referidas a la dictadura tales como el teatro y el cine. El propósito es pensar en la vinculación arte-memoria, a modo de preámbulo del siguiente capítulo, tercero y último de la tesis.

En “Guardianes de la memoria cantan” se despliega el trabajo analítico sobre el corpus de temas que en Santa Cruz, entre 1987 y 2015, hicieron referencia en sus letras a la dictadura cívico-militar. Para analizar las representaciones que construyen los músicos en torno a dicho tópico, se toman en consideración cuáles son las estrategias artísticas utilizadas por los mismos y el contexto de producción en el cual se generaron. Por otro lado, se brindan algunas explicaciones sobre los criterios de selección de las canciones y sobre el período temporal que engloba a las mismas, el cual comienza en 1987 y termina en 2015. Hacia adentro de ese período de 28 años, en el que se registra la existencia de 14 (catorce) temas, en esta tesis identificamos al mismo tiempo subperíodos con distintas configuraciones memoriales ya que no es el mismo el contenido de canciones de 1987 o 1990, que una del 2004 como la del 2015. Así, ponemos el acento en que las canciones son discursos que dialogan con los debates que atravesó la construcción social de la memoria en Argentina. En este capítulo presentamos una exhaustiva exploración que incluye la articulación entre el análisis individual de las representaciones que presenta cada canción y la continua comparación con el resto de las que conforman ese corpus.

En los apartados finales se plasman algunas de las conclusiones que surgieron a partir del cierre del trabajo. Es en este apartado en donde aparecen ideas más fundamentadas acerca de cuál fue el rol de la música en la construcción de la memoria en esta provincia, al tiempo que nos generamos preguntas sobre la importancia de la transmisión del pasado reciente en el campo educativo, nos interrogamos por la existencia de memorias locales en las canciones y planteamos nuevas preguntas que podrían ser respondidas a partir de la continuación de esta línea de trabajo.

En los anexos de la tesis, pueden leerse las letras transcritas de las 14 (catorce) canciones seleccionadas para el análisis de la presente investigación. Las mismas se presentan de manera cronológica. Asimismo, este trabajo está acompañado del soporte auditivo de las mismas.

CAPÍTULO 1: ***La oscura represión¹***

Esta investigación se pregunta por el modo en que un corpus de 14 (catorce) canciones de músicos de la provincia de Santa Cruz representa y recuerda la dictadura argentina de 1976. Dichas producciones fueron compuestas entre los años 1987 y 2015 y es objetivo de esta tesis analizar y comparar las representaciones que los compositores construyen en torno a la dictadura. A partir de este objetivo general se desprenden tres específicos, a saber: 1) conocer las estrategias artísticas de representación que utilizan los músicos; 2) identificar las particularidades de los tipos de discursos que presentan las canciones y 3) determinar la correlación entre el discurso dominante de época con relación a la memoria y el contenido de las letras.

Debido a que esta investigación se centra en la exploración de las representaciones que los artistas construyen en torno a la dictadura, es menester desarrollar -aunque no extendidamente- el episodio histórico en cuestión y sus principales características para comprender qué aristas del mismo evocan los temas musicales seleccionados. Por este motivo, es importante presentar lo indagado en materia de dictadura en el territorio en el que nacieron las canciones analizadas, Santa Cruz, como asimismo dar cuenta de parte de los procesos de construcción de memoria que tuvieron y tienen lugar aquí. Este apartado incluye una parte del activismo en derechos humanos y los cruces que existieron con el campo de la música; la llegada de políticas públicas nacionales en materia de memoria y reparación y lo sucedido en materia normativa y legislativa en referencia a esta temática.

1.1. ¿Qué hicieron en la oscura represión?

Desarrollar lo sucedido durante el período 1976-1983 en la República Argentina constituye una tarea compleja que, como se precisó anteriormente, no es objeto de esta investigación. Sin embargo, las unidades de análisis estudiadas en esta tesis hacen referencia a lo acontecido durante la dictadura, por lo cual la referencia a este episodio histórico, aunque breve e incompleta, resulta ineludible. En primer lugar, creemos conveniente precisar que es imposible dar cuenta de la dictadura y explicarla circunscripta al estricto recorte temporal citado ya que es necesaria pensarla en sus continuidades. De esto dan cuenta algunas de las canciones exploradas y sus autores ya que

1 Verso extraído de la canción “Santa Iglesia” de la banda Antihéroes, oriunda de Río Gallegos.

esos temas musicales insisten en que dictadura no es sinónimo únicamente de la etapa 1976-1983. Esto puede ilustrarse en versos tales como:

*Dicen que la dictadura terminó,
y los desaparecidos continúan hoy.
Luciano Arruga, él desapareció,
y a Julio López tampoco se encontró.
(Nada Más Rock and Roll, 2015).*

Debido a que el tema musical citado traza una correspondencia entre dictadura-presente, pero se basa al mismo tiempo en la denuncia de dos casos actuales de desaparición forzada para hablar de una historia que les sucedió a los integrantes de la banda, podríamos preguntarnos entonces por su pertinencia a un corpus de temas que representan la dictadura como tópico temático. Y la respuesta a esta pregunta es que hay una asociación directa en que uno de sus rasgos característicos fue la desaparición de personas como política, es decir, si hay algo que caracteriza singularmente a ese momento de la historia argentina reciente es la desaparición forzada como parte de un plan sistemático. En este sentido, el grupo postula una línea de continuidad y es por esto que casos de desaparición forzada ocurridos en democracia son también una demanda. En este punto, el del albañil platense desaparecido en dos ocasiones, por primera vez en octubre de 1976 y por segunda en septiembre de 2006, resulta uno de los pedidos más recurrentes que ilustra el nexo existente entre pasado-presente:

*Ni olvido, ni indulto ni perdón,
que se cagaron en nuestros pueblos.
Penuria y conciencia ante la apatía.
Julio López, ¿dónde está?!
(Antihéroes, 2012).*

En este sentido, Jelin (2017) sostiene que la memoria “no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar y silenciar” (p. 15). En el caso del pequeño fragmento de la canción “Aquí se me revela la memoria”, se lleva más lejos la cuestión de la interpretación de la continuidad de la dictadura y su autor afirma:

*Trocaron los uniformes
por trajes de civil y democracia.
(Eduardo Guajardo, 2012).*

Además de abordar la dictadura en una temporalidad que se ciñe al ‘76 - ‘83 pero que al mismo tiempo no, en segundo lugar es importante considerar la idea de que, si bien se aplicó un plan criminal y

sistemático en todo el territorio nacional, éste se vivió con particularidades de acuerdo a la región del país². Así como se atravesó de diversas maneras según el lugar, también la tarea posterior de asimilación del mismo cobró diferentes matices. Esta labor de elaboración del pasado es comprendida en esta investigación como el proceso de memoria que cada lugar construyó y construye para recordar la dictadura. En el caso del presente trabajo, nos interesan los modos en que esto fue representado en un conjunto de canciones de músicos santacruceños compuestas entre 1987 y 2015.

Es teniendo en cuenta estas dos consideraciones fundamentales sobre la dictadura que trazamos un panorama de lo que fue este episodio de nuestra historia. Siguiendo a Bayer, Borón y Gambina (2013) “con la dictadura del autodesignado “Proceso de Reorganización Nacional” la Argentina se hundió en la etapa más terrible de su historia. No hay antecedentes en nuestro pasado, y son poquísimos los existentes en la historia universal, en donde el Terrorismo de Estado se hubiera enseñoreado de tal manera en un país” (p. 104). La dictadura, explican los autores, ejecutó un plan sistemático que violaba todos los derechos humanos de los ciudadanos. Este “contemplaba secuestros de personas, a menudo en el domicilio de la víctima a cargo de “patotas” y en presencia de niños; brutales torturas, en no pocos casos infligidas en el hogar de las víctimas y ante la presencia de sus familiares; la creación de “áreas liberadas” para que las “fuerzas del orden” actuaran con total impunidad; el saqueo de los hogares en donde se producían tales tropelías; el traslado de los prisioneros a centros clandestinos de detención³ y su posterior exterminio por

2 “(...) en el esquema represivo diseñado por la Junta Militar en 1976, el país estaba dividido por zonas (cinco en total), estas estaban subdivididas en subzonas (que variaban según los casos por la densidad demográfica, había una con 7 subzonas y las restantes se dividían en 4 subzonas), estas a su vez se parcelaban en áreas que totalizaban en el país 117 áreas; así desarrollaban un “peinado” de toda la geografía del país en busca de los “subversivos”. Santa Cruz estaba comprendida en la Zona 5, este comando estaba a cargo del V Cuerpo de Ejército, con asiento en Bahía Blanca y su jurisdicción se extendía sobre el sector sur de la provincia de Buenos Aires y las provincias de Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego que estaba dividido en 4 subzonas y 26 áreas. Nuestra provincia estaba contenida dentro del Comando de Subzona 53, a cargo de la Brigada de Infantería IX con asiento en Comodoro Rivadavia, con jurisdicción sobre los departamentos Lago Buenos Aires y Deseado de Santa Cruz. El Comando de Subzona 54 estaba a cargo de la Brigada de Infantería Mecanizada XI, con asiento en Río Gallegos y jurisdicción sobre los departamentos de Corpen Aike, Güer Aike, Lago Argentino, Magallanes y Río Chico de las provincias de Santa Cruz y Tierra del Fuego. Fue creado en 1980. Hasta entonces integrada a la subzona 53. Las autoridades militares en Santa Cruz fueron el coronel Alberto Horacio Calloni en un comienzo, dado que se encontraba al frente de la Jefatura del Regimiento 24 de Infantería Motorizado con asiento de Río Gallegos Brigada de Infantería Motorizado (...). En el mes de abril de 1976 asumió en su lugar el Comodoro (R) Ulderico Antonio Carnaghi, quien gobernó hasta agosto de 1977, donde asumió al frente de la gobernación el también Comodoro (R) Brigada de Infantería Juan Carlos Favergioti entre los años 1977 a 1981, y el Brigadier Mayor (R) Antonio Diego López hasta el año 1983” (Auzoberría, 2016: p. 443 y 444).

3 De acuerdo a las investigaciones de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, en la Argentina entre 1974 y 1983 se registra la existencia de 762 lugares que fueron “utilizados por las fuerzas represivas del Estado de forma sistemática o eventual para el alojamiento clandestino o ilegal de personas privadas de su libertad por razones políticas (...) Ha de señalarse, a priori, que no todos los lugares que se incluyen pueden o deben considerarse centros clandestinos de detención”. En este sentido, en la provincia de Santa Cruz la Secretaría contabiliza cuatro lugares que, si bien no funcionaron como centros clandestinos, sí lo hicieron como lugares de reclusión ilegal o puntos de apoyo ya que “habrían alojado excepcionalmente detenidos

medio de fusilamientos en masa; abatimientos en “enfrentamientos armados” o por “intentos de fuga”; lanzamiento de detenidos al mar; incineración e inmersión de sus cuerpos, etcétera” (p. 106), a lo que seguidamente acotan que el resultado de dicho plan criminal “según una cifra universalmente aceptada es de unos 30.000 desaparecidos. Pero es probable que la cifra real sea inclusive mayor debido al temor y la parálisis producida por el Terrorismo de Estado y su legado, que tuvo un efecto disuasivo sobre muchos familiares de las víctimas que, por eso mismo, prefirieron no denunciar lo ocurrido”.

De diversas maneras, y con originales estrategias artísticas de representación, los músicos se han hecho eco de estas terribles acciones y han dado cuenta de algunas de ellas en sus canciones. A modo de ejemplo, citamos tan solo algunos versos que lo ilustran:

*Papi no está acá,
mami tengo miedo
que los hombres de verde me quieran llevar,
mami tengo miedo.
(Sunny Days, 2004).*

El fragmento citado pertenece al tema “Sólo un deseo”, en donde se relata la desaparición forzada de un padre de familia desde la perspectiva narrativa de un niño. Ese “acá” representa la vivienda familiar, de donde los militares -aquellos que visten de color verde- secuestraron a su papá. Por otro lado, pero en otro de sus temas, la misma banda también describe un panorama de “zona liberada” para facilitar en las calles y el espacio público el libre accionar de las fuerzas represivas:

*Las calles están muertas, vacías, desoladas.
Sobre mi vereda, sobre mi vereda,
donde hoy no brilla el sol.
(Sunny Days, 2010).*

Otro punto que será desarrollado en profundidad en los próximos apartados, es la cifra de la cantidad de desaparecidos en la Argentina. En este sentido, el número 30.000 es recurrente en varias de las canciones seleccionadas para su estudio. Podremos escuchar en algunas de ellas:

*Sólo dolor ellos nos dejaron,
y 30.000 hermanos que estamos buscando.
(Antihéroes, 2012).*

“en tránsito” hacia o desde otros lugares de reclusión clandestinos”: las Comisarías N° 1 y 2 de Río Gallegos; el Destacamento Policial de Güer Aike y la Unidad Penal 15, pertenecientes las tres primeras a la fuerza de seguridad provincial y la cuarta a la fuerza de seguridad federal respectivamente.

Combatir la ignorancia, buscar la verdad.

30.000 razones para continuar.

(Sunny Days, 2010).

30.000 luces siempre encendidas.

La misión, transmisora generacional.

(Cerpión, 2014).



La dictadura se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional”.

En los ámbitos de la educación y la cultura también hubo estragos. Lo que existió durante el período dictatorial, aunque pueden encontrarse antecedentes años antes⁴, fue censura y profunda represión, como así también autocensura de artistas, intelectuales y actores varios del campo cultural. A pesar de este grave panorama, la actividad continuó durante los años del terror, en algunos casos de manera clandestina y en otros, algo más pública enfrentándose al poder con un sentido profundamente metafórico, poético y de gran compromiso. De acuerdo a lo que señala la CADHU (Comisión Argentina por los Derechos Humanos, 2014) “todos los golpes militares producidos en Argentina (...) iniciaron inmediatamente, después de producirse, campañas represivas en el campo de la cultura y la educación” (p. 188). Algunas de las acciones que se ejecutaron en dichos campos

4 Andrés Avellaneda (1984) puede ayudarnos en este punto a pensar lo que él ha denominado “discurso de represión cultural”, el cual tiene sus raíces en los tempranos ‘60. Durante el período 1960-1983, lo que el autor hace es compilar en su libro *Censura, autoritarismo y cultura* una serie de documentales “consistente en los decretos, leyes, fallos judiciales, disposiciones y declaraciones de gobernantes y funcionarios sobre el papel que le cabe al Estado en el control de la cultura” (p. 32). Allí identifica que son cuatro las características de ese discurso en Argentina: 1) No aparece por completo en un año preciso; 2) Las disposiciones y los decretos-leyes que lo traducen se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas; 3) No suele estipular códigos precisos salvo en casos especiales para la cinematografía o la radiodifusión, para las cuales el discurso de censura fue siempre más claro en la Argentina; 4) Se inserta en un discurso más amplio que lo engloba y lo fundamenta, discurso constituido tanto por textos oficiales (actas políticas, declaraciones de gobernantes, ministros, funcionarios y otros representantes del Poder y del Estado) como por textos no oficiales que apoyan, subrayan, explican o inducen desde afuera la acción del Poder y del Estado (solicitadas, declaraciones, artículos, exhortaciones, etcétera).

en la última dictadura, según describe la comisión en su libro *Argentina: Proceso al Genocidio*, fueron la ocupación militar de todas las universidades estatales, el secuestro de numerosas obras literarias y distintas publicaciones para su quema y la persecución militar contra profesionales y científicos, entre otras.



La quema de miles de libros fue parte de la política cultural represiva de la dictadura.

En los inicios de la dictadura, desde el Ministerio de Educación brindaban informaciones tales como que “las autoridades nacionales están empeñadas en efectuar una depuración exhaustiva de todos aquellos que puedan producir deformaciones ideológicas, de modo que el sector docente universitario se encuentra actualmente bajo la lupa oficial a fin de detectar y erradicar toda forma de subversión que subsiste en ese ámbito” (Citado por la CADHU). En relación a la cultura, desde esa cartera se sostenía que “es y será el medio más apto para la infiltración de ideologías extrañas al ser nacional (...) Con anterioridad al movimiento del 24 de marzo de 1976, los canales de infiltración artístico culturales han sido utilizados intensa y metódicamente (...) Canciones de protesta, exaltaciones de artistas y textos extremistas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, obras plásticas con marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa en defensa de “compañeros” de otros países, actuaciones las más inocentes posibles, han sido los sistemas bien conocidos del proceso deformante de la acción cultural”.

Al respecto, Pujol (2005) precisa en cuanto a la música en los años del terror que el rock “no figuraba en la lista de cosas y personas que los militares se proponían aniquilar, reemplazar, y erradicar” (p. 21). El autor agrega además que si bien no hubo quema de discos, como sucedió con los libros, sí hubo trabajos discográficos que tuvieron una difusión restringida o directamente prohibida. En el rock no hubo músicos desaparecidos, “pero sí algunos secuestrados, torturados y amenazados”.

El plan sistemático ejecutado en las esferas política, social, educativa y cultural, entre otras, estuvo al mismo tiempo atravesado por una política económica y, al decir de Bayer, Barón y Gambina (2013), el golpe de Estado de 1976 tuvo sus fundamentos económicos. Desregulación de la economía, apertura económica, desindustrialización, fuga de capitales, reforma financiera, crisis

financiera, bicicleta financiera e hiperinflación fueron sólo algunas de las consecuencias del plan económico criminal que llevó adelante la dictadura, con Alfredo Martínez de Hoz al frente de dicha cartera. Cabe destacar que a comparación de cómo estaban conformados otros ministerios con militares en sus funciones, el de Economía tenía en sus secretarías y demás dependencias a civiles, quienes se encargaron de llevar a cabo lo que Rodolfo Walsh en su Carta Abierta a la Junta Militar denominó como la “miseria planificada”. “Promovimos la irresponsabilidad”, diría en 1979 Martínez de Hoz, que era discípulo del Chicago Boy Milton Friedman, pero para el momento de reconocimiento de esa “irresponsabilidad” ya sería demasiado tarde el daño causado que continúa, incluso, hasta hoy como herencia.

De acuerdo a Bosisio, Nápoli y Perosini (2014) “el plan económico del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional diseñado e implementado por Martínez de Hoz desde el 2 de abril de 1976 se basó, entonces, de modo central, en una reforma del mercado de capitales y en la apertura comercial, y procuró generar un modelo de crecimiento asentado en el sistema financiero, un modelo de rearticulación del modelo agroexportador y desarticulación del espacio industrial” (p. 50). Esta “revolución del paradigma socioeconómico”, como afirman Bayer, Barón y Gambina (2013: p. 113), involucra profundas reestructuraciones en los órdenes “jurídico, político y cultural, y de todas las relaciones sociales preexistentes que en él se desenvuelven”.

En complemento con las descripciones de los apartados anteriores, también encontramos particularidades en el campo de lo discursivo y simbólico durante la dictadura, las cuales se manifiestan en la existencia de un discurso común en los años de la represión, del cual se encuentra incluso marcas antes del Golpe del 24 de marzo de 1976. En este punto resulta de gran ayuda lo que propone Angenot (2010) para comprender que todo proceso político está acompañado de un discurso que lo legitima. El autor plantea, por un lado, que “las prácticas discursivas son hechos sociales y, en consecuencia, hechos históricos”, al tiempo que afirma que las ideas son históricas y por esto no pueden tenerse en cualquier época y en cualquier cultura. En este sentido acota: “En todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable (no una coherencia, sino una cointeligibilidad), burbuja invisible dentro de la cual los espíritus curiosos y originales están encerrados al igual que los conformistas, situación en la que ninguno dispone una estimación del potencial futuro y de las mutaciones de los tópicos y de los paradigmas disponibles” (p. 16).

Lo interesante de su propuesta en relación con la presente investigación es, además de poder discernir qué fue posible pensar durante la dictadura, decir y cómo nombrar lo que se aceptaba que se diga, porque como él mismo afirma “no hay práctica social sin un discurso de acompañamiento que les confiera sentido”, analizar qué fue posible decir a través de las canciones estudiadas en los distintos momentos históricos que se inscriben en el período 1987 - 2015. Lo que pudo decirse de parte de un ex preso político de la dictadura, como es el caso del músico Héctor “Gato” Ossés, y lanzar temas musicales sobre dicho episodio histórico en los años '80 o '90 es muy diferente a cantarle a la dictadura desde los años 2000 a partir de una distancia histórica (Reati y Cannavacciuolo, 2015).

Según entonces hemos señalado, la dictadura tuvo su propio discurso legitimador que se reprodujo en la sociedad y, por ende, en espacios estratégicos tales como los medios de comunicación. Leamos el siguiente folleto que se publicó durante todo el año 1976 en el diario tucumano La Gaceta y que cita Feierstein (2011: p. 325):

*“Atención tucumano
Preste atención y colabore si comprueba:

-Que en su barrio, pueblo o paraje se radican personas jóvenes
sin hijos o con hijos de corta edad;
-Que esas parejas no mantienen relación con el vecindario;
-Que no se les conoce familiares;
-Que no se sabe a qué se dedican ni en qué trabajan.
Porque esas personas pueden estar atentando contra su seguridad,
la de su familia y la del país (...) Su información será valiosa”.*

Ejército Argentino.

Ese discurso consistía, por un lado, en el uso y la reproducción constante de términos tales como “subversivo”, “guerrillero”, “terrorista”, para hacer referencia a una parte de la población que estaba siendo aniquilada. Y poco después se estigmatizaría también a aquellas que irrumpirían en medio de este clima de terror, de desaparición y tortura denunciando lo que estaba sucediendo: “las locas”, es decir, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Mientras tanto los medios adoptaban también un léxico propio que legitimaba la práctica sistemática del terror y hablaban de “nuevo gobierno” para hacer referencia a la dictadura que tomó el poder por la fuerza, o de “enfrentamiento”, “extremistas abatidos” y “guerra sucia” para hacer alusión a los crímenes que cometían los genocidas. Con mucha eficacia, este poder -utilizando el terror- fue creando un universo discursivo que tuvo éxito en gran parte de la sociedad civil porque lo adoptó como discurso social propio, entendiendo a éste como “todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (Angenot, 2010: p. 22). Seguidamente, el autor explica algo más respecto a este discurso, lo que podría afirmarse que fue así en el caso argentino: “en un momento dado, todos esos discursos están provistos de aceptabilidad y encanto: tienen eficacia social y públicos cautivos”.

1.2. Santa Cruz (...) la tierra tan lejana⁵

“Proceso de Reorganización Nacional” fue la denominación que eligió la Junta Militar que tomó ilegítima y violentamente el poder en 1976 en la República Argentina, integrada por los tres co-

⁵ Fragmento de la canción “Volver a Santa Cruz”, del compositor y militante político Héctor “Gato” Ossés, oriundo de Perito Moreno.

mandantes de las Fuerzas Armadas: Jorge Rafael Videla en el Ejército; Emilio Massera en la Armada y Orlando Agosti en la Fuerza Aérea. Dicha manera de autodenominarse daba cuenta de que en todo el territorio nacional se desplegaría el plan criminal que la dictadura llevaría a cabo. Santa Cruz, provincia ubicada al sur del país y lindante con Chubut y con Tierra del Fuego, no sería la excepción. Incluso aunque se encontrara a más de 2500 kilómetros de distancia de la capital argentina, centro neurálgico indiscutible de la represión junto con algunas otras grandes urbes como La Plata, Rosario, Córdoba y Tucumán. En cuanto a sus especificidades y particularidades, de acuerdo a las investigaciones de la Secretaría de Estado de Derechos Humanos de la provincia, se registran 13 desapariciones forzadas⁶. Se trata de los casos de Margarita Delgado, Reinaldo Rampoldi, Ricardo Alberto Cittadini, Pedro Llorente Serrano, Oscar Walmir Montoya, Delmiro Segundo Villagra, Inés Magdalena Uhalde, Juan Carlos Rosell, Viviana Admetlla, Daniel Alberto Toninetti, Héctor Manuel Irastorza, Andrés Armendáriz Leache y Adriana Cecilia Barcia.



De izquierda a derecha: Juan Carlos Rosell, diputado provincial (mandato incumplido) desaparecido en Río Gallegos en 1976. El recinto de la Legislatura lleva su nombre. Oscar Walmir Montoya, oriundo de Cañadón Seco, estudió en La Plata, donde fue desaparecido en 1977. Su compañera, Laura Carlotto, dio a luz estando detenida. Estos son dos de los trece casos de desaparición forzada de Santa Cruz.

Esta realidad de desapariciones forzadas en la provincia en algunos casos, y ejecutadas hacia personas oriundas de la misma (entre otras políticas llevadas a cabo) se contraponen con un imaginario que circuló, y aun circula, tanto en el lugar en cuestión como también en las grandes ciudades, que señala que en el interior “no pasó nada” en tiempos de dictadura. Así lo indica Auzoberría (2016), historiador santacruceño: “Durante algunas décadas estuvo instalada la imagen de que en la provincia de Santa Cruz el accionar terrorista del Proceso de Reorganización Nacional, no había pasado más allá de algunas cesantías de empleados públicos provinciales, y de que había un único desaparecido, el diputado provincial Juan Carlos Rosell” (p. 440). Sin embargo, en este punto es importante señalar que la historia del país nunca es homogénea en todas las regiones geográficas que lo integran, lo cual no les quita relevancia a

⁶ De acuerdo a las averiguaciones del Estado provincial a través de la Secretaría de Estado de Derechos Humanos, uno de los casos de detención tuvo lugar en la capital santacruceña, Río Gallegos, y el resto de detenciones y/o de desapariciones forzadas de personas tuvieron lugar en las ciudades de Buenos Aires, La Plata y Córdoba.

esos pasados un poco más desconocidos que los pasados narrados e investigados de las grandes ciudades. En cierto modo, esta investigación que se presenta como tesis es un intento por mostrar otra forma de asimilación de los procesos históricos en comparación con las de otros lugares.

Es menester recordar que la dictadura no se circunscribe únicamente a los desaparecidos ya que, al mismo tiempo y como se ha mencionado, se ejecutó un criminal y sistemático plan de políticas económicas, sociales, culturales y educativas antidemocráticas en detrimento de la sociedad argentina toda, incluida la de Santa Cruz. En este punto insiste Auzoberría (2016) cuando advierte que “si bien para muchos santacruceños el Proceso de Reorganización Nacional no fue tan “represivo” en Santa Cruz, como en otras provincias del país, sin lugar a dudas dejó sus huellas” (p. 443). En esta línea da cuenta de la distancia histórica que tuvo que transcurrir para que se conocieran a un nivel colectivo general las secuelas de la dictadura en dicho territorio: “Recién después de 30 años comenzaron a conocerse casos, y se supo que fueron muchos más de los que se creía los que habían sufrido las consecuencias de la pérdida de las garantías constitucionales; con el tiempo aparecieron o se animaron a hablar aquellos que habían sufrido exoneraciones laborales por razones políticas o por su nacionalidad de origen, como el caso de los chilenos que trabajaban en la administración pública u otros entes gubernamentales que sufrieron presiones o directamente cesantías, más aún en el año 1978 en el momento de la ‘casi guerra con Chile’, cuando se llegó a poner en la frontera a muchos ciudadanos chilenos”.

Sus pares historiadores Pierini, Porras y García (2009) han trabajado en la recopilación de testimonios⁷ que dan cuenta de la vida cotidiana en la capital santacruceña durante los años de dictadura y que en esta investigación se retoman. En ellos se reflejan tanto las acciones de la dictadura en estas geografías como así también el desconocimiento de lo que sucedía. Es decir que lo que podríamos denominar como parte de las memorias locales es un conjunto heterogéneo de ideas, recuerdos y representaciones. Uno de ellos, perteneciente a una ciudadana de Río Turbio que se mudó a Río Gallegos en 1976 para estudiar en el instituto universitario, relata que “en la universidad se prohibió la participación estudiantil a través de los centros de estudiantes. Recién empezamos a participar cuando se comenzó con la campaña política del año 1983. Los programas de las materias de sociales fueron recortados”. Esta política educativa de censura también tenía lugar en la educación secundaria ya que de acuerdo a lo que esta misma ciudadana relata “en el ámbito escolar se dictaba una asignatura denominada “Estudio de la realidad social argentina” de importancia ya que se veían aspectos sociales, el sistema democrático, la participación ciudadana, etc. Con el gobierno de facto directamente se elimina esta materia”.

En tanto que en el área laboral sucedían otras represalias hacia los trabajadores. Es el caso de Cira

7 El trabajo de recopilación fue sistematizado en una ponencia denominada “¡Pero si acá no había pasado nada! Río Gallegos 1976-1983” presentada en el II Seminario Internacional de Políticas de la Memoria “Vivir en dictadura. La vida de los argentinos entre 1976 y 1983” realizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires los días 5, 6 y 7 de octubre de 2009.

Infante, docente, por dar cuenta de las numerosas que existieron. La misma ingresó como administrativa en el sector de Personal del Consejo Provincial de Educación en 1966. “Un día, durante el gobierno militar, en 1977, vino una docente esposa de un comandante para pedir un pasaje. Había que tener seis meses y un día en un puesto laboral para tener acceso a los mismos, entonces lo rechacé por escrito de acuerdo a la ley. Esa misma tarde me llamó la presidenta del Consejo pidiéndome explicaciones y fundamenté que la docente solamente llevaba tres meses. Unos minutos después me volvieron a llamar y fui con el reglamento en la mano. En el teléfono estaba el interventor de la provincia pidiéndome una explicación y le leí la ley. Me dijo “está bien señora, déme con la presidenta”. Al otro día tenía en mi escritorio un memorándum que a partir del día de la fecha dejaba de pertenecer y me mandaron al archivo. Me emprolijé todo el archivo, pero sentía que me moría poco a poco” (Diario La Opinión Austral, Suplemento Historias del domingo, 2011).

En esta línea, específicamente en el caso de la actividad sindical, uno de los comunicados que se brindaban a la población a pocos días de concretado el golpe bajo la intervención militar de Alberto Horacio Calloni en Santa Cruz, indicaba: “Se suspenden las licencias otorgadas al personal de la Administración Provincial para el desempeño de licencias gremiales”. De esto dio cuenta, por ejemplo, Salvador Mansilla, quien en 1971 fue elegido secretario general de la Asociación del Personal de la Administración Pública (APAP): “En 1976 no pudimos ingresar al gremio durante dos meses” (Diario La Opinión Austral, Suplemento Historias del domingo, 2009). Otro testimonio difundido en dicho suplemento en ese mismo año fue el de Eva Saules, quien integró la Asociación de Docentes Santacruceños (ADOSAC) y relató: “En 1976 después del golpe los militares nos preguntaron: “¿Ustedes hicieron un club? Porque tienen presidente, secretarios, es una vergüenza que los docentes no sepan lo que es un gremio”. Se nos rieron”.

Sin embargo, la memoria nunca es homogénea y así nos lo muestra otro de los testimonios recopilados por Pierini, Porras y García (2009), en este caso, el de una docente de Río Gallegos. Al ser consultada por los historiadores por la valoración que hace de la dictadura, afirma: “Ninguna dictadura es buena. No se me viene nada a la memoria. Acá estábamos desconectados del mundo, de lo que pasaba no sabíamos nada”.

A pesar de la elocuencia de estos testimonios y los hechos que efectivamente tuvieron lugar en estas tierras durante los años del terror, Auzoberría (2016) insiste en que alrededor de Santa Cruz está instalada la idea de que ‘Aquí no pasó nada’ y que en todo caso los desaparecidos de nuestra provincia, por precisar una de las consecuencias de la dictadura, ocurrieron en otras ciudades. Ante esto, desliza posibles ideas que podrían explicar por qué tuvo tanto éxito dicha cuestión, a las que suscribimos ya que las creemos capaces de explicar un imaginario colectivo que cobró éxito y se instaló socialmente, ya sea para su adhesión o discusión. Sostiene el autor que “tal vez esa idea instalada de que “acá no pasó nada” o el clásico argumento de que “a mí jamás me molestaron porque yo no andaba en nada raro”, es decir esa imagen de tranquilidad, y de que en Santa Cruz no hubo gran represión, se asocie a la creencia también fuertemente instalada de que los militares en la provincia eran unos “vecinos”

más que habían llegado para “hacer patria” y cuyas esposas, por lo general docentes, se incorporaban a la vida cotidiana de la comunidad; y fundamentalmente al hecho de que se han mostrado históricamente con una imagen fundante (...) Sin dudas en Santa Cruz, las fuerzas armadas tenían un fuerte consenso social (...) Es que en la Patagonia las fuerzas armadas fueron “modeladoras” de la sociedad donde se instalaron, presentándose como garantes de la soberanía en estas alejadas tierras y como difusoras de los valores y principios de lealtad a la patria y de todas las tradiciones argentinas (...) De allí, quizás, que por esa idea instalada de que “acá no pasó nada” todo parecía suceder en los grandes centros urbanos del país” (p. 448, 449, 450).

CAPÍTULO 2: *Memoria activa para no callar*¹

En este capítulo nos proponemos desarrollar dos cuestiones. En primer término, una presentación de diversas categorías teóricas del campo de los estudios sobre memoria(s). Este recorrido que intentamos construir incluye además de algunas definiciones elaboradas por diversos autores y autoras, la génesis de los estudios sobre memoria y los giros que se fueron dando en torno a dicha área de estudio, en la cual inscribimos esta investigación. En segundo lugar, realizamos un desarrollo de parte del activismo en derechos humanos que tuvo lugar en Santa Cruz y particularmente en su capital una vez finalizada la dictadura² ya que consideramos que esa militancia forma parte de las memorias sobre la dictadura.

Como en el resto del país, en nuestra provincia la lucha por mantener viva la memoria de lo ocurrido, en pos del pedido de justicia y verdad, fue empujando sus propios límites. Con esto nos referimos a que la militancia de los organismos no se circunscribió a denunciar las violaciones de derechos durante el episodio histórico en cuestión y a pedir justicia y reparación, sino que se denunciaron -y denuncian- otros actos que también son vejatorios de los derechos humanos. En esta línea, encontramos que aquí no hubo una militancia en solitario, sino que se unieron con otros campos de lo social, entre ellos el artístico, y es así como podemos encontrar antecedentes en la articulación entre activismo en derechos humanos y músicos, de lo que se dará cuenta más adelante.

Un apartado tendrá en este capítulo, además, las políticas estatales en materia de memoria y repa-

1 Verso perteneciente al tema “Sembremos conciencia” del grupo Sunny Days de Río Gallegos.

2 Si bien en este trabajo daremos cuenta, aunque no acabadamente, del activismo que tuvo lugar una vez finalizado el período 1976-1983, cabe aclarar que los organismos de derechos humanos en la Argentina surgieron antes de 1976. Al respecto Bisquert y Lvovich (2008) señalan que “muchas de las organizaciones ya existían antes del golpe de Estado y centraban su labor en torno a la violación de los derechos humanos en el marco de la violencia política previa y del aumento de la actividad represiva estatal y paraestatal en los últimos tramos del gobierno constitucional depuesto en 1976, aunque posteriormente extendieron su marco de acción en consonancia con el nuevo contexto” (p. 18 y 19).

ración implementadas en Santa Cruz y las iniciativas legislativas que existen en dichas materias, entre las que podemos mencionar la creación de la Secretaría de Estado de Derechos Humanos, la señalización de sitios y espacios de memoria y las leyes existentes relacionadas a la temática. Hacia el final del capítulo presentamos brevemente, y a modo de introducción al análisis de las canciones que se desarrolla en el último apartado de la tesis, los antecedentes que encontramos en la provincia entre arte y memoria en otras disciplinas artísticas tales como el teatro y el cine. Asimismo, presentamos fragmentos de entrevistas con los creadores de esas obras e imágenes de las mismas.

2.1. Un posible itinerario por la cuestión de la memoria

Los estudios sobre memoria constituyen en la academia un área de interés para numerosos investigadores y son actualmente un campo intelectual en expansión. Es así que este trabajo retoma algunos antecedentes y premisas del mismo para pensar un problema de investigación situado en un espacio y tiempo particulares. Por este motivo, es menester presentar un breve itinerario sobre sus inicios y desarrollo (Feld, 2016), el cual hoy es profundamente prolífico en diversas partes del mundo, como así también algunas categorías que nos han permitido poner en diálogo el trabajo de análisis de las producciones musicales con dichas propuestas teóricas. En esta investigación se trabaja con varias categorías teóricas, a saber: vehículos de la memoria (Jelin, 2001), marcos sociales de la memoria y memoria colectiva (Halbwachs, 2004 y 2011), la cuestión del olvido (Ricoeur, 1999 y Candeau, 2002) y memoria ejemplar (Todorov, 2000), las cuales serán desarrolladas y explicadas en los siguientes apartados y puestas en articulación con la propuesta de estudio de las canciones.

Vale aclarar que el itinerario del que damos cuenta no es acabado ni incluye una presentación de todas las definiciones que existen de una categoría tan amplia como la de memoria, sino que aquí se recuperan aquellos aportes de los que nos valemos para pensar nuestro objeto de estudio. Asimismo, intentamos establecer una vinculación entre esta área y otras áreas del conocimiento dentro de las ciencias sociales y humanidades tales como los estudios del discurso y la sociología de la música, por ejemplo, para reflexionar sobre la relación memoria y música en la provincia de Santa Cruz.

Entre los años 1920 y 1930, en Francia, Maurice Halbwachs realiza aportes pioneros al estudio de la cuestión de la memoria. Estos trabajos fueron sistematizados en sus libros “Los marcos sociales de la memoria” (1925) y “La memoria colectiva” (1950). Una de sus contribuciones fundamentales es la idea de que existen marcos generales, tales como el espacio, el tiempo y el lenguaje, relativos a los grupos sociales que crean un sistema de pasado que permite la rememoración individual y colectiva (Halbwachs, 2011). A partir de lo que el autor teoriza, en primer lugar, planteamos que ese marco general de los músicos es el lenguaje, por medio del cual construyen sus representaciones sobre la dictadura. Asimismo, el francés debate con la psicología de Freud y Bergson, ya que esta afirma que la memoria es un proceso individual y personal; y con la filosofía de Locke y Husserl, que sostiene que el recuerdo es producto de la conciencia personal. Sin embargo, Halbwachs propone pensar que la memoria individual no puede pensarse fuera de la memoria colectiva, término

que acuñó, y con el cual aportó al estudio de esta problemática una perspectiva sociológica. Para profundizar su argumentación, postula que el individuo es un ser social cuyas operaciones mentales están ligadas a sus pertenencias a los grupos de los que forma parte.

Entre 1970 y 1980, en Europa, surgen los estudios de memoria como campo de investigación en la academia en países como Francia, por ejemplo. Paralelamente a su desarrollo, se va consolidando también el Holocaust Studies, campo disciplinar con amplio desarrollo en la academia de Estados Unidos. Este se interesa en la historia y en la memoria de un acontecimiento particular como fue el genocidio en Alemania (Feld, 2016). En tanto que, en el Cono Sur a mediados de los años noventa, emerge desde las ciencias sociales una preocupación por este campo del saber en el marco de un clima de época global en el que la memoria cobra centralidad. Por este motivo, autores como Huyssen (2000) denominan a este proceso “boom de la memoria” y “cultura de la memoria” y otros como Todorov hablan de un “abuso de memoria” (2000).

En Argentina en particular, el interés por la memoria como objeto de estudio en las investigaciones científicas tiene lugar en medio de una coyuntura específica: la postdictadura, el contexto de impunidad ante los crímenes de lesa humanidad cometidos por esas dictaduras y un dinámico activismo ciudadano por la memoria, la verdad y la justicia que involucraba a diversos actores. En nuestro país, este campo de interés estuvo caracterizado en sus inicios por los abordajes interdisciplinarios y por la flexibilidad para la incorporación de temas de investigación (Feld, 2016). Si bien en los comienzos los trabajos se orientaban al análisis del modo de elaborar lo acontecido en nuestra historia reciente, ya que como afirma Jelin “la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado” (2017, p. 15), posteriormente hubo un desplazamiento de esas temáticas más clásicas hacia nuevas problemáticas que, siguiendo a Feld, tensionan permanentemente los límites del campo y reflejan nuevas experiencias sociales y preguntas a tener en cuenta. Un ejemplo de ello lo representa esta investigación, ya que se interroga por los modos en que un corpus musical representa la dictadura y por las posibles vinculaciones entre dicha práctica artística y la memoria en un territorio en particular.

Las canciones aquí exploradas son producciones que generan evocaciones a la dictadura y han sido compuestas en períodos temporales que presentan diversas configuraciones memoriales y son comprendidas en esta investigación como vehículos de la memoria (Jelin, 2001). Como plantea la autora, con esa categoría hace referencia a aquellos productos culturales que intentan materializar sentidos del pasado, entre los cuales pueden encontrarse también los libros, las películas, los museos y los libros de historia, entre otros. En este sentido, explica que “la memoria (...) se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan materializar estos sentidos del pasado” (p. 37). Las piezas aquí seleccionadas plasman en su contenido referencias a la última dictadura cívico-militar y lo hacen a partir de distintos abordajes narrativos, los cuales serán analizados en el próximo capítulo.

Otro punto a considerar lo constituye la categoría de marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004). El autor plantea que nuestros recuerdos los completamos ayudándonos, al menos en parte, con la memoria de otros. En este punto, entonces, cabe preguntarnos a qué otros/as recurren los compositores para esa reconstrucción de recuerdos de la dictadura. Por este motivo, en las entrevistas semiestructuradas mantenidas con los músicos, se les era consultado cómo habían conocido acerca de la dictadura, en el caso de que no hayan vivido en aquella época. Ante esto algunos respondían que habían sido algunos familiares quienes les contaron sobre la dictadura y sobre cómo era vivir en los años donde reinaba el terror; otros relataban que fueron el ámbito de la movida contracultural y sus distintas expresiones (tales como los fanzines) lo que les había permitido acceder a determinada información sobre la historia reciente argentina, lo que, en el campo educativo, algunos de ellos, no habían aprendido.

Vale recordar que la noción de los marcos sociales de la memoria el autor francés la trabaja a partir de la segunda década del siglo XX, en un período de entreguerras. Al respecto, también estudió que existen marcos sociales de la memoria más generales y usados por todos los grupos posibles y que posibilitarían los procesos de rememoración mismos. Estos marcos más amplios a los que se refería el sociólogo son el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y las representaciones sociales del espacio. Aquí podemos agregar que los artistas se valen del lenguaje como herramienta que les permite la construcción de diversas representaciones sobre la dictadura, sus actores y las acciones de éstos. En algunos casos, algunas letras intentan plasmar una representación de aquellos días de dictadura en la Argentina: “Las calles están muertas, vacías, desoladas. Sobre mi vereda, sobre mi vereda, donde hoy no brilla el sol, pueblo no callen tu voz” (Sunny Days); “Durmiendo la conciencia, ríe la sangre del temor” (Tierra del Sur); “Algo anda mal, papi hace dos días que no llega a casa, volvieron los hombres de verde” (Sunny Days). En otros casos, el abordaje discursivo que se construye es a partir de una distancia temporal con el hecho histórico.

Una mención aparte en este desarrollo merece la cuestión del olvido ya que, en vistas de nuestros interrogantes de investigación y al preguntamos por el modo de abordaje de la dictadura en un conjunto de canciones, también debemos interrogarnos por los silencios e indagar en aquellas ausencias que atraviesan a estos vehículos de la memoria. Como plantea Jelin (2001, p. 17 y 18) “abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos”, al tiempo que explica que uno de los ejes que debe ser abocado cuando se trabaja en el campo de la memoria “se refiere a los contenidos, o sea, a la cuestión de qué se recuerda y qué se olvida (...) parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros silencios o aun de olvidos. Hay también otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado”.

El período temporal que abarca las canciones que integran el corpus que exploramos inicia en 1987, año en el que hallamos la primera canción de un músico santacruceño con referencia a dictadura, y finaliza en el 2015, momento de edición del último tema musical. Es decir que un total

de 28 años contiene a las 14 canciones aquí analizadas. Dentro de esa etapa, diversas son las configuraciones memoriales que han tenido lugar y que han constituido los contextos de producción de esas obras: las primeras tuvieron lugar en los años posteriores a la recuperación democrática, seguidamente la década del noventa que se caracterizó por la impunidad respecto a lo sucedido en los años del terrorismo de Estado fue el contexto de producción de una sola canción y el resto fueron compuestas del 2004 en adelante, fase que podríamos caracterizar como un conjunto de años que dieron lugar a un proceso de oficialización de la memoria. La reflexión sobre la relación en textos y contextos es un trabajo que se desarrolla en el próximo capítulo.

Como podemos identificar, no en todos los años del período que abarca el corpus registramos la existencia de canciones referidas a dicho episodio histórico, ya que por ejemplo durante los años '90, solo encontramos una. Este vacío en las producciones grabadas coincide, al mismo tiempo, con lo que se conoció como la década de la impunidad y el evidente retroceso en materia de derechos humanos. Sin embargo, es interesante pensar por qué en Santa Cruz tuvo lugar esta particularidad en el campo musical y cuáles pueden ser las posibles respuestas a esta especificidad.

Respecto a la cuestión del olvido, recuperamos a Ricouer (1999), quien parte de la premisa de que dicho problema “es más amplio de lo que pueda pensarse” (p. 53), al tiempo que propone que, para abordarlo, en principio hay que distinguir dos niveles. Vale precisar que la recuperación de su propuesta teórica responde a que su lectura nos ha iluminado para generarnos interrogantes alrededor de nuestro problema de investigación y su vínculo con el olvido. Lo mismo podemos decir de las ideas de Candeau (2002) acerca de los abusos de la memoria, la necesidad de olvido y la amnesia colectiva, las cuales han contribuido en las reflexiones que realizamos sobre las ausencias y olvidos que presentan las canciones que exploramos en este trabajo.

Por su parte, Ricouer diferencia dos niveles respecto al olvido: en el nivel más profundo la memoria constituye una inscripción, retención o conservación del recuerdo; en tanto que, en el nivel manifiesto, la memoria hace referencia a una función de la evocación o de la rememoración. De acuerdo a lo que postula el autor francés, el primer nivel adopta la forma del olvido inexorable, “el cual no se limita a impedir o a reducir la evocación de los recuerdos (...) sino que trata de borrar la huella de lo que hemos aprendido o vivido” (p. 53), y la del olvido de lo inmemorial, “se trata del olvido de las fundaciones, de su donación originaria, las cuales nunca fueron ‘acontecimientos’ de los que podamos acordarnos. Se trata de aquello que nunca podremos conocer realmente y que, sin embargo, nos hace ser lo que somos: las fuerzas de la vida, las fuerzas creadoras de la historia, el ‘origen’” (p. 54).

En el nivel manifiesto, Ricouer traza una relación entre el olvido y la evocación y explica que “al pasar de lo fundamental a lo derivado o de lo profundo a lo manifiesto, nos encontramos con una serie de formas de olvido que pueden clasificarse entre el olvido pasivo y el activo” (p. 58). Asimismo, el autor acota que el olvido evasivo adopta tanto una forma semipasiva como semiactiva. Este olvido, precisa Ricouer, es una estrategia motivada por una voluntad de no informarse y por una voluntad de no saber.

Respecto a los niveles que propone el autor y el corpus que aquí trabajamos, cabe preguntarnos a raíz de su lectura si alguna de las canciones seleccionadas representa algún tipo de olvido a los que hace mención. En este punto, pensamos en el olvido inexorable para seguidamente interrogarnos: ¿hay algún tema que dé cuenta de que ciertos actores quieren o quisieron hacer(nos) olvidar lo ocurrido durante la dictadura? ¿existe alguna canción que represente los distintos tipos de olvido que se desarrollan aquí?

A modo de ejemplo, podemos mencionar a Antihéroes, grupo de punk oriundo de Río Gallegos. Este canta en algunos versos de “Represor” (2012) y “Nunca más” (2012) respectivamente: “Recordar, no olvidar / Recordar, no olvidar / Recordar, no indultar” y “Ni olvido, ni indulto ni perdón”. Podríamos señalar, a priori, que la banda plantea la cuestión de manera binaria -recuerdo/olvido- ya que en ambas letras lo que puede analizarse es que marcan que hay quienes quieren el olvido, en contraposición a otros que quieren recordar. Esta cuestión será desarrollada más adelante.

En tanto que de Candeau (2002) recuperamos lo que teoriza sobre los abusos de la memoria, la necesidad del olvido y la amnesia colectiva. Hay algunas preguntas que se realiza el antropólogo francés: “¿En ciertos momentos es preciso poner el pasado entre paréntesis e, incluso, llegar a ‘olvidar nuestros crímenes’?; Pero, entonces, ¿no nos perdemos a nosotros mismos en cuanto olvidamos? (p. 78 y 79), para responderse de manera inicial que todas las sociedades se las realizan y que cada respuesta es diferente en cada caso. Asimismo, el autor afirma que “en el seno de una misma sociedad, es posible distinguir períodos en los que se valoriza más el olvido y otros en los que se lo niega” (p. 80) al tiempo que explica que “el fenómeno del olvido colectivo es todavía más misterioso (...): probablemente existan tantas formas de olvido como seres humanos”. Es a partir de estas lecturas que nos preguntamos y analizamos, entre otras cuestiones, cuáles son esas formas de olvidar particulares que toman y atraviesan a las canciones que indagamos.

Entre las categorías teóricas con las que trabajamos en esta investigación, finalmente hemos escogido para articular con el problema de esta tesis la de memoria ejemplar de Todorov (2000). Al respecto, el autor búlgaro-francés precisa que ésta “generaliza, pero de manera limitada; no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias” (p. 45). En este sentido, podemos afirmar que conviven en el corpus indagado canciones que hacen referencia a una memoria literal de la dictadura de 1976, pero además hay otras donde podemos leer una resignificación de dicho episodio histórico para hablar de otros modos de represión en un presente democrático.

En dichas letras podemos observar que tiene lugar lo que plantea Jelin (2001) sobre la propuesta de Todorov: “defiende un uso “ejemplar”, donde la memoria de un hecho pasado es vista como una instancia de una categoría más general, o como modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes” (p. 33). Podríamos agregar aquí que entonces la dictadura genocida constituye un modelo en las canciones exploradas para entender situaciones contemporáneas tales como las

desapariciones en democracia, la violencia institucional, los flagelos ecológicos y el asesinato de militantes sociales, que son las que los temas musicales referencian.

2.2. Activismo en derechos humanos

Jelin (2017) señala que existen limitaciones para denunciar y protestar en el marco de contextos de represión y terror. En relación al panorama del activismo en el interior del país, agrega que la explicación a “que los organismos de derechos humanos tuvieran poca penetración barrial o en pueblos de provincia se debía, por un lado, a cuestiones de seguridad y cálculos de peligro; por el otro, a los ritmos y tiempos en la acción. La denuncia en el plano nacional se manifestaba en acontecimientos, en eventos públicos de alcance nacional o internacional; el ritmo de organización de los activistas en los barrios era diferente” (p. 102). Esto que plantea la autora puede ayudarnos a explicar, quizás, por qué en el caso de Santa Cruz el activismo de denuncia y al mismo tiempo el pedido de memoria, verdad y justicia pudo tener lugar después de que la dictadura terminó: los lugares más alejados de los centros urbanos, que por ende tenían mucha menos población que éstos, no constituían un lugar seguro que brindara las condiciones necesarias para que esas denuncias se dieran. Así, los activismos en Santa Cruz nacieron junto con la vuelta de la democracia. Esto resulta un punto interesante que da cuenta de la especificidad de su surgimiento en esta provincia.

A diferencia de lo que sucedió en otras regiones del país, específicamente en las grandes urbes, aquí no se registran iniciativas de denuncia y/o protestas previas a 1976, lo que demuestra una notable heterogeneidad en la historia del movimiento de derechos humanos argentino. Al respecto Lvovich y Bisquert (2008) indican: “Muchas de sus organizaciones ya existían antes del golpe de Estado y centraban su labor en torno a la violación de los derechos humanos en el marco de la violencia política previa y del aumento de la actividad represiva estatal y paraestatal en los últimos tramos del gobierno constitucional depuesto en 1976, aunque posteriormente extendieron su marco de acción en consonancia con el nuevo contexto” (p. 18 y 19).

En la primera postdictadura, y de acuerdo a lo que historizan Guillermaz, Pierini y Redona (1996), “A comienzos del año 1984, el 24 de abril, se constituyó en Río Gallegos la filial de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) conformada por un grupo de personas pertenecientes, en algunos casos, a partidos políticos y muchas independientes. Haciéndose eco del movimiento generalizado en todo el país, decidió comenzar a militar alrededor de esa problemática” (p. 33). De este modo, el organismo comenzó a funcionar “y se conformaron en los comienzos comisiones de trabajo, de vivienda, gremios, educación y de prensa con el objetivo de unir lo discursivo y propagandístico a la actividad práctica ya que no se quería hablar sólo de desapariciones, secuestros y torturas, también se quería participar activamente en la vida política y social” (Pierini, entrevista personal, 2018). Fue así que el estrecho vínculo con la APDH nacional propició también una vinculación con otros organismos nacionales tales como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Detenidos y

Desaparecidos por Razones Políticas y Sociales, el Servicio de Paz y Justicia y el Movimiento EcuMénico por los Derechos Humanos. Esta relación redundó en replicar actividades que se propiciaban a nivel federal en el ámbito local, tales como viajes de referentes activistas a la provincia para que brindaran charlas a la población y la participación en la campaña “Dale una mano a los desaparecidos”.

Un rasgo característico y propio de la región patagónica fue la “existencia de numerosos chilenos obligados a exiliarse por la dictadura de Pinochet” explican Guillerma, Pierini y Redona (1996, p. 34). Fue así que la APDH organizó varias actividades en conjunto con la comunidad chilena: del 24 al 29 de marzo de 1986 se realizó el “Encuentro de Exiliados Magallánicos” con el lema “Fin al exilio, retorno sin condiciones”; en agosto de ese mismo año tuvo lugar un festival artístico con la participación de Fito Páez y la presencia de Hebe de Bonafini y en 1989 se llevó adelante una Campaña por la Liberación de los Presos Políticos Chilenos. A raíz de esta última iniciativa, en Río Turbio se conformó una “Comisión por la Libertad de Compañeros Chilenos Detenidos en Buenos Aires”, la cual tuvo a su cargo la realización de asambleas, charlas en instituciones educativas y difusión de la problemática, entre otras cuestiones.

Como se indicó anteriormente, el activismo en derechos humanos fue empujando sus propios límites de intervención y su participación política trascendió la temática de la dictadura y los desaparecidos. Según registran Guillerma, Pierini y Redona (1996), en 1985 desde dicho sector se impulsó una iniciativa para que se implementara la enseñanza de los derechos humanos en el sistema educativo de la provincia de Santa Cruz, aunque esto no tuvo éxito. En 1988 la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Río Gallegos trabajó en una campaña por la reducción del boleto estudiantil y la prolongación del horario nocturno de los colectivos, además de diversos actos anuales por la Semana del Estudiante. Data de 1988, también, el nacimiento en Santa Cruz el Equipo de Trabajo del Movimiento EcuMénico por los Derechos Humanos: “Nuestra tarea como militantes de derechos humanos a lo largo de esos años consistió básicamente en la presentación de denuncias o la difusión de las que nos acercaban sobre violaciones a esos derechos” (Pierini, entrevista personal, 2018).

En la década del '90, el activismo en derechos humanos continuó en Santa Cruz y por aquellos años fue notoria la estrecha vinculación entre dictadura y las diversas violaciones a los derechos tales como la violencia institucional, el gatillo fácil y la represión, por mencionar solo algunas. Es decir que podríamos dar cuenta en este punto de la herencia de la dictadura, la cual se manifiesta en una línea de continuidad de vulneraciones de derechos humanos fundamentales. En este punto, algunas de las canciones que se analizan en esta investigación refieren a esa vinculación. Así se expresa, por ejemplo, en los temas “459” y en “Memoria” respectivamente:

Dicen que la dictadura terminó,
y los desaparecidos continúan hoy.
Tu democracia lo cubrió,
y por pensar distinto una bala los mató.
(Nada Más Rock and Roll, 2015).

Este sistema asesinó
Cabezas, Darío, Maxi
y Julio López nunca apareció.
(Los Pasamontañas, 2014).

En consonancia con lo señalado, el activismo de Santa Cruz en materia de derechos humanos en la década que podríamos caracterizar como la década de la impunidad, se abocó a atender temáticas como la situación de los privados de libertad. Por otro lado, además, desde el movimiento local se acompañaron otras luchas, en las que se repudiaba la instrumentación de la Ley de Seguridad Nacional³ y de la Ley Federal de Educación y la precarización laboral que más adelante canalizaría en una reforma laboral. “Una de las características de la identidad de los organismos de Santa Cruz fue que, aun continuando con la conmemoración de fechas de importancia para mantener viva la memoria, centraron sus esfuerzos en la problemática actual, por ejemplo, la Ley Federal de Educación⁴, el subsidio del desocupado a partir de los 16 años, el rechazo a la represión y las demandas por la libertad de presos políticos y la situación de los presos en general” (Pierini, entrevista personal, 2018).

Fue en el marco de esta importante militancia que los movimientos comienzan a convocar, a partir de los años noventa, a músicos locales para que formaran parte de los eventos que organizaban. De acuerdo a lo que registran Guillerma, Redona y Pierini (1996), la juventud tenía una importante presencia en este activismo. Grupos musicales tales como Antihéroes, Alternativa 3, Orejano, Sarcasmo y Tierra y Libertad, le ponían voz, letra y música a los distintos reclamos y demandas. Estas bandas tocaban punk, punk rock, heavy metal, trash death, entre otros estilos, todos estrechamente relacionados a la protesta y a la denuncia.

3 La Ley de Seguridad Nacional N° 21.459 sancionada y promulgada en noviembre de 1976 constituye una modificación parcial a la Ley 20.840 de “penalidades para las actividades subversivas en todas sus manifestaciones

4 La Ley Federal de Educación N° 24.195 fue sancionada y promulgada en abril de 1993. Entre las principales críticas que se le hacían a la norma se encuentran el deterioro de la calidad educativa ya que es entendida como la herramienta que incorpora un modelo neoliberal y a la educación como una mercancía y la infraestructura insuficiente para desarrollar la labor educativa.



Ana Redona, histórica militante de derechos humanos en Río Gallegos, abraza una remera del grupo Antihéroes

Al respecto Héctor Reyes, fundador de Antihéroes, recuerda esta unión entre músicos y activistas: “Cuando nos invitaban a diferentes actividades era un honor, aunque a veces teníamos miedo de que nos prohibieran algunos temas como cuando tocamos en la cárcel, pero han sido muy buenas experiencias. En esa época, en los años noventa, hablar de derechos humanos se refería al tema dictadura, lo cual no era poca cosa, pero siempre entendimos el concepto general” (Reyes, entrevista personal, 2020).

Esa adjetivación de lo “general” hace referencia a un sinfín de causas que el grupo defiende a través de su música desde su conformación en el año 1991: el pedido de justicia y memoria por los peones rurales fusilados en la provincia en 1920 y 1921, episodio acuñado como “la Patagonia rebelde” por Osvaldo Bayer; la denuncia de la violencia institucional y la represión policial; la defensa de la clase obrera y el reconocimiento de los pueblos originarios, entre otras luchas.



Activismo, música y memoria: En una de sus visitas a Santa Cruz, Osvaldo Bayer conoció en 2009 al grupo que tantas canciones dedicó a los peones fusilados de la Patagonia trágica.

Pereyra (2005) reflexiona sobre el legado del movimiento de los derechos humanos y explica: “El vínculo entre la expresión y la denuncia tiene, entonces, un fuerte anclaje en los reclamos históricos de derechos humanos. A partir de la década del noventa, la protesta se orientó en uno de sus ejes a resaltar este componente fuertemente expresivo. Ese eje fue apuntalado por las distintas actividades

que intentaban, por un lado, reconstruir la memoria de los años de la dictadura y por otro, lograr una condena social para los genocidas. Algunas de las organizaciones de derechos humanos retomaron una lucha cultural frente a la falta de condena judicial” (p. 165). En el caso santacruceño, en la década de los ochenta lo que tuvo lugar fue la convocatoria de artistas de renombre nacional para que tocaran en eventos realizados en Santa Cruz, en cambio en la década siguiente, los diversos actores involucrados en el activismo comenzaron a convocar a artistas locales para que se unieran a las iniciativas de rememoración de la dictadura. Con el tiempo, a estas actividades con referencia específica al recuerdo del golpe de Estado de 1976 se fueron sumando otros numerosos reclamos sociales.

2.3. Políticas públicas de memoria en el nuevo milenio

El 2003 constituye un punto de inflexión en lo que refiere a las políticas estatales de memoria y reparación en Argentina a comparación de los años que lo precedieron. Fue a partir de ese entonces que se llevaron adelante una serie de políticas que, más allá de la adherencia o no a las mismas, lo que sí consideramos que propiciaron fue “colocar el pasado dictatorial en el centro del debate” (Lvovich y Bisquert, 2008: p. 90).

Algunas de las acciones más memorables que tuvieron lugar a partir de la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007) fueron la quita de los retratos de Videla y Galtieri del Colegio Militar el 24 de marzo de 2004 y el acto en ese mismo día presidido por el jefe de Estado en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en donde pidió perdón en nombre del Estado por lo ocurrido en la dictadura; la declaración en junio de 2005 de la Corte Suprema de Justicia sobre la inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y el establecimiento, a 30 años del golpe, del 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia y por ende un feriado nacional inamovible.

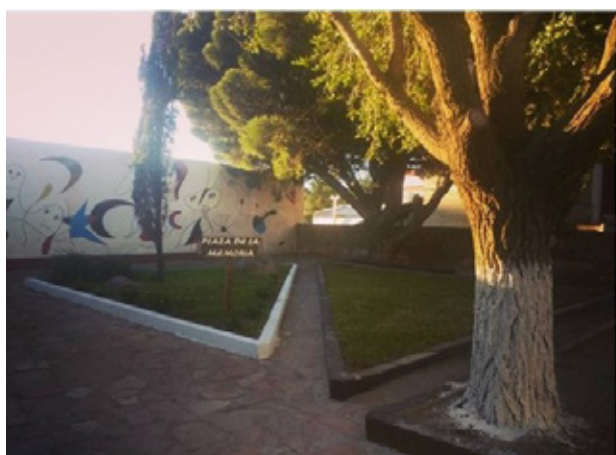
En lo que respecta a Santa Cruz en dicha materia, el 21 de marzo de 2006 se crea la Secretaría de Estado de Derechos Humanos (Decreto N° 658/06)⁵ bajo la órbita de dependencia del Ministerio de Gobierno de la provincia. Es interesante el contexto de creación de dicha dependencia porque su surgimiento se encuentra en consonancia con las políticas delineadas a nivel nacional. En esta línea, Gras (2005) explica que “la necesidad de convertir los compromisos internacionales, las decisiones gubernamentales y las demandas sociales en Políticas Públicas con Enfoque de Derechos Humanos lleva a niveles nacionales y provinciales a impulsar una nueva institucionalización del espacio local,

5 Vale señalar que la misión de esta secretaría de Estado, de acuerdo a lo que estipula el Decreto N° 658/06, consiste en “Asistir al Ministro de Gobierno en la definición, aplicación y promoción de políticas públicas en materia de Derechos Humanos, a la igualdad de oportunidades y a la no discriminación”. En tanto que entre sus funciones se encuentran ejecutar políticas que tengan por objeto el ejercicio pleno de los DDHH; coordinar actividades con otros organismos para su promoción y conocimiento; intervenir en casos de violaciones a los mismos; promover la adopción de normas tendientes a adaptar la legislación provincial a las convenciones y tratados internacionales sobre el tema; impulsar y sostener acciones que contribuyan a transmitir y preservar la memoria colectiva de lo sucedido durante el terrorismo de Estado; representar a la provincia en los Consejos Federales de DDHH y celebrar convenios de cooperación y asistencia con diversas instituciones y organismos.

con perspectiva de Derechos Humanos y al desarrollo, en paralelo, de una serie de herramientas tanto de gestión como de capacitación que aparecen como innovadoras en la materia” (p. 1).

Es en este sentido que se crea la secretaría y así lo precisa uno de los considerandos del decreto de creación: “Que aun cuando existen diversas instituciones que abordan la defensa y promoción de los Derechos Humanos, la importancia de contar con un organismo gubernamental específico jerarquiza un espacio de acción del Estado absolutamente indelegable y nos permite mejorar la necesaria articulación entre Provincia-Nación, coordinando y desarrollando acciones que favorezcan la adopción y promoción de políticas públicas en Derechos Humanos”.

En la provincia, en lo concerniente a los procesos de construcción de la memoria sobre la dictadura y el pasado reciente, se impulsaron políticas y diversas actividades a partir de la creación de esta Secretaría de Estado, en paralelo a las que los activismos por los derechos humanos (aunque no afines al gobierno) desarrollan desde hace ya tiempo. Los actos por el 24 de marzo en las distintas localidades; la instalación de los pilares “Memoria, Verdad y Justicia” en las afueras de El Calafate en la Estancia Anita⁶; la inauguración de espacios para recordar a los desaparecidos tales como monolitos, plazas y paseos de la memoria, convirtiéndose los mismos en lugares de la memoria (Nora, 1984), los cuales tienen como finalidad conservar la memoria en las sociedades modernas, de acuerdo a lo que precisa el autor francés.



La Plaza de la Memoria, en Puerto Deseado, y el Monolito por la Memoria, en Cañadón Seco, que recuerda a dos desaparecidos de la localidad: Reinaldo Rampoldi y Oscar Walmir Montoya.

6 La Estancia Anita ha sido señalizada con los pilares de Memoria, Verdad y Justicia por el Estado Nacional debido a que en dicho espacio tuvieron lugar los fusilamientos de peones rurales en 1921 por parte del Ejército Argentino en respuesta a sus demandas por mejores condiciones laborales. Dicha política se implementa en conjunto con la provincia y el Municipio de El Calafate de manera mancomunada. De acuerdo a lo que precisa la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, “Las marcaciones (...) dan cuenta de diversos hechos de represión ilegal ejecutados por el Estado en distintos momentos de la historia argentina”.



El Paseo de la Memoria en Río Gallegos se compone de cuatro esculturas. Una de ellas la que puede verse en la derecha, del artista santacruceño Juan Carlos Villegas.

Otra de las acciones impulsadas desde el Estado provincial, y en conjunto con diversas organizaciones y activistas a través de la conformada Multisectorial por los Derechos Humanos Santa Cruz, es la invitación a intervenir las redes sociales en fechas especiales, como ocurrió con el 24 de marzo de 2020, lo cual constituye una acción de la memoria (Jelin, 2017). Como indica la autora, el ejercicio de recordar no se circunscribe únicamente al espacio físico, sino que en este caso se suma además el virtual. El ejercicio de recordar migra, así, a otras coordenadas.



“Nos movilizamos en las redes por la Memoria, la Verdad y la Justicia”, fue la consigna del 2020 ante la imposibilidad de marchar.

2.4. Legislación para no olvidar

Podríamos afirmar que la memoria, como proceso de construcción social y colectiva, en nuestro país tiene una arista jurídica, lo cual se debe a que en los últimos años se han sancionado leyes que han contribuido al proceso de recordar y conmemorar lo sucedido en Argentina entre 1976 y 1983. Asimismo, éstas han permitido la apertura de numerosos procesos de juzgamiento. Es así que en el plano legislativo tuvieron lugar acciones enormemente simbólicas como, por ejemplo, la institu-

ción del 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia por medio de la Ley N° 25.633 y la derogación de las leyes de impunidad y obediencia debida.

En Santa Cruz este proceso a nivel normativo no fue una excepción porque también la Cámara de Diputados de la provincia sancionó leyes en sentido conmemorativo y en pos de investigar lo sucedido durante los años del terrorismo de Estado. A modo de ejemplo, podemos mencionar la sanción de la Ley N° 3167 de Reconocimiento como Jóvenes del Bicentenario y la Ley N° 3652 que crea la Comisión Provincial por la Memoria. En el caso de la primera, se encuentra vigente desde el año 2010 y en su articulado reconoce a seis desaparecidos⁷ de Santa Cruz como Jóvenes del Bicentenario. Al mismo tiempo insta a los Municipios y Comisiones de Fomento a que se coloquen sus nombres a alguna calle de la localidad de la que ellos eran oriundos y a que se coloquen baldosas en su memoria. En el caso de la segunda, se conforma dicho espacio con representantes de distintos ámbitos e instituciones para fomentar la investigación en materia de Memoria, Verdad y Justicia, contribuir a la difusión de sitios de memoria de la provincia y a su cuidado.

En este apartado es importante explicar que notamos que parte de la legislación mencionada tuvo cierta influencia, aunque de manera indirecta, en los autores de algunas de las composiciones seleccionadas para el análisis. En este sentido, uno de los músicos manifiesta ante la pregunta de las influencias que colaboraron para su conocimiento de la historia reciente de nuestro país los “libros de la escuela” (Carreras, entrevista personal, 2019). El testimonio pertenece a Ezequiel, guitarrista y cantante del grupo Sangre Sur, de la localidad de Comandante Luis Piedra Buena, quien agrega: “cuando escribí la canción tenía 15 o 16 años”. Vale recordar que en este caso la normativa que insta al 24 de marzo como Día de la Memoria indica, en sus artículos N° 2 y 3 respectivamente, que hay que incluir en los calendarios escolares jornadas alusivas a la fecha e implementar actividades específicas. En este sentido, podríamos deducir que esa legislación se materializó en una institución del sistema educativo de Santa Cruz de diversas maneras, y una de ellas implicó la implementación de aquellos materiales educativos que llegaron al estudiantado que integraba el músico de Sangre Sur.

A la inversa, podemos afirmar también que la ausencia de esa legislación en particular influyó en que otros de los músicos no accedieran al conocimiento del pasado reciente de nuestro país por medio de su paso por el sistema escolar y educativo. Así lo hicieron saber en las entrevistas: “A mí nunca me habían enseñado en la escuela por qué 30.000 personas desaparecieron” (Andrade, entrevista personal, 2019). Gabriel, cantante de Los Pasamontañas, banda de Caleta Olivia, tuvo su paso por la escuela durante la década del noventa y es en ese contexto que la temática estuvo ausente como contenido en los programas de las materias que cursó a lo largo de esos años. En tanto que unos cuantos años antes, a fines de los ochenta cuando el músico Héctor “Gato” Ossés de Perito Moreno lanza su disco “Hablo del hombre común” (1987), “en las escuelas ni se hablaba del tema y los jóvenes tampoco

⁷ Se trata de Margarita Delgado, Segundo Delmiro Villagra, Juan Carlos Rosell, Walmir Oscar Montoya, Ricardo Alberto Cittadini y Reinaldo Rampoldi.

hablaban porque acá no había militancia juvenil” (Ossés, entrevista personal, 2019).

2.5. Experiencias artísticas santacruceñas referidas a dictadura

Abordar una arista fundamental de los estudios sobre memoria como es su cruce con el arte y específicamente su articulación con el campo musical en un territorio y período temporal en particular, como se da cuenta en esta investigación, nos obliga a presentar ineludiblemente un paneo -aunque no acabado- por aquellas otras experiencias artísticas de Santa Cruz que también se han referido a lo sucedido en nuestro pasado reciente. De esta manera comprendemos que es en ese marco más amplio de formas de recordar a partir del arte que se inscriben las canciones del corpus estudiado.

En este sentido puede decirse que tras un trabajo de búsqueda de producciones no hemos encontrado una cantidad importante, aunque sí significativas, como antecedentes de la relación entre arte y memoria en Santa Cruz. Una característica de estas producciones, que pertenecen a diversas disciplinas artísticas, es que podemos situarlas en momentos históricos diferentes y de manera aislada por lo cual podemos afirmar que este conjunto no constituye una producción artística sistemática sobre el tema. Tampoco hemos encontrado una sistematización de análisis de las mismas desde las disciplinas de las ciencias sociales, por lo cual están a la espera de ser exploradas y problematizadas en su significación por la academia. Para dar cuenta de esas obras artísticas y de su contenido, las cuales provienen de disciplinas como el teatro y el cine como así también de distintos contextos históricos y puntos geográficos de la provincia, hemos realizado entrevistas semiestructuradas a sus creadores.

Respecto al teatro y las obras referidas a la dictadura creadas en Santa Cruz vale explicar, en primer término, que el teatro es en esta provincia una disciplina ampliamente desarrollada, contando ésta con el Festival de Teatro Santacruceño (Fes.Te.Sa), que ya lleva 33 ediciones y es uno de los más importantes en la Patagonia Austral. Asimismo, numerosos elencos trabajan en distintas localidades impulsando otros festivales, certámenes y diversos eventos como la llegada de circuitos nacionales a esta región del país. Además, el Instituto Nacional del Teatro (INT) cuenta con una delegación ubicada en Comandante Luis Piedra Buena, en tanto que en lo que refiere a formación en Río Gallegos se puede cursar el Profesorado de Teatro en el Instituto Provincial Superior en Arte.

En este marco, la dramaturga Carla Tello ha trabajado, en Río Turbio, obras cuya temática han sido las memorias de la dictadura con actores y actrices locales. Además, ha gestionado la venida de obras que forman parte del ciclo “Teatro x la Identidad”. Este es un “movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco del teatro político, y es uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo”, según se detalla en su propio sitio web. El propósito de este movimiento, que comenzó en el año 2000 con el estreno de “A propósito de la duda” con dramaturgia de Patricia Zangaro y bajo la dirección de Daniel Fanego, es “hacer propia la búsqueda de nuestras queridas abuelas, quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aún tienen su identidad cambiada”.

“Teatro x la Identidad” desembarcó en 2004 en Río Turbio, por medio del proyecto “Arte y debate por la identidad y la memoria”, dependiente del área de Cultura de la Municipalidad. Sin embargo, “después se empezó a encarecer traer las obras y grupos desde Buenos Aires y se me ocurrió incursionar desde el teatro y dirigir las obras. Fue así que surgió empezar a realizar todos los 24 de marzo una obra que fuera producto del taller de teatro “Chocolate Concert”, explica la pionera del proyecto municipal y dramaturga (Tello, entrevista personal, 2020). Quienes asisten al taller tienen entre 13 y 18 años, “y les gusta mucho aprender la historia del país a través del teatro. Y a mí me gusta mucho darlo en clases. Sentí la necesidad de transmitirle a los jóvenes la idea de llevar la memoria a través del teatro”, sostiene.



Jóvenes actores y actrices de Río Turbio protagonizan obras del “Teatro x la Identidad”.

Cada año desde el inicio del taller en los actos del 24 de marzo de la localidad el elenco se hace presente con alguna obra relativa a la temática o en intervenciones callejeras. “Es un disparador para que los jóvenes que ven esa parte de la historia tan lejos de ellos, y más acá en el Sur, la puedan tener más cerca. Me interesa que los chicos se interioricen en la historia desde otro lado, desde el teatro”, explica Tello precisando que, debido a la lejanía de los grandes centros urbanos, donde la dictadura causó mayores estragos por desarrollarse en ellas la mayor parte de la actividad militante, a veces la historia reciente nos es un tanto ajena. Sin embargo, y a pesar de esta percepción, es el teatro el que puede acercar a la juventud al conocimiento de nuestro pasado reciente.

Asimismo, encontramos en esta búsqueda de obras teatrales “Tiene el mismo olor a muerte”, del



Afiche de promoción de las obras pertenecientes a “Teatro x la Identidad”.

año 1997, creación del dramaturgo y actor Oscar Canto. Situada en los años 70 en Río Turbio, suroeste santacruceño, plasma una situación de tortura que vive una mujer que escapó de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Al arribar a esa localidad, fronteriza con el país vecino, la protagonista comienza a trabajar en quehaceres domésticos en la vivienda de un supuesto ejecutivo/empresario. Sin embargo, este sujeto termina resultando un servicio que vuelve a capturar a la joven. Al respecto, su director señala que “Pensando lo sucedido en el continente con el Plan Cóndor, y en un documental que vi “Che, vo, cachai”, la idea fue pensar una situación ficcional que suceda en Río Turbio, donde se estrenó la obra” (Oscar Canto, entrevista personal, 2019). En este sentido, explica que con esa obra el mensaje era que “para los civiles de a pie existían las fronteras, pero para los genocidas no. Ellos podían pasar, llevar, secuestrar gente por toda Latinoamérica. Y para contar esto, quise hacer una obra que pasara en una localidad muy al sur y en la frontera”.

También imperaba en sus proyectos crear desde un lugar específico de enunciación, atendiendo a las particularidades de un determinado espacio geográfico. “Cuando volví de La Plata de estudiar dirigí una obra que tenía mucho aire porteño y eso me puso en el lugar de plantearme comenzar a hacer obra desde la Patagonia”, explica. Fue a partir de ese momento que “comencé a escribir obras que transcurriesen en Santa Cruz, la Patagonia sur”.

Además, el dramaturgo puntualiza que esta creación teatral ha sido fruto de su biografía familiar:



“Tiene el mismo olor a muerte” tiene lugar en Río Turbio en los años de dictadura.

“Esta historia surge de una historia personal. Nosotros sufrimos el exilio a principios de los 80 desde Chile, siendo mi hermana y yo muy pequeños”. La familia Mancilla-Canto arribó a Río Gallegos luego de que el padre escapara de su oriunda Valparaíso a Mendoza, donde él supo que en Santa Cruz “había posibilidades de trabajo y la mano no estaba tan pesada”, rememora el actor. Su madre, nacida en la ciudad chilena de Punta Arenas, tenía a su familia viviendo en la Patagonia austral y finalmente deciden mudarse. “Atendiendo a la historia”, sostiene Canto que inevitablemente está atravesado por su experiencia vital, tuvo la idea de “trabajar en una ficción” que abordara dicha temática. “Tiene el mismo olor a muerte” ganó el Fes.Te.Sa de 1997 como obra teatral del año y luego de su estreno en la fronteriza localidad se presentó en Punta Arenas, Puerto Natales, Río Gallegos, Comandante Luis Piedra Buena, Puerto Deseado y Trelew.

En lo que respecta al cine, las vidas de dos jóvenes desaparecidos de Santa Cruz han sido también inspiración para el séptimo arte y fueron llevadas a la pantalla grande. Es así que los realizadores audiovisuales Oscar Mazú y Cristian Serio y Guillermo Colombo han filmado “La sombra de Segundo”⁸(2006) y “Una por una. Tratando que no se borre”⁹ (2011) con el propósito de plasmar los espacios biográficos (Arfuch, 2010) de Segundo Edelmiro Villagra y Ricardo Cittadini respectivamente. Se trata de dos filmes que repasan las biografías de los dos jóvenes, el primero oriundo de Río Turbio y el segundo, de Gobernador Gregores, zona centro de Santa Cruz. Es a partir del género documental que los directores deciden recorrer la vida de ambos militantes a partir de los testimonios de sus familiares, amigos, compañeros de activismo político, entre otros.

Ambas podrían encuadrarse en un conjunto de películas que conforman lo que se denomina un “cine de memoria” (Zylberman, 2015). Este género emergió a la par que surgieron los estudios sobre memoria en Argentina en la década del 90 (Feld, 2016) y al mismo tiempo que globalmente se hablaba del “boom de la memoria”, término que acuñó el alemán Andreas Huyssen.

En cuanto a su género, podríamos decir que específicamente se trata de un documental expositivo clásico (cine de no ficción) que recupera elementos de las denominadas “road movies” (películas de viaje), y con esto nos referimos no solamente a que se muestren únicamente rutas, caminos, ciudades, sino también a la idea de búsqueda interna (y también externa) que está presente a lo largo de toda la narración en los dos casos.



Las dos películas se inscriben en lo que se ha denominado “cine de memoria”.

En ambos filmes el eje narrativo central, ya que al desplegar un análisis audiovisual podríamos encontrar líneas narrativas secundarias, es la reconstrucción del espacio biográfico de ambos (Ar-

8 “La sombra de Segundo” se enmarca en el género documental, tiene una duración de 106 minutos y la dirección y el guión estuvieron a cargo de Oscar Mazú. El título de la película es un juego de palabras que hacen referencia a la famosa novela gauchesca “Don Segundo Sombra”, de Ricardo Güiraldes.

9 “Una por una. Tratando que no se borre” es un documental de 75 minutos dirigido por Cristian Serio y Guillermo Colombo. Es del año 2011 y el guión estuvo a cargo de quienes lo dirigieron. La música estuvo a cargo de Musikaduende, Nicolás Dorzi y Locales Rock.

fuch, 2010) elaborado como un rompecabezas. El acercamiento a sus vidas se conforma a partir de un polifónico repertorio que incluye relatos de diferentes personas que los conocieron. “Generalmente, la forma audiovisual en la cual se manifiestan los recuerdos, sobre todo en el cine de no ficción, es a partir del testimonio -entrevistas a testigos o protagonistas de los hechos- y su articulación con las imágenes de archivo-. En esa dirección, ambos elementos buscan aseverar una versión sobre el mundo histórico, construyendo un relato coherente sobre el pasado”, explica Zylberman. Es de esta misma forma como se van sucediendo tanto el documental de Mazú como el de Serio y Colombo: testimonios, recuerdos y la exposición de algunas fotografías de quienes ya no están. En cuanto a la forma de obtención de esos testimonios, podríamos convenir que no se trata de entrevistas estructuradas, sino que, por el contrario, lo que vemos son charlas intimistas en las que la memoria se hace presente.

CAPÍTULO 3: *Guardianes de la memoria cantan*¹

Esta investigación retoma para su estudio catorce (14) canciones de músicos de la provincia de Santa Cruz cuya temática hace referencia a la dictadura argentina cívico-militar que comenzó en marzo de 1976 y finalizó en diciembre de 1983. La selección a analizar la hemos denominado corpus e incluye producciones generadas entre los años 1987 y 2015. El trabajo parte de tres supuestos que guían su desarrollo, a saber: 1) La música de Santa Cruz interviene en el debate sobre memorias y en la elaboración del pasado reciente² a través de un lenguaje propio que dialoga con su contexto de producción; 2) Existe una relación entre el contexto político y el perfil de las producciones musicales y 3) Es posible distinguir entre discursos en los que prevalece un contenido testimonial y otros en los que se alude al pasado desde una distancia temporal.

Respecto a su abordaje metodológico, aquí desarrollamos una investigación de corte cualitativo y exploratoria ya que apuntamos a comprender los procesos sociales que intervienen en la elaboración de memorias sobre el pasado reciente, en este caso, la música. Asimismo, una de las premisas cualitativas es conocer y comprender la perspectiva de los actores acerca de sus mundos de vida y en nuestro trabajo, esto se traduce en el objetivo de analizar las representaciones que los músicos

1 Fragmento extraído de la canción “Guardianes de la memoria” del grupo Cerpión, oriundo de la localidad de Pico Truncado.

2 En cuanto al pasado reciente, Franco y Levín (2007) indican que se trata de un pasado que no está cerrado y que presenta consecuencias sobre procesos individuales y colectivos. Las autoras intentan responder cuál es su especificidad y señalan que ésta se define a partir de cuestiones subjetivas y cambiantes que interpelan a las sociedades contemporáneas y que transforman los hechos y procesos del pasado cercano en problemas del presente. En la historia reciente, la memoria tiene una función crucial. Además, agregan que “tomando como base los trabajos de Maurice Halbwachs, los investigadores han discutido largamente la relación indisoluble entre memoria colectiva e individual, el carácter social y plural de la memoria, así como la producción de silencios y “olvidos” colectivos. Esta línea de trabajo ha abierto un enorme campo de análisis sobre las sociedades contemporáneas y sus formas de procesamiento del pasado, especialmente en los países del Cono Sur latinoamericano, donde las memorias de las recientes dictaduras militares se han transformado en importantes objetos de investigación” (p. 44).

construyeron en torno a la dictadura. En esta línea podríamos precisar que “la investigación cualitativa está: a) fundada en una posición filosófica que es ampliamente interpretativa en el sentido de que se interesa en las formas en que el mundo social es interpretado, comprendido, experimentado y producido; b) basada en métodos de generación de datos flexibles y sensibles al contexto social en el que se producen y c) sostenida por métodos de análisis y explicación que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto” (Mason en Vasilachis, 2006, p. 26).

En cuanto a las técnicas de investigación, aquí se trabajó con la entrevista semiestructurada, entendida en primer lugar como un encuentro con el otro, entre personas y subjetividades y como una forma de vínculo social. Las entrevistas fueron realizadas de manera interpersonal a cada uno de los compositores durante los años 2018, 2019 y 2020, a las cuales se sumaron esos mismos años otras a militantes de derechos humanos, historiadores y otros artistas de la provincia, quienes por fuera del campo musical también habían producido obras con la dictadura como referencia conceptual. El tiempo promedio de cada una de ellas fue de una duración de una hora y media en promedio, las cuales fueron registradas en formato audio además de tomarse notas de forma escrita. En este caso, las entrevistas constituyen un complemento al trabajo analítico sobre las piezas musicales y fueron de gran ayuda para el conocimiento de los marcos sociales de sus memorias, por ejemplo y de sus opiniones sobre el rol de la música en la construcción de la memoria colectiva.

El material obtenido a partir de las entrevistas realizados a los músicos, pero también a los demás actores mencionados, constituye una parte de los datos obtenidos de esta investigación. Para trabajar en el análisis y la interpretación de esas declaraciones hemos recuperado de Kornblit (2004) uno de los tres modos que ella ha construido, a partir de la recuperación de otros autores, para abordar datos: el modo analítico. Dice al respecto: “la propuesta de Demazière y Duber es analizar las construcciones que los entrevistados hacen de los temas a partir de la identificación de las principales categorías que organizan sus relatos y de sus opuestos. Se identifica así una estructura propia de cada entrevista, que se compara posteriormente con las estructuras de otros relatos semejantes, para arribar a estructuras del relato comunes a los miembros de un grupo social dado” (p. 12). Lo que indica la autora como forma de abordaje de esos datos es lo que aplicamos sobre el material que nos dejaron las entrevistas a los compositores: identificamos categorías que dan cuenta de las representaciones que los artistas construyen en torno a la dictadura y, a medida que el trabajo analítico sobre el corpus avanza, vamos generando diversas comparaciones y contrapuntos entre las declaraciones.

En este trabajo concebimos a las canciones como un discurso, entendido éste como un “vector de ideas, representaciones e ideologías” (Angenot, 2010: p. 15). A partir de esta consideración, cada una de ellas es entonces un objeto sociológico ya que es producida en un medio social determinado, así como lo son los discursos. Por esto, se trabajó en cada canción sobre un triple nivel de análisis: el textual, el contextual y el sociológico (Ruiz Ruiz, 2009).

De acuerdo a lo que teoriza el autor español, el primer nivel implica un acercamiento individual al

texto y a su descomposición. Es así que en este momento buscamos identificar en las letras aquellas estrategias artísticas de representación utilizadas por los compositores. Intentamos entonces responder las preguntas por el modo en que son presentados los distintos actores relacionados con la dictadura tales como el Estado, la iglesia, los desaparecidos, por mencionar a algunos; por la forma en que se referencian diversos nombres propios (desde Videla, Massera, Julio López hasta Luciano Arruga) y por cómo aparecen en esas letras los actores, si reprimiendo, luchando, recordando, entre otras formas.

La segunda fase se centra en el estudio del contexto en el que esas producciones fueron generadas. Ruiz Ruiz distingue aquí dos tipos de contextos: el situacional, que se refiere a las circunstancias de espacio y tiempo en que fue producido y las características de los sujetos creadores de esos discursos; y el intertextual, el cual busca comprender las prácticas discursivas poniéndolas en diálogo con otros discursos. En esta parte del abordaje, nuestro interés está orientado en conocer las circunstancias en que fueron creados los temas, incluyendo éstas el año de composición, los acercamientos previos que los músicos tienen con la temática y el lugar geográfico desde el cual lo compusieron. A estas consideraciones, se suma además la perspectiva intertextual, en la cual analizamos con qué discursos están discutiendo los músicos, a qué otro(s) se opone(n) o a qué prácticas discursivas adhieren y suscriben.

El tercer y último nivel que el autor propone es el sociológico, el cual busca establecer conexiones entre estas prácticas y el espacio social en el que se insertan. Explica en este sentido que dichas posibles vinculaciones pueden derivar en la revelación, aunque de manera indirecta, de aspectos fundamentales de la estructura social. En este estadio de análisis, pueden surgir interrogatorios como los que Ruiz Ruiz propone: ¿Por qué se han producido estos discursos y no otros?, ¿Qué condiciones sociales han posibilitado que surjan unos y no otros? De esta manera, preguntarle esto a nuestro propio trabajo analítico nos permite presentar posibles explicaciones sociológicas a las canciones que son al mismo tiempo prácticas discursivas.

Corresponde aclarar que el trabajo desarrollado que presentamos sobre las canciones no es un análisis lineal y particularizado de nivel por nivel, sino que el mismo se despliega simultáneamente, por lo que se piensa conjuntamente en el momento analítico las tres etapas de manera conjunta. Al tiempo que indagamos sobre los modos de representación que presenta cada letra, también estamos explicando con qué otros discursos se están discutiendo y quién la compuso. Puede leerse en los apartados siguientes que en el abordaje de algunas canciones se pone más énfasis en quién las creó, como sucede con las de Héctor “Gato” Ossés, ya que fue un preso político durante la dictadura y su testimonio de sobreviviente es un importante hallazgo para este trabajo porque en su obra confluyen la música, la memoria y la autobiografía y que, en otras por ejemplo, se destaca un poco más su contenido ya que son una vía para pensar la cuestión de la herencia de la dictadura en prácticas tales como la violencia institucional, como lo canta la banda Nada Más Rock And Roll.

Debido a que cada canción es entendida como un discurso retomamos además la idea de Foucault

(1992), quien sostiene que los discursos no son meramente teóricos porque, como toda realidad simbólica también poseen una dimensión material. Es a partir de esta lectura que señalamos que esas prácticas discursivas son un ejercicio de memoria porque al corpus lo situamos en un “Nosotros” heterogéneo que, de diversas maneras, pide memoria y recuerda: “Sembremos conciencia para no olvidar” (Sunny Days); “Recordar, no olvidar” (Antihéroes); “Te lo recuerdo, ni olvido, ni perdón” (Sangre Sur). Ese “Nosotros” se ubica frente a un “Otro” que mató a miles, fabricó muerte y no hizo nada en la dictadura, de acuerdo a lo que nos cantan los músicos.

3.1. Breves consideraciones del *corpus*

El rastreo realizado oportunamente deriva en la conformación de un repertorio de catorce (14) canciones. Su selección radica en que se trata de los temas más representativos de los encontrados: todos los puntos cardinales de la provincia están representados, los géneros musicales en los que se inscriben son diversos (rock, folclore, heavy metal y punk) y el momento temporal en el que se circunscriben, 1987-2015, resulta en general un período temporal heterogéneo en el que podemos identificar distintas formas de gestión política de la cuestión de la memoria como así también diversos momentos de la militancia por los derechos humanos. En tanto que, en cuanto al número finalmente explorado de canciones, podemos señalar que la elección de dicha cantidad nos ha permitido un acercamiento acabado al material.

Debemos agregar, por otro lado, que se tuvieron en consideración tres criterios específicos de selección para escoger las piezas musicales que formarían parte del trabajo. En primer lugar, los compositores debían ser oriundos de Santa Cruz. Esto se explica en que nos interesa, fundamentalmente, analizar y describir procesos de rememoración de la última dictadura que se hayan construido en un territorio en particular. En este sentido, priorizamos la relación de los músicos con lo circundante entendido como sus relaciones familiares, sus vínculos con el activismo o la militancia, sus círculos culturales, juveniles y educacionales, entre otros marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004). Para ahondar en esta cuestión es que hemos decidido realizar entrevistas en profundidad y semiestructuradas a todos los artistas. Por tratarse las canciones de ejercicios de memoria elaborados en un contexto situado, estos nos permiten adentrarnos en un modo particular de asimilación del genocidio y diferente al vivido en otros puntos geográficos del país. Así podemos indicar que, aunque la dictadura se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional” debido a que sus prácticas estuvieron dirigidas al grupo nacional y a su entramado de relaciones sociales (Feierstein, 2012) en cada lugar de Argentina éste desplegó sus particularidades además de algunos denominadores en común como el terror, las desapariciones forzadas, los secuestros, la implementación de un modelo económico de concentración y la aniquilación de toda forma de organización social.

En segundo lugar, se consideró fundamentalmente que las letras hablaran de la dictadura de 1976. En este sentido, se contempló el heterogéneo abordaje que presentaba el material encontrado. Esto puede apreciarse en la variedad de enfoques utilizados para dar cuenta de la temática: algunas

composiciones hacen hincapié en las representaciones de actores de la dictadura, otras ponen el foco en homenajear la lucha de los organismos de derechos humanos utilizando expresiones que éstos han acuñado, algunas reivindican el compromiso de los militantes setentistas y otras optan por hablar de una continuidad entre lo sucedido en dictadura y lo que ocurre en el presente: las desapariciones en democracia y los casos de violencia institucional, por mencionar algunas cuestiones. Sin embargo, si algo tienen en común todos estos enfoques diversos sobre una misma temática, es que todos constituyen representaciones sobre la dictadura. De acuerdo con Araya Umaña, las representaciones sociales son “sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa” (2002: p. 11).

Se tuvo en cuenta finalmente, y como tercer criterio de elección, que las canciones hayan sido compuestas en democracia debido a que los procesos de rememoración emergieron una vez la dictadura finalizada. Para la investigación, es principalmente importante la construcción de la memoria en el campo musical de Santa Cruz. Aquí concebimos a la memoria como un proceso de construcción social y colectivo que se encuentra en elaboración constante y que involucra diversos actores y prácticas, entre ellos, los agentes del campo artístico con sus producciones simbólicas y materiales.

Es preciso explicar, previo a la presentación de los siguientes apartados, que durante la escritura del plan de trabajo se había constituido otro período temporal que incluía las canciones estudiadas. El propuesto inicialmente abarcaba el período 1996-2016, y su fundamento radicaba en que, de acuerdo lo que plantea Bravo (2017), a veinte años del golpe podemos ubicar un punto de inflexión en la movilización, el reclamo de justicia y la historia de los organismos de derechos humanos con la irrupción de la agrupación HIJOS en un período caracterizado por la impunidad como fueron los años noventa. En tanto que el 2016, como límite temporal, radicaba en que pocos meses antes cumplirse 40 años del golpe tuvo lugar un acontecimiento disruptivo: la llegada al poder de un gobierno con un perfil marcadamente distinto en materia de derechos humanos y políticas de memoria a comparación de la perspectiva estatal que lo precedió. Sin embargo, durante el trabajo de búsqueda, rastreo y selección de las producciones musicales, encontramos que la primera de ellas se sitúa cronológicamente en el año 1987 y la última en 2015, motivo por el cual se vio modificada la periodización presentada originalmente.

Podemos afirmar que fue el propio trabajo de búsqueda el que llevó a que el período temporal se viera modificado, porque los años de difusión de las canciones marcaron la nueva periodización. Sin embargo, en el proceso de investigación otros factores también hicieron su aporte. En esta línea es preciso señalar que no se necesita un problema de investigación irrefutable y cerrado a los posibles cambios, sino que se precisa fundamentalmente dejarse interpelar por episodios, sujetos, debates y lecturas que puedan colaborar fructíferamente con este proceso. Dice al respecto Bourdieu: “Hay que cuidarse de la creencia de que el sujeto de la creación científica es un automaton

spirituale que obedece a los organizados mecanismos de una programación metodológica constituida de una vez para siempre, y por tanto encerrar al investigador en los límites de una ciega sumisión a un programa que excluye la reflexión sobre el programa, reflexión que es condición de invención de nuevos programas” (2008: p. 22).

Así comprendemos que ni el vigésimo (20) aniversario del golpe ni el surgimiento del organismo HIJOS significaron inspiración para el campo artístico local porque ninguno de los dos hechos aparece referenciado en ninguna canción. Es en este punto que consideramos que resulta menester prestar atención a lo particular de nuestro contexto para no correr el riesgo de iniciar una investigación social partiendo de atender a criterios que tienen su correspondencia con lo que sucedió en otras regiones del país.

3.2. Canciones y contexto de producción

En el análisis que presentamos identificamos dos momentos temporales dentro del período 1987-2015, que es el que agrupa a los temas que estudiamos. Uno de ellos es de impunidad (1987-2003) y el otro es de oficialización de la memoria (2003-2015). Encontramos que este período que incluye a todas las canciones tiene sus características y particularidades. Al inicio del mismo, por ejemplo, registramos la primera canción de un músico santacruceño referida a la dictadura. Si bien en los próximos apartados daremos cuenta de una contextualización más amplia de ese y todos los momentos, podemos señalar en principio que asistíamos al fin de la denominada “primavera alfonsinista”. Un segundo momento que identificamos lo constituye los años ‘90. En esta década, fue uno solo el tema musical que encontramos. En esta línea, podemos afirmar que si algo caracterizó a ese momento de la historia argentina fue la impunidad. A partir del 2003 situamos el comienzo de otro momento diferente al anterior: muy pocos músicos en este margen del nuevo milenio le cantaron a la dictadura, años en los que van a comenzarse a consolidarse las políticas públicas reparatorias en materia de memoria que se impartieron desde el Estado nacional hacia todo el territorio argentino. En tanto que desde el año 2007 son compuestas y difundidas la mayoría de las canciones exploradas, ahora en el marco de un período de políticas de memoria impulsadas desde el gobierno central y que ya tienen lugar en Santa Cruz. Distintos debates en relación a la memoria y diferentes políticas serán de inspiración para algunos de los músicos.

El *corpus* estudiado incluye el análisis sobre las representaciones de la dictadura que presentan 14 producciones musicales. La primera de ellas, en orden cronológico, es “Hablo del hombre común” del compositor Héctor “Gato” Ossés³ y data de 1987. El músico, oriundo de la localidad del noroeste santacruceño Perito Moreno, opta allí por reivindicar la lucha de los ’70. En el medio de lo que definió como un “período tremendo para los presos políticos”, pero también para la sociedad

3 Héctor “Gato” Ossés nació en Perito Moreno, Santa Cruz, y además vivió en Bajo Caracoles, Las Heras y Pico Truncado. A los 17 años comenzó a componer sus primeras canciones. En 1987 editó su primer disco “Hablo del hombre común”. Durante los ’90 editó “Mujer del viento” y “Canciones de últimamente”. A partir de los años 2000, editó otros cuatro discos más de estudio. Su música rodea el folclore y el tango. Además de las producciones musicales, también publicó libros, artículos de prensa y ensayos. También trabajó en el ámbito de la gestión política y cultural en Santa Cruz y Buenos Aires.

toda (Ossés, entrevista personal, 2018) compuso esta canción que “es una síntesis de ideología y militancia que no pierde la conexión con la poesía, porque no es un panfleto”:

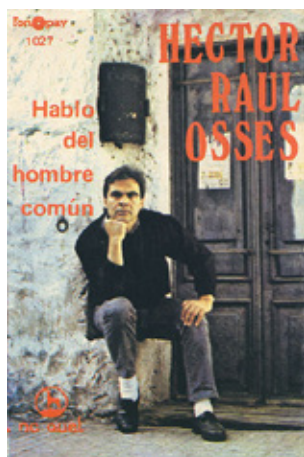
*Hablo del hombre común
simple barro con aliento,
que es un cántaro de amor
y es barro y es alfarero.
Es ese que va tiñendo
la urdimbre de la historia,
el que abre golpe a golpe
la senda hasta la victoria.*

A pesar de que el Estado terrorista instaló un “sistema pensado para destruir”, según palabras del cantautor y además militante peronista, que como él mismo precisa consistió en “la aplicación de un plan de desgaste con muchas horas de encierro, restricción de visitas, actividades, prohibición de ejercicio físico y sin contacto entre los militantes”, nunca perdió el contacto con la música. Es por esto que la canción fue compuesta en la cárcel de Rawson (“Hablo de también de lo diario / de la reja para adentro”), donde estuvo privado de su libertad entre 1976 y 1979⁴ a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN). Sin embargo, sería grabada y difundida una década después como parte de un disco conceptual referido al trabajo. El tema nunca fue escrito en un papel al momento de su composición, lo que respondía al *modus operandi* del Estado represor: “En el primer tiempo me permitieron escribir algo, pero cuando me llevaron a un pabellón, me quitaron tres cuadernos de escritos que nunca recuperé”, relata.

Ese “hombre común” del que canta y nos habla actúa con valor y desea alcanzar la victoria. El compromiso social y político, dice el compositor, se manifestó de diversos modos: hubo quienes eligieron la lucha armada, otros que optaron por la vía pacífica, pero todos fueron protagonistas activos del pasado reciente de nuestro país:

4 “El 23 de marzo de 1976 dormimos en la casa de un compañero y al otro día ya estaba el golpe. El 24 huí de la localidad en la que vivía, Pico Truncado, porque teníamos un amigo de la CGT (Confederación General del Trabajo) de Comodoro Rivadavia, Chubut, que nos avisó que estábamos en una lista para ser detenidos. Uno de los amigos dirigentes tenía hermanas monjas en Puerto San Julián y se quedó allí para negociar con el cura de la escuela que nosotros nos íbamos a entregar en la Prefectura Naval. En tanto que otro compañero y yo nos fuimos a una estancia de un estanciero comunista. Mientras tanto, el cura tramitó conversaciones con Prefectura porque ya no teníamos como escapar y un prefecto dijo que no tenía problemas en llevarnos a Río Gallegos si nos presentábamos y que no sufriríamos ningún tipo de daño. La salida de San Julián ‘fue muy linda’, escondidos en el piso de la camioneta. Sin embargo, el prefecto cumplió con su palabra y al llegar a Río Gallegos nos llevaron a la cárcel directamente porque teníamos pedido de captura. Allí estuvimos un tiempo y luego fuimos a Rawson. Allí nació “Hablo del hombre común”, sin haberse escrito nunca en una hoja, lo mismo que ocurrió con muchos poemas (..) Nunca perdí el contacto con la música y también continué escribiendo narrativa y poesía. Salí en 1979 y tiempo después declaré en un juicio que se inició en Trelew por parte de Ramón Torres Molina y otros presos. Hace poco me llamaron de nuevo y ratifiqué e identifiqué guardias y torturadores” (Ossés, entrevistas personales, 2018 y 2019).

*No importa si tiene un hacha,
un fusil, una paloma
un cuaderno, una herramienta,
o tiene las manos solas.
Tiñe con sangre los hilos
de la urdimbre de la historia.*



“Hice un disco sobre los hombres de trabajo, que es la movida que teníamos en los ‘70”, explica Ossés.

El período temporal que agrupa las canciones, 1987-2015, es a lo largo de este apartado diferenciado y desarrollado en cuatro momentos históricos que tienen sus características particulares, los que constituyen -al mismo tiempo- su contexto de producción, motivo por el cual son importantes en el análisis de esta investigación.

El primer momento lo situamos en el año 1987, en el que ubicamos “Hablo del hombre común”. Cabe recordar que algunos años antes de su edición, más precisamente en octubre de 1983, asistíamos a elecciones que abrirían paso a una nueva etapa en la vida democrática de nuestro país, ya que ganaría con el 52 % de los votos la fórmula radical Raúl Alfonsín - Víctor Martínez (Suriano, 2005). En tanto que en abril se transmitió por televisión el Informe Final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión, el cual “negaba la existencia de centros clandestinos de detención y declaraba muertos a los desaparecidos que no estuvieran en la clandestinidad o exiliados (...) En las conclusiones de dicho documento se sostenía que las acciones llevadas a cabo por las fuerzas armadas en pos de defender a la nación ‘constituyen actos de servicio’ y que ‘únicamente el juicio histórico podrá determinar con exactitud a quién corresponde la responsabilidad directa de métodos injustos o muertes inocentes (La Nación, 29-4-83)” (Lvovich y Bisquert, 2008: p. 27 y 28). En septiembre de 1983, los militares decretaron su autoamnistía a través de la denominada Ley de Pacificación Nacional⁵. De

⁵ Según esta ley, todas las acciones subversivas y antisubversivas que se desarrollaron en el país entre el 25 de mayo de 1973 y el 17 de junio de 1982 no podrían ser juzgadas. De tal manera, el agónico régimen intentó levantar un manto de impunidad a fin de impedir que se juzgara a los responsables de las

inmediato, el rechazo social fue contundente “y se la denominó popularmente ‘Ley de Autoamnistía’ y en la calle los manifestantes coreaban ‘no hubo errores, no hubo excesos, son todos asesinos los milicos del proceso (...) Como sucedió en todo el país, en Santa Cruz, todo el arco político repudió esta medida presentada como de “pacificación” (Auzoberría, 2016: p. 429).

Por otro lado, en 1984, se haría entrega al presidente del informe “Nunca más”. Vale recordar que con la asunción de Alfonsín se crea “la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), integrada por diez figuras de importantes trayectorias en distintos ámbitos, nombradas por el Poder Ejecutivo, y tres representantes designados por la Cámara de Diputados” (Lvovich y Bisquert, 2008, p. 29 y 30), la cual tuvo como objetivo investigar la desaparición forzada de personas durante la dictadura. En los años posteriores, además se sancionaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida⁶, en diciembre de 1986 y junio de 1987, respectivamente.

Podemos precisar que el año en que el artista comenzaba a difundir “Hablo del hombre común”, que estaba incluida en un disco homónimo “referido a los trabajos y a la lucha” (Ossés, entrevista personal, 2018) era un año “muy difícil para el presidente Alfonsín, y en buena medida trazó una frontera en su período de gobierno al indicar un antes y un después en términos de gestión. Debíó enfrentar los sucesos de Semana Santa, el fracaso de la alianza con el Grupo de los 15, el malestar de los grupos económicos, el descontrol de la inflación, la derrota electoral de septiembre, las resistencias en el interior de su partido y la pérdida de legitimidad de apoyo” (Suriano, 2005: p. 113).

En cuanto a sus canciones, el “Gato” sostiene que por medio de ellas “busqué una manera de conectar todo”: con esto hace referencia a la combinación entre su compromiso político, cristalizado en su militancia en la Juventud Peronista y en el activismo sindical durante los años ‘70, y sus inclinaciones artísticas, dos mundos muy conectados por aquellos tiempos.

sistemáticas violaciones a los derechos humanos” (Lvovich y Bisquert, 2008: p. 28).

6 La Ley de Punto Final, sancionada en diciembre de 1986, “había salido al cruce de las presiones militares con la finalidad de evitar posibles rebeliones. El sentido de esta ley era evitar tanto la proliferación de los juicios como disipar el estado de sospecha que pesaba sobre la institución militar, para lo cual se promovía la aceleración de las causas y la fijación de un término de prescripción de la acción penal. Se preveían, pues, plazos exigüos de 30 y 60 días para denunciar hechos nuevos y para procesar a quienes no lo hubieran sido. Cumplidos esos términos, se extinguía la acción penal. El dispositivo legal, que limitaba la acción de la justicia, resultó sin embargo insuficiente para la voracidad de “los carapintadas”, el sector del Ejército que se alzó en armas en Semana Santa (...) En los primeros días de junio de 1987, dos meses después de la rebelión militar, se aprobó la ley que delimitaba la obediencia debida, sobre la base de dos fuertes considerandos: 1) La presunción de pleno derecho, sin admitir prueba en contrario, de que los oficiales jefes, oficiales subalternos y suboficiales de las Fuerzas Armadas y de seguridad no eran punibles por los delitos cometidos en la lucha contra el terrorismo por haber obrado en virtud de obediencia debida. 2) La misma presunción se aplicó a los oficiales superiores que no hubieran revistado como comandantes en jefe, jefe de zona, jefe de subzona o jefe de fuerzas de seguridad, salvo que en el plazo de treinta días de promulgada la ley se resuelva judicialmente que tuvieron capacidad decisoria o que participaron en la elaboración de las órdenes” (Suriano, 2005: p. 103 y 104).



El “Gato” en una actuación en 1963 (izquierda) y en una actividad militante (derecha) en 1974: “Busqué una manera de conectar todo”, afirma.

Es así que las creaciones del artista son una forma discursiva (y performática) de dar cuenta de lo que sucede en la sociedad. En este sentido, el lenguaje constituye un “reflejo” que contiene de forma mediatizada la realidad social, de naturaleza conflictiva, y un discurso político “siempre presente en la totalidad de las manifestaciones discursivas del lenguaje” (Roig, 1987: p. 133).

Es bajo esta consideración que podemos precisar que las canciones como discurso se enfrentan o debaten con un “otro”, o responden a representaciones de la dictadura que otro construyó. En el caso de “Hablo del hombre común” podemos leer y escuchar que, a diferencia de la representación hegemónica que en los ‘80 se construyó sobre el desaparecido, visión en la que se inscribió a los 30.000 “como víctimas indefensas e inocentes de toda práctica que incluyera el ejercicio de la violencia en pos de los ideales de la transformación social” (Messina, 2014: p. 71), el músico presenta y propone una resignificación diferente del militante muerto en la década pasada a la que se encontraba vigente:

*Por eso quiero cantar
el valor del compañero.
Y hablo del hombre común,
simple barro con aliento.*

Esta visión de recuperación de la subjetividad de los desaparecidos aparecerá en la agenda pública de la Argentina a mediados de los años '90 cuando, de acuerdo a lo que Messina (2014) precisa, cobran visibilidad las voces militantes sobre el pasado reciente. Lo particularmente interesante en el caso de Ossés, su canción y el contexto en el que comienza la circulación de su pieza musical, es que su lírica discutía con los discursos que en ese momento contribuían a presentar al desaparecido desligado de su participación política y meramente como víctima de un régimen autoritario y represivo. En este sentido Messina, siguiendo a Crenzel (2013), relaciona que en esta representación “el Informe Nunca Más constituyó un instrumento fundamental de legitimación y circulación de

una narrativa que privilegiaba la descripción fáctica de los crímenes por su interpretación política y presentaba a los desaparecidos en clave humanitaria, es decir, en tanto hombres y mujeres portadores de derechos cuya humanidad había sido agraviada” (p. 70). Por el contrario, a esta visión, el “Gato” insiste en presentar al desaparecido por fuera de esa identidad para hablar de él como un “hombre común” de lucha. Su representación del desaparecido de la dictadura responde a la forma en que él mismo percibe a esa generación: “Yo nunca escribí sobre mi escape y posterior detención durante la dictadura: creo que hay una tendencia a la victimización, pero nunca lo escribí. Tal vez algún día me gustaría escribir mis memorias” (Ossés, entrevista personal, 2019).

Como contrapunto a la recuperación subjetiva de la figura del desaparecido, encontramos las representaciones que construyen en torno a ella la banda de Río Gallegos Antihéroes⁷. En su canción “Represor”, del año 2012, el grupo de punk canta en alusión a ellos: “Somos su voz” y “Mataste a miles solo por pensar”. Para ambos casos, una lectura posible de esos versos es la idea de desaparecido como víctima. En esta recreación narrativa no cobran sentido sus acciones, sus ideas o su militancia, entre otras cuestiones, lo que sí es explícitamente representado por “el Gato” Ossés como se desarrolló previamente.

Únicamente se destaca su condición de “pensar”, lo que hace cualquier ser humano. Pero, ¿qué características tenían esos pensamientos de los hombres y mujeres de los años 70? Esto no es precisado por los compositores. En esta canción, son los músicos quienes tienen que hablar por esos desaparecidos ya que ellos no pueden, como si sus acciones y su legado no fuesen capaces de hacerlo por sí solo. Así lo explican ellos: “Tenemos que ser la voz de los desaparecidos porque no tienen voz física, pero están. Queremos ser su voz, es más, lo somos. Ese es el compromiso que tomamos: reclamar y poner las cosas en su lugar e imponer nuestra posición como banda. Somos su voz y vamos a serlo siempre” (Reyes, entrevista personal, 2020).

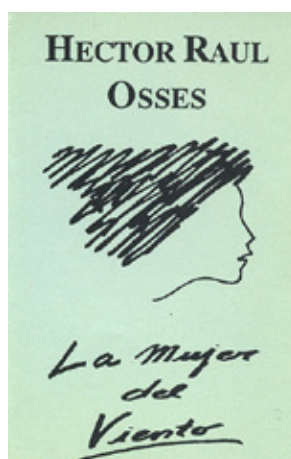
Vale precisar que la canción si bien vio la luz en 2012, cuando lanzaron su disco “Resistencia civil”, ésta había sido compuesta mucho tiempo atrás, a comienzos de la década de 1990 según cuenta uno de sus compositores: “Miguel Zapata puso la letra y la música estuvo a cargo mío. Nosotros estudiábamos ingeniería, y siempre estudiábamos de madrugada porque trabajábamos los dos. Y en una de esas noches, salió ese tema. Es muy directa la canción, no creo que necesite mucha explicación. Es sentar una posición”, explica Reyes, bajista. Podemos afirmar que esta composición estuvo marcada por los discursos de la época relacionados con la memoria de lo ocurrido porque a comienzos de los noventa la idea de víctima estaba presente. Como desarrollamos algunos párrafos atrás, la primera edición del “Nunca Más”, que vio la luz en 1984, contribuyó a esta visión. El informe marcó al grupo punk porque en sus primeros recitales, a poco tiempo de su formación en 1991, leían pasajes del libro en sus conciertos.

7 Antihéroes se formó en julio de 1991 en Río Gallegos. Desde sus inicios, sus letras se caracterizaron por el contenido social y político, acompañado de un ritmo punk rock combativo. Recién en 2007 vio la luz su primer álbum, “Sin fronteras”, a pesar de su temprana formación. Seguidamente vinieron “Resistencia civil” (2012) y “A los caídos por la libertad”, de 2015.



Antihéroes solía “recitar” fragmentos del “Nunca más” en sus recitales.

Al respecto, explica el actual bajista, Héctor Reyes (entrevista personal, 2020): “Pasamos varios años a mediados de los noventa recitando fragmentos del “Nunca más” entre tema y tema. Nuestro cantante se sentaba y leía testimonios de torturas”. En cuanto a la reacción de sus públicos, el músico precisa que durante sus shows paraban de tocar y en silencio venían las lecturas, sin instrumentalización de fondo. Durante esos momentos, los asistentes, de acuerdo a lo narrado por el artista, creían estar participando de un momento de “psicodelia e invención de textos”, al tiempo que una vez finalizado el espectáculo se le acercaban los espectadores más jóvenes para preguntarles “¿Eso es así?, ¿Existió?”, ante lo que hoy el músico reflexiona: “Imaginate la desinformación que había a comienzos de los noventa”.



“La copla en alto”, en memoria de sus compañeros, estaba incluida en “La mujer del viento”.

En 1990, el “Gato” Ossés lanzó su disco “Mujer del viento”. Este trabajo incluía el tema “La copla en alto”, en homenaje a los compañeros y compañeras de su generación que ya no están:

8 Una copla es una composición poética que, por lo general, consiste en cuatro versos de arte menor.

*Canto al tiempo del hombre solidario,
al que está por venir, al hombre nuevo.
Estoy de pie y con mi copla en alto
digo “presente” por los que cayeron.*

El sobreviviente, les canta a sus contemporáneos ausentes, a quienes hace presentes y trae a la memoria con esta canción. Los identifica con la solidaridad y con un tiempo histórico que se caracterizó por lazos sociales que la tenían como uno de sus valores esenciales. Por otro lado, el autor utiliza un juego de palabras en donde invierte el uso de “copa”, referido a la frase “copa en alto”, por el de “copla”. Vemos así que lo que está en alto es una composición que se resiste a olvidar a “quienes cayeron”. “No es un panfleto lo que escribo”, asegura el músico (Ossés, entrevista personal, 2019) y acota: “Me gusta la artesanía de una música que diga algo. La canción debe guardar siempre un apego al arte, siempre. Tanto en la música como en la letra”.

El artista le canta a quienes ya no están y representa los años de la represión estatal como un “tiempo de fusiles enterrados”, en referencia al cese de la lucha armada que tomó parte de la juventud militante de aquellos años. Con esta pieza, se consolida su deseo de recuperar la subjetividad de un actor político antes, específicamente en la primera postdictadura, concebido como víctima. En “Hablo del hombre común” podemos escuchar una reivindicación del compromiso y una pincelada poética sobre ese sujeto activista, en tanto que en “La copla en alto” el homenaje es en clave de memoria hacia esos mismos sujetos activistas que ya no están.



“Gato” Ossés en concierto en Santa Cruz, en 1992.

En cuanto a su contexto de producción podemos señalar, en primer lugar, que los años noventa estuvieron signados por la impunidad. De acuerdo a lo que plantea Pereyra (2005) desde las organizaciones se utilizó la cuestión de la impunidad “como símbolo del problema de justicia”. Por otro lado, comenzó a comprenderse que existía una vinculación entre la dictadura y el neoliberalismo, lo que no se circunscribía únicamente a la aplicación de un mismo proyecto económico, sino también a una línea de continuidad entre lo ocurrido en los setenta y los noventa. Como ejemplo, podemos mencionar la problemática de la violencia institucional, a la cual muchos organismos de

derechos humanos entendieron como una herencia de los años de la represión⁹.

Cuando el “Gato” comenzó a difundir este nuevo trabajo musical de memoria y homenaje a su generación, la Argentina comenzaría a ver pasar una larga década gobernada por Carlos Menem durante dos gestiones y el final de la misma, por Antonio De La Rúa. En cuanto a lo relacionado con la dictadura, de acuerdo a Lvovich y Bisquert (2008), esta década incluyó declaraciones públicas de represores que rompieron el pacto de silencio, como por ejemplo las de Adolfo Scilingo, Víctor Ibáñez y Héctor Vergez; el surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio)¹⁰; el 20º aniversario del golpe de Estado en 1996; la apertura de nuevos caminos para buscar justicia: los juicios por la apropiación de niños y los denominados juicios por la verdad.

En esta línea, los autores resumen que “si el gobierno menemista consideró primordial indultar a los militares condenados por violaciones a los derechos elementales “para pacificar” al país, la Alianza organizó su estrategia de gobierno en torno a otros temas, ya que el pasado estaba cerrado y sus dramáticas lecciones aprendidas: nada más podía hacerse al respecto” (p. 69).

3.3. Los 90 y el olvido: una dimensión de la memoria

Durante la década de 1990 no se han encontrado en Santa Cruz canciones temáticas en alusión a la última dictadura argentina, excepto la aquí recuperada. Esta ausencia de producciones musicales se encuentra en sintonía con lo que podríamos caracterizar como un momento de impunidad, incertidumbre y crisis en lo que respecta al camino de la lucha por la memoria en nuestro país. La década del noventa estuvo atravesada por un evidente retroceso respecto a los procesos de justicia ordinaria, como así también en lo que refiere a políticas reparatorias y a los avances en este sentido.

9 En lo que atañe a la militancia en DDHH en Río Gallegos, ésta se encontraba en sintonía con lo que ocurría en otras partes del país, debido a que los activistas en dicha materia comenzaban a militar en otros espacios además de los destinados a la memoria de lo ocurrido en la dictadura. Así lo comentan Guillerma, Pierini y Redona (1996, p. 34): “A partir de 1994 se abrió un nuevo campo de práctica: la situación de los internos de la Unidad 15. Frente a las graves violaciones a los derechos de los presos, silenciadas la mayoría de las veces, nuestra tarea consistió en hacer trascender sus reclamos a las autoridades intervinientes”.

10 Durante 1995 surge la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), integrada inicialmente por los hijos de detenidos-desaparecidos, ex presos políticos, exiliados durante la última dictadura militar en Argentina y, posteriormente, por jóvenes que comparten con ellos los puntos básicos del movimiento y que no necesariamente son familiares de las víctimas del gobierno de facto. En varias provincias y ciudades ya se han conformado agrupaciones “regionales” del nuevo colectivo, con lo que éste logrará alcanzar una instancia de coordinación general en una Red Nacional.² Desde su nacimiento, dicho grupo mostró formas de organización y protesta que renovaron los discursos y las prácticas participativas existentes, iniciando así una nueva etapa en la lucha por conservar la memoria y alcanzar la justicia con respecto a las violaciones de los derechos humanos en Argentina. Tanto el modo de organización (la horizontalidad y el consenso, en tanto formas de funcionamiento) como sus prácticas (en las que se destaca el escrache como herramienta de protesta social) deben ser enmarcados en una visión propia y original de la política y la historia, nacida en un contexto de alta conflictividad social” (Bravo, 2012: p. 232 y 233).

En esta provincia existe un notorio vacío en lo que respecta a la aparición de temas musicales que se refirieran a la dictadura en dicho período, lo que es demostrado por la intensa labor de rastreo de esas posibles canciones que concluyó con el hallazgo de una sola, “Copla en alto” de Héctor “Gato” Ossés. Vale destacar que esta dispersión de producciones santacruceñas no se encuentra en sintonía con lo que acontecía en otros lugares del país en el campo artístico ya que, por ejemplo, muchos hijos de desaparecidos incursionaron en la literatura, el teatro, la fotografía y el cine para dar cuenta de ese pasado traumático en el que estaban creciendo. Al respecto, Feierstein (2012) sostiene que dichas experiencias creativas constituyeron una interpelación proveniente de la segunda generación, ya sea en modo de interrogación o a modo de confrontación.

Respecto a esta larga década en la que la sociedad argentina convivió con la impunidad generalizada, aunque parte de ella seguía reclamando justicia por lo ocurrido, es interesante retomar lo que plantea Candeau (2002) sobre la necesidad del olvido y la amnesia colectiva. Esas ideas podrían ayudarnos a elaborar una posible explicación -de las muchas otras posibles- ante este vacío en las producciones musicales en un territorio en particular. Además de señalar que “(...) en el seno de una misma sociedad, es posible distinguir períodos en los que se valoriza más el olvido y otros en los que se lo niega, ya que la dosificación (consciente o inconscientemente, semiespontánea o semivoluntaria) entre los recuerdos y su amnesia total es siempre una operación sutil y delicada” (p. 79 y 80) el autor también se refiere a la amnistía como acto político y jurídico. Según el antropólogo, con esta figura “se considera que el hecho no sucedió, se lo borra de la memoria que, deliberadamente, queda apagada. La amnistía es radical, en el sentido en que se arranca la raíz del recuerdo” (p. 84). En esta línea, podemos agregar que la Argentina atravesó el proceso de amnistía que comenzó con la Ley de Punto Final, continuó con la Ley de Obediencia Debida y seguidamente con los indultos, lo que se conoció con el nombre de “Leyes de impunidad”. Es decir que este perdón a quienes habían sido imputados por todos los delitos cometidos durante la dictadura cívico-militar, sumado a que Santa Cruz fue siempre la tierra del “acá no pasó nada” y a una política general de impunidad contribuyó a un olvido generalizado, con excepciones precisas en los músicos como el “Gato” Ossés y Antihéroes, quienes compusieron en los años noventa. Esas excepciones constituyen, a nuestro criterio, acciones de resistencia ante un olvido que quiere imponerse socialmente. Dicha resistencia no es patrimonio de estos artistas, sino del movimiento de derechos humanos que continuaba luchando contra la impunidad.

Un ejemplo de esas excepciones que aquí se negaron al olvido son las canciones del “Gato” Ossés, lo cual no es casualidad ya que el mismo artista estuvo preso durante la dictadura debido a su militancia. Y la segunda excepción son los músicos de Antihéroes ya que, si bien sus canciones vieron la luz en discos del 2000 en adelante, uno de los temas que aquí analizamos del grupo, “Represor”, fue compuesto a principios de los años noventa. Por esos años la banda punk comenzaba a brindar sus primeros recitales, en los cuales leían fragmentos del libro “Nunca Más”, una experiencia que desarrollaremos en los próximos apartados. El resto de la producción musical emerge del 2004 en adelante, situada la Argentina en otro contexto político y social y con las leyes de la impunidad derogadas.

En este sentido, la canción “Copla en alto” constituye una “acción de memoria” (Jelin, 2017: p. 175) puesto que es un testimonio de resistencia al olvido en medio de un contexto que tendía, en parte, a la amnesia colectiva. Sin embargo, en este caso, hay algo particular para señalar acerca de la correlación entre el contexto y la difusión de su trabajo y es el mismo músico el que lo precisa: “La actividad profesional mía no la tenes que medir con los parámetros de los momentos históricos. Como no hay productoras interesadas, entonces grabar era un esfuerzo particular. Yo no grababa cuando yo quería, sino cuando podía (...) Lo mismo sucede cuando quieres publicar un libro, por ejemplo” (Ossés, entrevista personal, 2019). Tanto en “La copla en alto” como en “Hablo del hombre común” encontramos una narrativa testimonial y personal que “es necesariamente un relato en primera persona, que transmite a otros la experiencia vivida por el sujeto. No consiste en rescatar o extraer algo que está cristalizado y guardado en el interior de una persona, sino en generar una construcción cultural en un momento -que, a su vez, condensa una multiplicidad de temporalidades- y un contexto de interacción con numerosos otros” (Jelin, 2017: p. 245). Mientras tenían lugar los mencionados acontecimientos en el país, el músico se encargaba de retomar de a poco su carrera musical en democracia y además seguía participando en política: “Me costó mucho ser de nuevo trabajador, marido y padre. Pero mi compromiso seguía intacto y empezamos a trabajar para volver a la política, afiliando a compañeros en las básicas. Por decisión de la Juventud Peronista, además, fui funcionario municipal” (Ossés, entrevista personal, 2018).

3.4. Memoria y música a partir del 2003

En el nuevo milenio, la producción musical santacruceña con letras referidas a la dictadura es casi la totalidad de la que en esta investigación se retoma para analizar. En principio, podemos señalar que a partir del año 2003 y hasta el 2015 identificamos dos momentos diferentes. El primer contexto de producción lo situamos durante el año 2004, con la primera canción recuperada que ubicamos en ese año: se trata de “Sólo un deseo” compuesta en 2003 y editada en 2004 por la banda Sunny Days, oriunda de Río Gallegos. En este primer momento, aún no estaban en marcha acabadamente las políticas públicas en materia de derechos humanos y memoria y reparación, sino que se trata de un corto período previo al inicio de aplicación de las mismas. Esto significa que no es representado en la mencionada canción el cúmulo de los debates que definitivamente sí llegaron con las políticas estatales que se implementaron desde el kirchnerismo, ya que se trata de una historia de ficción escrita “en primera persona y relatada por un niño, que es hijo de un desaparecido” (Doolan, entrevista personal, 2019).

En tanto que el segundo momento que identificamos comienza en el año 2007 y se extiende hasta el 2015, período en el que sí encontramos presente en las líricas diversas discusiones en torno a la problemática de la memoria de la dictadura. En este período emergen cuestiones tales como el número de desaparecidos hasta las vinculaciones de lo ocurrido durante la dictadura y prácticas vigentes como la violencia policial y la desaparición de personas en democracia. Es decir que las canciones están discutiendo con los debates sociales del momento y tienen algo para expresar al respecto.

A comparación de los años ochenta y noventa en Santa Cruz, momentos en los que encontramos escasas producciones, las canciones referidas a la dictadura proliferaron a partir del 2003. En este sentido encontramos la primera de ellas editada en 2004. Se trata, como señalamos algunos párrafos atrás, de “Sólo un deseo” de Sunny Days¹¹, la cual relata una historia de dictadura desde el punto de vista de un niño que crece en los años del terror. La voz infante nos introduce en la desaparición de su padre, en la incógnita alrededor de su paradero y en la intimidación a su madre por parte de los militares:

*Algo anda mal,
papi hace dos días que no llega a casa.
Volvieron los hombres de verde
y eligieron a mamá.*

Por lo que el niño relata, con un tono ingenuo, hay hombres que irrumpieron en su vivienda en -al menos- más de una oportunidad. En una de ellas, el padre es sustraído de la misma. El pequeño lo reconoce, y sabe entonces que “no andan bien las cosas”. Ante este panorama, percibe además el malestar en su progenitora:

*Algo anda mal,
mami sigue preocupada.
Ella esconde sus lágrimas,
me abraza y dice que su emoción.*

El niño, quien está creciendo en dictadura, siente el miedo y pareciera que éste se impone en su vida. El presente de esta canción son los tiempos dictatoriales, es decir, una vida cotidiana donde reina el terror. Así lo describe el pequeño protagonista:

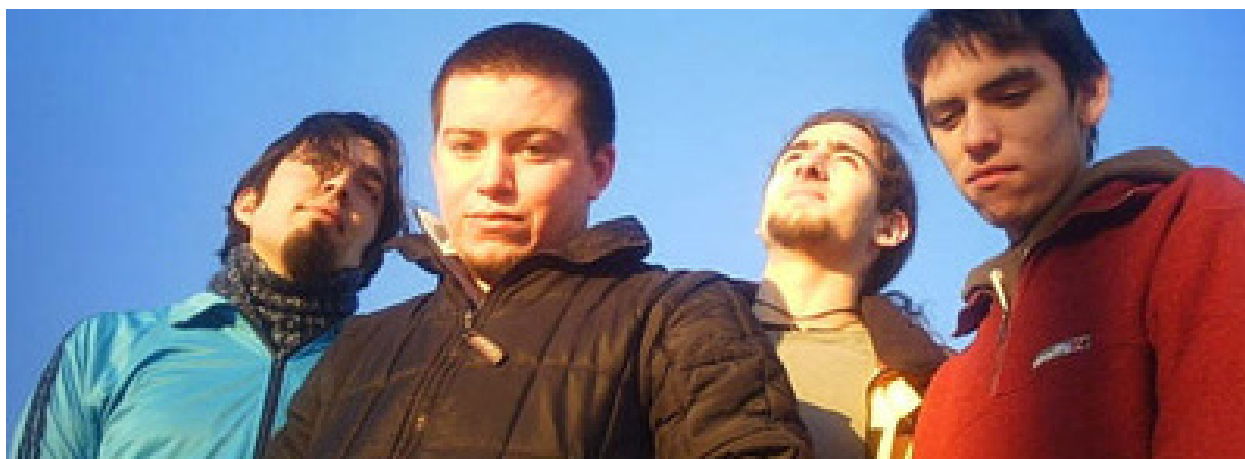
*Papi no está acá,
mami tengo miedo.
Que los hombres de verde me quieran llevar.
Mami tengo miedo.*

La estrategia artística de la banda es abordar, por medio de una historia ficticia, la vivencia de la dictadura desde el punto de vista de la infancia. Se trata de un recurso artístico que ha sido ampliamente utilizado en diversas disciplinas artísticas. Al respecto, Feierstein (2015) hace referencia a que “Susan Rubin Suleiman (2006) ha propuesto la categoría de generación 1.5. para nombrar a

11 Sunny Days se formó en 2002 en Río Gallegos. En 2003 grabaron su primer demo “Un sueño más”, que contenía 9 canciones. En 2004 editaron su primer disco de estudio “Solo un deseo” por el sello Patea Discos. Posteriormente, Lucas Doolan formó el grupo Cambio de Actitud. Ambos grupos se encuadran en el punk melódico y el pop punk.

aquellos que crecieron durante un régimen político de terror: no son “la primera generación” que vivió de forma consciente lo sucedido, y sin embargo tampoco pertenecen a la segunda, que porta consigo el trauma sólo a través de su transmisión posterior (...). Si bien el análisis de Suleiman gira en torno a los child survivors de la Shoá, la perspectiva infantil, basada y profundizada en los análisis de Hans Keilson (1979), puede mantenerse para el caso argentino: son aquellos “demasiado jóvenes para haber tenido un entendimiento adulto de lo que les ocurría, y a veces demasiado jóvenes como para tener memoria alguna de aquello, pero de edad suficiente para haber estado presentes” (p. 145).

Esta falta de comprensión a la que se hace alusión es descripta en la canción cuando el niño expresa que “Algo anda mal”, es decir, los días y la rutina cotidiana no son como solían ser siempre. No comprende del todo, pero sí sabe que la figura paterna está ausente: “Papi hace dos días que no llega a casa”.



Sunny Days en 2005, a poco tiempo de su formación como grupo.

Como estrategia de composición, el músico decide ponerse en el lugar de hijo de un desaparecido y le proporciona un sentido a ese pasado por medio de un relato de tono inocente que representaba una serie de episodios que -cuanto menos- podríamos denominar como traumáticos. Así lo señala Feierstein: “En la reelaboración literaria y/o cinematográfica de la propia infancia se desarrolla la mirada posterior del adulto sobre lo que significó haber estado allí o, para ser más exactos, la reflexión sobre las formas de representación que como chicos intentaron dar lo que estaba sucediendo, y las huellas indelebles de esta historia en el presente” (2015, p. 145 y 146).

Sin embargo, en este caso, esa estrategia responde a un objetivo bien claro: “Nosotros queríamos cantar de una forma sencilla para que cualquiera se pudiera sentir identificado. Por eso la canción habla en primera persona (...) No tomé como referencia nada. Sí lo que busqué fue hacerlo llegar de una forma particular” (Doolan, entrevista personal, 2019). No obstante, el mismo artista admite que no se comprendía de qué trataba esa historia cuando apenas la canción vio la luz, en el 2004, luego de ser compuesta en 2003. El músico recuerda que “nosotros éramos chicos y le cantábamos a pibes de 14 o 15 años” y que “no se comprendía de qué hablábamos porque es una historia de-

masiado fuerte para transmitirlo de la forma en que lo canalizamos. No era parte de la historia que conociéramos por parte del colegio. Hoy eso cambió completamente”.

Al respecto podemos hacer una doble interpretación: en primer lugar, que el contexto de difusión de la canción constituyó un momento de la historia argentina que todavía no había presenciado discusiones en torno al pasado reciente con suficiente llegada masiva. Y, en segundo término, podríamos sostener que esos debates cuando llegaron a la sociedad fueron posibles gracias al activismo en memoria y derechos humanos y a políticas estatales que se ejecutaron en ese sentido. No es casual que el músico sostenga convencido que “Hoy eso cambió un montón”, refiriéndose al conocimiento de la temática por parte de los adolescentes y jóvenes en el ámbito educativo específicamente.



“Sólo un deseo” estaba incluida en un disco homónimo de Sunny Days.

Como un ejemplo de ese cambio, podemos mencionar los orígenes de la canción “Ni olvido ni perdón” (2014) del grupo Sangre Sur¹² de Comandante Luis Piedra Buena, ya que nació a partir de que su compositor se encontrara con la temática de la dictadura en la escuela secundaria. Esto sucedió 10 años después de que los jóvenes de Sunny Days lanzaran “Sólo un deseo”. Es decir que pasó una década para que pudiera percibirse que “las cosas cambiaron”, como sostiene el cantante del grupo riogalleguense, Lucas Doolan. Al respecto el compositor de “Ni olvido ni perdón” recuerda sobre la canción: “De algunos libros, sobre todo los de la escuela, ha venido la información de esa época, ya que no he tenido contacto con personas que hayan vivido en ese momento” (Entrevista personal, Carreras, 2019).

En el 2013, componiendo el primer álbum de estudio del grupo, nace la letra de “Ni olvido ni perdón” ya que, según precisa Ezequiel, “siempre sentí que hay una especie de compromiso, de temas que los cantantes argentinos deben cantar desde mi punto de vista”:

12 Sangre Sur es un trío musical que se conformó en julio de 2010 en Comandante Luis Piedra Buena. El grupo de metal pesado debutó en los escenarios de su localidad de origen en 2012 y en dos años después, sacaron su disco “Para que no pares”, el cual fue grabado en la ciudad de Buenos Aires. Actualmente se encuentran trabajando en la composición de su segundo material.

*Cómo mierda voy a olvidar,
tantos años de luchar.
Estar luchando por encontrarte.*

El autor admite en la letra que la Justicia ordinaria argentina no siempre funciona. A pesar de eso, sostiene que no hay perdón para los hechos cometidos ni para los dictadores ejecutores de acciones atroces. De esta forma, la banda se apropió de una consigna que pertenece a los organismos de derechos humanos, pero también a la sociedad que acompaña el reclamo de “Ni olvido ni perdón”.

En cuanto a la oposición que ocupó la institución eclesiástica durante la dictadura, la banda de Río Gallegos Antihéroes también hace una crítica en una de las tres canciones que se registran que tienen en referencia a la dictadura. Se trata de “Santa Iglesia”, del 2007, incluida en el disco “Sin fronteras”:

*Quieren hacernos creer
con la presencia de Dios,
pero bendicen armas para la destrucción.
Siempre a la derecha del poder están,
nunca a la izquierda los vas a encontrar.*

Aquí es representada la iglesia como una institución cercana al poder, el cual es identificado por los músicos con el signo de la derecha. Como contraste, la izquierda es ese lugar en donde no está presente. Donde sí lo está es en la legitimación de ciertas acciones, como la bendición de armamento, en este caso. Seguidamente, el cantante se pregunta retórica y enfáticamente:

*¿Qué hicieron en la oscura represión?
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!
¿Qué hicieron en la oscura represión?
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!*

La pregunta, el reclamo, contiene en sí mismo la respuesta: hicieron la nada misma. En los momentos de mayor terror, dicha institución se caracterizó por la inercia. Sin embargo, cabría aclarar en este punto que Antihéroes hace referencia a un sector específico del sector eclesiástico, a su cúpula, a su conducción, no así a esa iglesia perseguida, desaparecida y asesinada organizada bajo lo que se conoce como la “Iglesia del Tercer Mundo”, los “Curas Tercermundistas” y la iglesia de la “Opción por los Pobres”. En su caso, está claro a dónde se dirige el reclamo.

En este punto, es interesante formularnos la pregunta por la representación de dicha institución, como así también de sus actores, en las canciones que en esta investigación se analizan. ¿Cómo aparecen en dichas letras? ¿Lo hacen acompañando, denunciando, apañando, escondiendo? En

el caso de Antihéroes, constituye entonces una organización que se identifica con la derecha del poder político. Veamos, como complemento, qué opina al respecto Eduardo Guajardo¹³, trovador oriundo de Río Turbio, suroeste de Santa Cruz. En su canción “Aquí se me revela la memoria”, del año 2012, nos canta:

*En tanto los gerentes asesinos,
se pudren entre sábanas de seda.
Se ocultan en sus tétricos cuarteles,
y hay curas que les purgan la conciencia,
y hay curas que les purgan la conciencia.*

En este caso, el contexto del tema musical es la segunda década del 2000, específicamente en 2012. Pocos años antes, los juicios por delitos de lesa humanidad comenzaban a tener lugar¹⁴. Sin embargo, el músico remarca que más allá de esos avances, y de la privación de libertad de muchos represores, éstos tenían privilegios. Estos incluían desde la prisión domiciliaria, incluso alcanzan-

13 Eduardo Guajardo nació en Río Turbio y es músico y poeta. Empezó a componer canciones durante su adolescencia y juventud. Ha participado en numerosos festivales de música popular representando a su localidad. En 1997 editó su primer disco “Señales de vida”. También publicó los álbumes “Una mirada al Sur”, “Un grito de ida y vuelta” y “Cantares de la lejura”.

14 “En 2006 se dictó la primera sentencia por delitos calificados de lesa humanidad luego de la anulación de las leyes de impunidad (punto final y obediencia debida) en 2003 y al fallo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación que declaró su inconstitucionalidad (fallo Simón de 2005)”. Fuente: <https://www.cels.org.ar/informe2019/lesa.html>

En marzo de 2020 se registran “un total de 592 causas en trámite, el 45% se encuentra en etapa de instrucción (266), el 41% obtuvo sentencia (241), el 11% está elevada a juicio (65) y sólo el 3% está actualmente en juicio oral (20). Los datos muestran que la mayoría de las causas se encuentran en la etapa inicial o intermedia del proceso judicial y que hasta la fecha sólo 20 causas se encuentran en instancia de debate oral y público. En este sentido, con respecto a la temporalidad del proceso de juzgamiento, el documento muestra que para que una sentencia quede firme se necesita un promedio de 5,3 años desde su radicación ante un tribunal oral, la realización del juicio y el veredicto definitivo de la Corte Suprema de Justicia de la Nación (CSJN). (...) En cuanto a la condición de libertad o arresto de las personas investigadas, las cifras muestran que continúa reduciéndose el número de personas detenidas, con el descenso a un total de 913 a marzo de este año. Si bien se observa un leve descenso del arresto domiciliario como forma de detención, que desde 2015 venía en aumento año tras año, esto se debe a la baja general de las detenciones y no a un cambio en la modalidad. Cabe destacar que estos datos son anteriores a la entrada en vigencia del Decreto 260/20, a partir del cual muchos detenidos solicitaron en los últimos días la morigeración de la modalidad de prisión con arresto domiciliario. Por otra parte, el 47% del total de 3161 personas investigadas en causas penales por delitos de lesa humanidad se encuentran libres (1563), mientras que el 28% están detenidas (913) y el 24% fallecieron (811). Por último, el informe de la Procuraduría especializada indica una totalidad de 3315 personas investigadas por delitos de lesa humanidad según la máxima situación procesal alcanzada, de las cuales sólo 968 están condenadas. La cifra desagregada consta de 637 procesados, 544 imputados, 182 con falta de mérito, 156 absueltos, 91 sobreseídos, 70 indagados y 28 prófugos”.

Fuente: <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/24-de-marzo-la-procuraduria-de-crmenes-contra-la-humanidad-actualizo-los-datos-sobre-el-proceso-de-juzgamiento/>

do el sobreseimiento y absoluciones en varios casos, hasta inadmisibles concesiones como concederles habitaciones en vez de celdas comunes; destinarles poco personal carcelario que los vigilara y comodidades diversas. Por esto, Guajardo acusa a un actor social de “purificar” y “limpiar” las mentes de los genocidas privados de libertad: el cura de la iglesia católica. Es así que el sacerdote es el encargado de quitar esos hechos cometidos en el pasado reciente.

Lo interesante es que su creación musical está debatiendo con su contexto de época, y denuncia lo que en aquellos años tenía lugar: desde los privilegios de los represores, sin olvidar mencionar las consecuencias de problemáticas un tanto más actuales como es el caso del consumo problemático del paco y las plantaciones y/o cultivos de soja.



Eduardo Guajardo, músico santacruceño de Río Turbio.

Respecto a la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López, Guajardo expresa que fue un punto de inspiración. En la selección de canciones que aquí analizamos, varias incluyen y denuncian también su desaparición y reclaman su aparición con vida:

*Y vuelve desde el fondo de la historia,
Con su ademán, su gesto represivo, ¡Julio López!
(Eduardo Guajardo, 2012).*

*Julio López, ¡¿dónde está?!
(Antihéroes, 2012).*

*Y Julio López nunca apareció.
(Los Pasamontañas, 2014).*

*Y a Julio López tampoco se encontró.
(Nada Más, 2015).*

El nombre propio del militante platense se hace presente en varios versos. Así, los músicos están representando que dictadura de 1976 también incluye un suceso grave del presente como es la desaparición de un testigo clave durante la realización de juicios por delitos de lesa humanidad.

Por otro lado, Sunny Days también dedicó “Sembremos conciencia” a la memoria de la dictadura. Fue lanzada en el año 2010 y está incluida en el disco “El largo camino de la desesperanza”. En primer lugar, el grupo se traslada a los años del terror y canta:

*Las calles están muertas, vacías, desoladas.
Sobre mi vereda, sobre mi vereda,
donde hoy no brilla el sol.*

Su compositor, Lucas Doolan, explica que la canción fue escrita a partir de algunos diálogos con personas que vivieron durante la dictadura: “Ellas no la sufrieron directamente, pero hablando por ejemplo con mi mamá que vivía acá, me comentaba cómo eran los sucesos en aquel entonces” (Doolan, Entrevista personal, 2019). El músico hace alusión además a las representaciones sociales que se construyen en las pequeñas ciudades referidas a la relación entre la dictadura y esos lugares alejados de los grandes centros urbanos: “Acá fue algo que nos rozó, pero estaba pasando algo grave”, reflexiona al tiempo que insinúa la existencia de un grado de complicidad civil con lo que estaba sucediendo: “todos hicieron caso omiso, lo que es muy común acá. Todo resbala y nadie se hace cargo de nada, tal vez tiene que ver con lo cultural. Por eso el tema habla de calles vacías y desoladas”.

Ese panorama que ilustra la canción da cuenta de un vacío que pareciera al mismo tiempo una especie de aparente tranquilidad. A propósito de esto, Pierini y otros (2009) plantean que cuando surgen en Santa Cruz los organismos de derechos humanos, éstos debían enfrentar la frase “acá no pasó nada” ya que se creía socialmente que la dictadura era benigna y que los militares eran unos vecinos más. En tiempos de dictadura, en Santa Cruz los represores vestían trajes de fajina, precisan los autores, lo que resultaba impensable en otros puntos del país.

En la cuarta estrofa de la canción, Sunny Days le canta al pueblo como aquel sujeto afectado por la dictadura genocida:

*Pueblo no callen tu voz,
donde hoy no brilla el sol.
Donde hoy no brilla el sol.*

El pueblo es el conjunto de la sociedad que tiene amenazado su derecho a la libre expresión durante los años oscuros y de terror. Es esa voz colectiva de reclamo lo que quiso terminar la dictadura. Antihéroes también construye una representación del pueblo como sujeto que sufre las consecuen-

cias de los autoritarismos y plantea en una de sus letras lo imperdonable de lo ocurrido no sólo en Argentina:

*Ni olvido, ni indulto ni perdón,
que se cagaron en nuestros pueblos.*

En su letra “Nunca más”, el grupo galleguense de punk se refiere al conjunto de sociedades de los países de América Latina que sufrieron el denominado Plan Cóndor. Ante esa organización criminal regional, los músicos sostienen que deben primar la memoria y la justicia como contracara al olvido y a la reconciliación.

Previo al estribillo de “Sembremos conciencia”, se incluye en la pieza musical un testimonio de la madre de Plaza de Mayo Marta Moreira de Alconada Aramburú¹⁵, que fue célebre en todo el mundo, a modo de sample. El grupo incorpora este interesante recurso musical y es como si hicieran cantar a una abuela. Mientras oímos el testimonio de ella, el bajo y la batería continúan sonando. “Es un testimonio fuertísimo y es el que más se conoció. Lo que nosotros buscamos es que la cabeza nos lleve a esa situación de una madre buscando a su hijo o hija desaparecida, a alguien que iba a ser abuela y no sabe qué pasó”, rememora Doolan. En tanto que, en lo performático, ese fragmento de la madre “lo ponemos como intro de la canción en nuestros shows y suele ir acompañado de una parte musical que conmueve”, explica.

Su pieza musical logra combinar así, en una misma producción, algunas reflexiones: un mensaje claro como es “sembrar la conciencia”, pero también nos ayuda a hacer memoria llevándonos a los tiempos oscuros por medio de la reproducción de ese fragmento a modo de sample. El grupo tiene una propuesta activista ante este suceso, además de cantarle a la memoria contra el olvido:

15 “Hacía más de un año que no sabía nada de su hijo, el mayor de sus cinco hijos, que había sido secuestrado por las fuerzas de seguridad estatales, cuando Marta Moreira de Alconada Aramburú se abrió paso entre un grupo de señoras que se acumulaban frente al micrófono en la Plaza de Mayo, sin saber que lo que diría la inmortalizaría para siempre. “Nosotros solamente queremos saber dónde están nuestros hijos. Vivos o muertos, pero queremos saber dónde están. Ya no sabemos a quién recurrir: consulados, embajadas, ministerios, iglesias, todas partes se nos han cerrado las puertas. Por eso les rogamos a ustedes, son nuestra última esperanza. Por favor, ayúdenos. Ayúdenos, por favor. Son nuestra última esperanza”, rogó a un periodista holandés que no solo llegó a Argentina aquel invierno para transmitir noticias en relación con el Mundial 78, sino también para informar sobre las desapariciones de hombres y mujeres en manos de la dictadura militar que reinaba entonces. El reclamo de las Madres de Plaza de Mayo no era desconocido en Argentina ni en el mundo, aunque pocos medios de comunicación locales le daban espacio en sus páginas o minutos de aire en sus noticieros. El diario Buenos Aires Herald, que se editaba en Buenos Aires en idioma inglés, fue el único que brindó cobertura a los pedidos de Marta y otras tantas mujeres por información sobre sus hijos e hijas a quienes las fuerzas de seguridad —el Ejército, la Armada, la Fuerza Aérea o la Policía, según el caso— se habían llevado de sus casas, de la calle, de la universidad, sin brindar detalles sobre los por qué ni los dónde. El Herald contaba que las Madres eran llamadas “Mad Mothers”, madres locas, en la Argentina. Tomado del sitio <http://papelitos.com.ar/nota/la-prensa-internacional-y-las-madres-de-plaza-de-mayo>

*El horizonte puede cambiar,
sembramos conciencia para no olvidar.
Combatir la ignorancia,
buscar la verdad,
30.000 razones para no olvidar.*

La búsqueda de la verdad, inspirada en la memoria para con los desaparecidos y desaparecidas de la dictadura, es el motor para luchar contra el desconocimiento. En esta letra, como en otras que aquí analizamos, se hace presente el número de los 30.000 de modo legitimador ante lo investigado y lo denunciado por los organismos de derechos humanos en largos años de lucha. La propuesta anti amnesia por parte de Sunny Days sigue un poco más y, en los próximos versos, el compositor homenajea la lucha del organismo HIJOS en el proceso por memoria, verdad y justicia:

*Memoria activa para no callar,
Las voces de hijos que exigen verdad.
Memoria activa para no callar.*

También en 2010, mismo año del lanzamiento de “Sembramos conciencia”, el grupo de Río Gallegos Tierra del Sur¹⁶ lanzó su canción “NN”, en memoria a lo sucedido durante los años de la dictadura. Estaba incluida en su primer demo “El grito guerrero” que contenía 4 temas en total. La misma forma parte de un repertorio más amplio que aborda, desde 1999, temáticas de la lucha social con mensajes “que queremos dejar como banda, porque no queremos ser pasatistas” (Cárdenas, entrevista personal, 2019).

En referencia a su nombre, “NN”, la canción comienza con un fragmento del discurso de Jorge Rafael Videla en donde brinda la célebre conferencia de prensa en Casa Rosada en 1979 y en la que hace alusión a la figura del detenido-desaparecido ante la pregunta de un periodista. Este sample que nos introduce en el tema musical surge a partir de una reflexión personal del bajista del grupo, Mauricio Cárdenas, quien explica: “La letra va surgiendo y te pones a pensar qué fue la dictadura, qué es un NN, qué se esconde detrás de eso. Esa conferencia nos pareció icónica porque es la mayor ironía por parte de alguien que está desapareciendo gente”.

Al respecto, Gómez (2010) precisa que fue un 14 de diciembre que el dictador brindó la conferencia y así lo describe: “un Videla en traje claro asume -en la negación-, la existencia de la figura del desaparecido (...) Dice ante cámara ese Videla en traje gris: “¿Qué es un desaparecido? En cuanto tal es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desa-

16 Tierra del Sur se conformó en 1999 en Río Gallegos y desde entonces mantiene la siguiente formación: David De La Rosa en guitarra, César Román en batería y Mauricio Cárdenas en voz y bajo. Su estilo musical radica en el heavy metal preferentemente. En el 2016 editaron “Reflejos”, su único disco de estudio hasta el momento.

parición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido” (p. 24). “Ante la pregunta ¿Qué es un NN?, él responde que un NN no tiene entidad, y que no está. Es una burla siniestra al que estaba sufriendo eso”, reflexiona el músico.



El trío de heavy metal Tierra del Sur, autor de “NN”.

Por aquellos primeros años de la dictadura, específicamente en 1978, la Argentina fue sede del Mundial de Fútbol, certamen internacional que organizó y ganó. La canción de Tierra del Sur hace mención a él:

*Durmiendo la conciencia, ríe la sangre del temor.
Naufra de noche eterna que pinta días sin color.
Hipocresía del mundo que siempre girará.*

Para el músico, la dictadura “inventó el mundial” con el propósito de mantener a las conciencias sin reflexión en medio de un evento festivo de alcance global. De acuerdo a los versos, el elemento “sangre” es personalizado y se le adjudica un atributo del ser humano: la risa. Tras los intentos por parte de la dictadura de anestesiar a la población de lo que ocurría en aquellos años, deviene una satisfacción: la sangre del miedo “ríe”. De alguna manera, ese objetivo que se propusieron los represores tuvo sus efectos ya que el compositor habla de la falsedad como un elemento que permanece.

La figura del dictador también es representada en la letra. En particular, Videla es presentado en esta composición como un “demente profeta” en el medio de otros colaboradores de la dictadura, aunque de menos jerarquía, a quienes se los describe como “guardianes del terror”. Es decir, aquellos que vigilan o velan porque ese Estado terrorista continúe funcionando. En otro de sus versos, “NN” sostiene:

*La historia hizo a asesinos,
un ejemplo a imitar.*

De acuerdo a lo que su compositor canta y explica, Videla y los represores de la dictadura son asesinos, sin embargo, es a los desaparecidos a quienes “se los pinta de guerrilleros asesinos. Entonces el militar asesino pasa a ser un protector de la sociedad, y a veces no solo eso, sino también que terminan siendo héroes sacrificados” (Cárdenas, entrevista personal, 2020). En este sentido, precisa el compositor, “trato de que estos versos reflejen que se busca llegar a que ese asesino sea en realidad un luchador contra los guerrilleros”. De este modo, aparecen las tergiversaciones sobre los actores participantes de los diversos procesos históricos. Y así lo expresa la canción también:

¿Quién recuerda al vencido?

¿Cuánto cuesta un renglón?

En la historia del mundo ya no cuenta tu pasión.

Para el músico, el vencido “siempre es el que pierde. Nadie se acuerda de ellos individualmente ya que se suele recordar que tanta cantidad de personas fueron desaparecidas. Las historias personales se pierden y no sólo eso: se pierde también su destino final, porque no se sabe bien qué pasó”. De alguna manera, el análisis de estos versos podría servirnos para poner en debate la cuestión de las exhumaciones de tumbas N.N., ya que éstas constituyen un “lugar de disputa y conflicto entre distintas interpretaciones del pasado y diversas estrategias políticas; fueron el ámbito de actuación de instancias institucionales y espacios de confrontación de actores; fueron el espacio donde se desplegaron los dilemas familiares y personales, y las tensiones entre políticas públicas y dolores personalizados” (Jelin, 2017, p. 117). Vale señalar que el tema de los N.N., de acuerdo a lo que señala la socióloga argentina, se enmarca en las tentativas de la dictadura (y de algunos líderes políticos, como Balbín) de dar por muertos a los desaparecidos. Estos enterramientos clandestinos habían sido denunciados tempranamente en la “Carta Abierta a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh y tuvieron su primera verificación, a cargo de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, en 1979 en el cementerio de La Plata.



Tierra del Sur, trío de metal de la capital Río Gallegos.

Cabe destacar que a la cuestión del destino de los desaparecidos sobre la que reflexiona el compositor, también se suma la cuestión de la identidad del colectivo de nietas y nietos. “No sólo tenemos

a los desaparecidos, sino también a los nietos, gente que está viva y no sabe de dónde viene. Es algo profundo y un daño muy grande que se hizo con la dictadura, que va desde los desaparecidos, a generaciones que no saben de dónde vienen”, sostiene el cantante y bajista.

Tal como en “N.N.”, la figura del represor es también abordada en la canción “Sr. Represor” del grupo Dictatorshit¹⁷ de la localidad de Puerto Santa Cruz. El tema musical está incluido en el disco “Exterminio”, del año 2012, y allí se lo presenta como un “agente del terror” que “apagó vidas” y que vivió “a gusto la brutal dictadura”. Las representaciones que se construyen de los dictadores se realizan desde el presente hablando de acciones que se suscitaron en el pasado reciente y otras son descripciones de estados actuales. De hecho, la canción “está escrita desde el lugar del represor”, según precisa Hernán, su compositor (Carbone, entrevista personal, 2019). Al respecto, es pertinente lo que explica Jelin (2017), quien aclara que la memoria es la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, el cual se va actualizando en su enlace con el presente.



Dictatorshit, de Puerto Santa Cruz, autores de la canción “Sr. Represor”.

En el estribillo del tema, el compositor opta por recrear una estrofa en la que el represor tiene un diálogo con su persona y habla consigo mismo sobre la imposibilidad de borrar de la conciencia lo que sucedió en los años del terror:

*No vas a olvidar,
odio es tu realidad.
Muerte.*

Otros versos narran acciones que se desarrollan en el presente del represor pero que, sin embargo, podríamos atribuirle una relación con la época de la dictadura. Como precisamos, el compositor

17 Dictatorshit está formado por Hernán Carbone en voz, Iván Sosa y Ezequiel Carreras en guitarras, Claudio Lemes en bajo y Bruno Cárcamo en batería. El quinteto se formó en 2007 y es oriundo de la localidad de Puerto Santa Cruz. Los músicos inscriben su proyecto en el trash noventero. En 2008 editaron su primer demo con 4 canciones de su autoría. En 2012 editaron “Exterminio”, su primer disco, y en 2016 “Masacre al Sur”, el segundo.

elige la estrategia narrativa de hablar desde el lugar del represor. En este caso, se llama a sí mismo señor (“Sr”) como lo precisa su título. Debido a que habla que ya no tiene impunidad, entendemos que debe tratarse de un militar avanzado en edad y que a esa altura de su vida no tiene expectativas puestas en el futuro:

*Vivo mis días sin ver el mañana.
Gloria y caída mi bella impunidad.
Una vez más censura y miedo por donde vas.*

Al escuchar la próxima estrofa del tema, sabemos un poco más de este represor. Entre otras cosas, que se encuentra exiliado en otro país, aunque no sabemos cuál ni desde cuándo lo está. Sí podemos conocer, por medio de estos versos, que continuará huyendo de la Justicia, aunque sin un rumbo definido:

*Forzado exilio oculta identidad.
Sueños desechos, fugado represor.
Una vez más voy a escapar sin dirección.*

Lo interesante de esta producción musical es que la estrategia creativa de la banda es novedosa comparada con las del resto ya que le brinda voz a la figura del represor e introduce la problemática del exilio, cuestiones que no estaban presentes en las otras producciones del corpus. En el caso de la primera, darle voz a quienes cometieron numerosos delitos durante la dictadura o permitirles que tomen la palabra de manera pública es un debate que lleva décadas. Un ejemplo de ello son los debates hacia adentro del campo periodístico en torno a la decisión de si entrevistar o no a genocidas. Cabe recordar que, a partir de la vuelta de la democracia y aun a pesar del pacto de silencio entre perpetradores, algunos de ellos tomaron la palabra en el espacio público generando así diversos impactos y polémicas.

En tanto que el exilio es otra temática que las canciones no abordan y que ésta en particular sí. Al respecto, explica Franco (2017) que “junto con el recurso de la eliminación física de la ‘subversión’, el otro instrumento utilizado por los poderes represivos fue la expulsión de aquellos considerados peligrosos para el “cuerpo social argentino” (p. 120). Sin embargo, es importante realizar una distinción porque en esta canción quien está exiliado es un represor, quien además de está gozando de impunidad a pesar de no estar atravesando los mejores de sus días y eso es narrado en la lírica: “Gloria y caída mi bella impunidad”.

Dictatorshit se caracteriza por ser “una banda que nos gusta hablar sobre temas reales y, en lo posible, que hagan pensar al oyente. Siempre estuvo latente hacer una lírica sobre las dictaduras y, sobre todo, sobre la última que fue la más violenta”, explica su cantante Hernán ante la pregunta por cómo surgió componer una canción con dicho concepto. “Sr. Represor” está incluida en el

disco “Exterminio”, al cual el grupo define como un disco “conceptual sobre la brutalidad del ser humano en su máxima expresión. Podríamos decir que durante la dictadura se intentó implantar y en parte se logró el ‘exterminio legal’” (Carbone, entrevista personal, 2019).



“Sr. Represor” está incluida en el disco “Exterminio” del 2012.

Antihéroes también elige en “Represor”, canción del 2012 incluida en el disco “Resistencia civil”, dirigirse en primera persona a esa figura. El tema musical deja en claro su posicionamiento ante los intentos de olvido de lo ocurrido en la dictadura:

*Recordar, no olvidar.
Recordar, no perdonar.
Recordar, no indultar,
piden justicia y somos su voz.*

En esta estrofa hay un planteamiento en términos binarios, lo que nos sirve para plantear que existen quienes quieren el olvido. Al respecto, el bajista del grupo reflexiona: “En el olvido el peor factor es el tiempo. A medida que éste pasa, las generaciones por la desinformación (porque no todos tienen el acceso para investigar, porque el sistema te lo quita) se olvidan las cosas. Está en nosotros recordar. Todos necesitamos como personas de una sociedad no olvidar, y no esto del ‘Punto final’ y lo de ‘Nos olvidamos y nos reconciamos’ (Reyes, entrevista personal, 2020).

Si bien esos primeros versos son un llamamiento social a la memoria de lo sucedido, el cantante hace una apuesta más personal y sostiene que a pesar del perdón recibido desde el Estado, por medio de las leyes de obediencia debida y punto final, él no olvida:

*Yo no te perdono, maldito traidor.
Yo no te indulto, cerdo represor.*

Asimismo, la banda le endilga la responsabilidad de miles de asesinatos a ese represor, al que representa y caracteriza como alguien que traiciona, es decir, alguien que delata y que se vende.

Sin embargo, esos crímenes que comete parecieran sólo estar motivados porque los desaparecidos “pensaban”, quitándoles así su identidad política y militante, como ya desarrollamos en apartados anteriores:

*Recordar y no olvidar,
mataste a miles solo por pensar.
Queremos justicia y no la de dios.*

Como en el análisis de las letras anteriores, en este también priorizamos el contexto político-social que vio nacer la canción y aquí es menester distinguir que si bien ésta vio la luz en el 2012 con la edición del álbum que la contenía, fue compuesta a comienzos de 1990. En ese momento se encontraban vigentes las leyes que son conocidas como “las leyes de impunidad”, de allí el reclamo anti-indulto.

De igual modo sucede con otra de las canciones referidas a la dictadura de Antihéroes: “Nunca más”, que también forma parte de su disco “Resistencia civil” y fue compuesta en 1991, cuando se formó la banda. La misma es producto de su época histórica y de una configuración memorial particular: la impunidad de los años noventa y la época en la que todavía estaba vigente la concepción que presentaba el informe que lleva el mismo nombre que la canción. Si bien la intencionalidad del tema puede interpretarse como un “Nunca más a los milicos”, debemos tener en cuenta para no olvidarnos que esa consigna sale del Informe de la CONADEP y por lo tanto incluye esa consigna en sí misma la teoría de los dos demonios. Es decir que la canción podría interpretarse también como un “Nunca más a la lucha armada”, aunque en este caso está claro a dónde se dirige el mensaje.

En su primera estrofa, el saldo del genocidio aparece en una cifra simbólica y es un claro llamamiento a que no se vuelva a repetir la misma historia:

*Solo dolor ellos nos dejaron,
y 30.000 hermanos que estamos buscando.
Nunca más los milicos en el poder.
Nunca más el Estado los derechos aplastando.*

“Es una canción más global. Está en contra del fascismo en toda su expresión internacionalmente. Nombramos a Pinochet, Mussolini, Hitler y también a Videla”, explica el bajista del grupo sobre “Nunca más” (Reyes, entrevista personal, 2020). Si bien es un manifiesto anti-fascismo general como aclara el compositor, no obstante, en los versos ese reclamo está dirigido a nombres propios que son los responsables de la última dictadura argentina:

*Nunca más los Galtieri.
Nunca más los Videla.*

*Nunca más los Massera.
Nunca más los fachos.*

El autor de la letra va más allá en la representación de los genocidas y además redundante en la imposibilidad de olvidar, que en la época de composición del tema la hegemonía memorial eran los indultos a los represores:

*Ni olvido, ni indulto ni perdón,
Son asesinos, cobardes y rastros.*

El reclamo de memoria ante lo sucedido se combina con el presente contemporáneo ya que aparece la figura de Jorge Julio López y la pregunta por su paradero:

*Ni olvido, ni indulto ni perdón,
que se cagaron en nuestros pueblos.
Penuria y conciencia ante la apatía,
Julio López, ¿dónde está?!*

Su compositor explica sobre la pieza musical que “está incluida en el marco de un disco muy político, ya que está en el medio de canciones sobre la represión a trabajadores de la provincia y municipales de Río Gallegos”. De esta manera, reclamos de geografías locales son englobados con otros sucesos que sucedieron en otros lugares y la banda relaciona así nombres propios locales con otros más conocidos mundialmente:

*Nunca más Hitler.
Nunca más Mussolini.
Nunca más Pinochet.
Nunca más los fachos.*

Esta canción, aunque no había sido grabada en el disco, era ya tocada por los músicos en distintos eventos relacionados al 24 de marzo. Así lo describe el compositor: “Eran actos con oradores, de discursos fuertes y eran muy concurridos por mucha juventud que nos seguía. Había una convocatoria importante, no se quedaban solamente los chicos. Entre banda y banda, se presentaban los oradores, los llamábamos actos-recitales, respetando el tiempo, los turnos”.

Podríamos decir que tanto “Nunca más” como “Represor” y el resto de los temas del corpus, muestran una sintonía con las consignas de los organismos, lo cual puede verse en las letras exploradas. Sin embargo, en el caso de Antihéroes, hay una idea del grupo que queda por fuera de las consignas de la lucha por la memoria, la verdad y la justicia:

*Ni olvido, ni indulto ni perdón,
los milicos al paredón.
Ni olvido, ni indulto ni perdón,
no a la reconciliación.*

Si bien el pedido y la demanda son claras, el “No” a la amnesia ante lo sucedido durante los años del terrorismo de Estado y el “No” ante la posibilidad de un arreglo entre la sociedad y los perpetradores, también ronda a la canción la idea de justicia por mano propia, lo cual nunca fue una expresión del vasto campo de la militancia por los derechos humanos en nuestro país.

Lo que resulta interesante es la trascendencia del “Nunca más” como consigna porque incluso la parte del rechazo a la opción por la lucha armada de la militancia setentista puede aparecer, aunque de manera no tan consciente para los propios músicos. Es el caso de Antihéroes, una banda que se inscribe en el punk combativo, anti-sistema opresor y defensor de las causas justas, el cual termina influenciado por un material como el informe nombrado y cuya visión primera de los detenidos-desaparecidos fue la descripción de los vejámenes que se cometieron sobre ellos por sobre su militancia política y compromiso social.

Lo que debe quedar claro en esta línea es que tanto “Represor” como “Nunca más” son productos artísticos de su tiempo, el cual fue un contexto muy particular para la Argentina en lo relativo a lo acontecido en el pasado reciente. En los dos casos hay una urgencia de debatir con lo que acontecía en aquel momento y sentar una posición clara al respecto.



“Nunca más” y “Represor”, referidas a la dictadura, están incluidas en “Resistencia civil” (2012).

Por otro lado, el año 2012 también vio nacer “Aquí se me revela la memoria” del trovador Eduardo Guajardo, la cual ya fue mencionada en apartados anteriores. Vale destacar que, en consonancia con lo que plantea el “Gato” Ossés, para el artista el músico debe trabajar en una búsqueda poética para expresar sus creaciones: “Para mí la canción tiene dos tareas fundamentales según me lo impone mi oficio: una es tratar de preservar la memoria y la otra es tratar de hacerlo con belleza” (Guajardo, entrevista personal, 2019).

La pieza musical nace, según cuenta su compositor, en los años “del kirchnerismo y como producto de la desaparición de Julio López, y además en el contexto de recuperación de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y varios gestos simbólicos en políticas de derechos humanos”. En este sentido, podemos afirmar que es una canción que está en diálogo con las discusiones de su contexto de producción, tal como lo afirma su autor.

En “Aquí se me revela la memoria”, el presente desde el cual el músico enuncia sus versos es el 2012. Desde ese punto de partida temporal, el artista reflexiona sobre el presente y la actualidad de los genocidas a partir de un hecho puntual que inspira su composición: la segunda desaparición forzada de López, testigo clave en los juicios por delitos de lesa humanidad:

*Aquí se me revela la memoria,
en el mismo lugar donde el olvido
a cambio de un pedazo de la gloria,
nos quiere convencer que se ha rendido,
nos quiere convencer que se ha rendido.*

Es a partir de ese episodio, y de otros debates que tenían lugar al mismo tiempo, que Guajardo reflexiona en torno a parte de nuestra historia nacional y va construyendo una narrativa que hace referencia a la dictadura, aunque también a otros hechos de la actualidad, y en la que reivindica ese pasado de militancia revolucionaria:

*Aquí se me revela la memoria,
la patria es mucho más que una consigna,
es toda nuestra sangre desarmada
detrás de la utopía setentista.*

Si bien la canción es una referencia a la dictadura argentina de 1976, Guajardo traza una vinculación entre el pasado y el presente y entiende que hay una línea de continuidad entre lo sucedido en los años del terrorismo de Estado y la actualidad:

*El enemigo que se ha convertido,
como para ensanchar nuestras desgracias.
Trocaron otra vez los uniformes
por trajes de civil y democracia,
por trajes de civil y democracia.*

Además, es crítico con el pasar de los genocidas privados de libertad, aunque no siempre de sus privilegios, al tiempo que reprende a la institución religiosa por el rol que toman algunos de sus sacerdotes:

*En tanto los gerontes asesinos,
se pudren entre sábanas de seda,
se ocultan en sus tétricos cuarteles,
y hay curas que les purgan la conciencia.*

Estos privilegios fueron otorgados a los represores y tuvieron lugar durante los años en que se oficializaron las políticas públicas de reparación y memoria a nivel nacional. Sin embargo, para el músico no alcanzó lo hecho en materia de derechos humanos a partir de la segunda década del 2000 y su crítica es aguda ante los beneficios a los genocidas: “Hay cosas simbólicas que estuvieron muy bien y cosas de fondo que jamás se tocaron. En Santa Cruz, el tema de los derechos humanos no tuvo mayor gravitación sino hasta que se tornó un tema de política de gobierno nacional. Aun y ante situaciones de apremios y atropellos por parte de las fuerzas de seguridad del Estado, no se nota la acción efectiva de un organismo como este”.



Eduardo Guajardo, uno de los cantautores más prolíficos de Santa Cruz.

Lo que para el artista “nunca se tocó” de fondo es el sistema en el que vivimos: “existe un plan sistemático, que ha sido llevado a cabo a pie juntillas por cada gobierno. Algunos con mayor resistencia y otros con total apego al plan. Pero todos cumplen su rol histórico, que es sostener planes económicos que beneficien a los mismos grupos corporativos y destruir cualquier posibilidad de un cambio profundo de las reglas del juego”. Esta crítica es cantada por el compositor y relacionada con algunas problemáticas del presente:

*Y siguen transformando a los obreros,
en hordas de indigencia sometida,
el paco asesinando a nuestros hijos,
la soja envenenando campesinos.*

La opresión de los trabajadores, la problemática del paco en las juventudes y la destrucción del medio ambiente y la ecología son las nuevas temáticas que el músico relaciona con un pa-

sado que anuló las formas de resistencia emergentes. Es por esto que, con esta canción -como así también con otras que analizamos en los próximos apartados- entendemos que dan cuenta de una memoria ejemplar (Todorov, 2000). Esto se debe a que el recuerdo de la dictadura y la representación de diversos actores que se presentan sirven como referencia para pensar un presente democrático, aunque con severas y agudas críticas, como en el caso del cantautor.

Por otro lado, en el 2014, el grupo Sangre Sur de la localidad de Pico Truncado editó su primer disco de estudio “Para que no pares”, que incluía “Ni olvido ni perdón”, en referencia a la dictadura. “La idea surgió en etapa de composición en 2013. Ese año estábamos encaminados a grabar nuestro primer álbum. Nos gusta ahondar en temáticas que son propias del género (...) pero en este caso sentí que hay una especie de compromiso, hay temas que los cantantes argentinos deben cantar desde mi punto de vista”, sostiene Ezequiel, cantante del cuarteto (Carreras, entrevista personal, 2019). En este sentido, el músico hace referencia a un deber de la memoria que debería ser la guía de los artistas nacionales, entendiendo así que hay una identidad e historia en común que los une. Algo similar señalan en las entrevistas artistas como el “Gato” Ossés y Eduardo Guajardo, cuando sostienen expresiones como “la memoria siempre”, en referencia a que cantarle a nuestra historia para no olvidar es un deber de los artistas.

“Ni olvido ni perdón” es narrada desde una primera persona, quien afirma que el olvido no es una opción ante lo acontecido en la dictadura y además siente impotencia por la impunidad que aún tiene lugar en la sociedad:

*Cómo mierda voy a olvidar
Tantos años de luchar,
estar luchando por encontrarte.*

El activismo en derechos humanos es en estos versos valorado positivamente. Esa lucha está asociada al recuerdo, pero también a revertir, de alguna manera, los incontables daños que el terrorismo de Estado ha causado en nuestra sociedad. Uno de ellos son las consecuencias relativas a la desaparición forzada de personas como así también al robo de bebés, por eso el cantante destaca la lucha en pos de la búsqueda de nietos y nietas que aún faltan.

Aun en el año 2013, cuando fue compuesta la canción, es percibida por los autores la falta de justicia respecto a lo sucedido durante la dictadura. Esta Justicia no es la de otros países, ni tampoco se hace referencia a una justicia divina o de otro plano por fuera de lo terrenal. En los versos, se critica agudamente la falta de accionar de uno de los tres poderes del Estado:

*Puede la Justicia local fallar una y otra vez más,
¡pero no, no voy a perdonarte!*

*Cómo es que voy a olvidar,
las noches de represión.*



Sangre Sur, de la localidad de Piedra Buena, y autores de la canción “Ni olvido ni perdón”.

Es interesante la búsqueda narrativa que la banda hace en la composición porque lo que la Justicia debería hacer es fallar, actuar en consecuencia a lo sucedido, pero en este caso, la utilización de la palabra “falla” se debe al modo en que la Justicia se equivoca ya no está cumpliendo totalmente sus funciones de investigar, juzgar y condenar lo que sucedió en el país.

El pequeño estribillo es escueto, pero contundente, y es una clara oposición al discurso de amnesia y reconciliador que, desde la recuperación de la democracia en el país, ha surgido en la sociedad argentina:

*Te lo recuerdo,
Ni olvido ni perdón.*

El compositor toma una posición de defensa de la memoria y resistencia al olvido, sin dejar además de lado el pedido por justicia. Para esto, se vale de hacer propia la consigna que acuñaron los organismos de derechos humanos en el país: “Ni olvido ni perdón”, hoy ya pertenece a todo el pueblo argentino. Al respecto, el autor de la letra afirma: “Me agrada esa frase (...). La gente debe tener presente esto para que no vuelva a pasar y no tratar de hacer una reconciliación o perdón por el solo hecho de que haya pasado en otra época”. En este sentido, el músico agrega que el olvido fue lo que quiso “una institución hace años atrás, la iglesia. Para mí estas cosas no se perdonan, el olvido conduce a la impunidad” (Carreras, entrevista personal, 2019).

La letra de “Ni olvido ni perdón” finaliza con una estrofa que el músico le canta a un represor:

*La risa que no me dio el país,
a mí me la regaló tu sufrir*

*y la emoción en tu rostro al ver,
miradas perdidas del ayer.*



Ezequiel Carreras, cantante del grupo Sangre Sur.

Así como en el “Gato” Ossés se reivindica en la canción “La copla en alto” (1990) la identidad militante de ellos, al mismo tiempo se discutía con los debates de su contexto de producción, como desarrollamos al inicio de este capítulo. En este caso, el compositor habla de víctimas para referirse a ellos tal como lo hacen los Antihéroes, cuando expresan “Mataste a miles solo por pensar”. En ambos ejemplos se trata de producciones compuestas en democracia, en tiempos donde la oficialización de la memoria a través de diversas políticas públicas constituía la configuración memorial hegemónica. Sin embargo, al momento de creación subyace esa idea de los desaparecidos, la de víctimas inocentes, aun en composiciones que vieron la luz hace pocos años.

Al respecto, recuperamos una vez más a Messina (2014) para sostener que en el caso del cancionero que aquí exploramos es como si se invirtiera el desarrollo que tuvo en nuestro país la categoría de “víctima”. Así como en los años de la recuperación democrática, y algunos posteriores a ellos, se “demandó una versión socialmente aceptable del pasado” (p. 70), a partir de mediados de los noventa lo que surgió -explica la autora- fue la valoración positiva de la vida de esos militantes y el surgimiento de discursos que visibilizaban sus biografías de lucha. En este sentido, reiteramos que las canciones más antiguas aquí analizadas destacan la figura del desaparecido y muchos años después, hay otras que se refieren a ella como alguien herido en su humanidad y sobre quien han cometido numerosas vejaciones.

En 2014 Los Pasamontañas¹⁸ sacaron su canción “Memoria”. El cuarteto punk de la localidad norteña de Caleta Olivia pone su énfasis en el recuerdo de los 30.000 detenidos-desaparecidos,

18 Los Pasamontañas es un quinteto de la localidad de Caleta Olivia formado en el 2000. Influenciados por el movimiento punk y sus distintas expresiones artísticas tales como los fanzines, editaron hasta el momento un solo disco de estudio, “Rabia”. Han participado en numerosos festivales de la Patagonia y su música también está presente en compilados de músicos regionales.

pero también en problemáticas e injusticias actuales, en la rememoración de militantes sociales asesinados en democracia y en la segunda desaparición forzada de Jorge Julio López:

*El dolor del pueblo
que 30.000 no olvidó,
al niño que nunca le enseñaron,
al hombre enfermo sin jubilación.*

Aquí se representa al conjunto de la sociedad como un actor clave de la memoria colectiva: un actor que no olvida a quienes fueron desaparecidos por el terrorismo de Estado. Además, es un actor herido, que tiene dolor por lo que atravesó. Esta representación del pueblo es muy similar a la de Antihéroes, presente en “Nunca más”, quienes cantan: “Solo dolor ellos nos dejaron y 30.000 que estamos buscando”. En contrapunto, durante los años del terror, ese mismo pueblo que hoy recuerda ayer fue un pueblo silenciado y censurado: “Pueblo, no callen tu voz donde hoy no brilla el sol”, cantan los Sunny Days en “Sembremos conciencia”.

En el estribillo, los músicos critican la ausencia del accionar judicial y apelan a la toma de conciencia:

*Y la Justicia nunca reaccionó,
hay que despertar.
Y mirar otra forma de caminar,
fui a la verdad,
fui a tu verdad.*

En esta línea, como desarrollamos en los apartados anteriores, la Justicia es representada como una institución altamente cuestionable. Antihéroes plantea en sus versos algo similar: “Queremos justicia y no la de dios” y lo mismo sucede con Los Pasamontañas: “Justicia que no reacciona”. Podríamos interpretar que así como falta que se siga juzgando lo acontecido en los años dictatoriales, eso también aplica a episodios más contemporáneos:

*Un maestro de su sangre
inocente la tiza tiñó,
194 chicos que esta democracia Cromagnon se llevó,
y este sistema asesinó
que a Cabezas calló.
Asesinó a Maxi y a Darío
y Julio López nunca apareció.*

Una vez más, podemos hablar de esta producción como un vehículo de memoria ejemplar (Todorov, 2000). Para su compositor, hay una continuidad de las lógicas de la dictadura en el presente:

“La desaparición, la tortura y el asesinato de personas continúan en este sistema llamado ‘democracia’, yo diría días de dictadura en una ‘pseudo democracia’” (Andrade, entrevista personal, 2019). Ese severo juicio al sistema democrático incluye una crítica al sistema educativo ya que el propio compositor se pregunta por qué no se le fue enseñada la historia reciente de nuestro país en su biografía escolar: “A mí nunca me habían enseñado en la escuela por qué 30.000 personas desaparecieron”. En contraposición con esto, ese lugar para el músico lo tomaron los libros de autores historiadores tales como Osvaldo Bayer y Felipe Pigna.



Los Pasamontañas, de Caleta Olivia, el norte de Santa Cruz.

La lírica de denuncia que presenta la canción, como también su sonido, se inscribe en el género punk que tiene una tradición contestataria desde su nacimiento en los años '70 en Inglaterra. Al respecto, su compositor explica: “Creo que el punk como estilo musical es muy fiel a tratar todos los temas y posicionarse en contra de la desigualdad social, la milicia, la religión y las instituciones del Estado” (Andrade, entrevista personal, 2019).

En la Argentina, el punk recupera la herencia de sus comienzos, aunque el estilo se fue diversificando. En el caso de Los Pasamontañas estas temáticas están presentes en sus letras y en un punto punk se une con el reclamo por más memoria. Por este motivo, el grupo participa desde su formación en festivales por la memoria, actividades relativas al 24 de marzo, en recitales por pedido de justicia ante casos de violencia institucional contra la juventud de su localidad. “La memoria la llevamos latente día a día. El arte debe estar muy comprometido con el ‘Nuca más’ y con el ‘Juicio y castigo’”.

También desde el norte de Santa Cruz, aunque en este caso en Pico Truncado (noroeste provincial), el grupo de heavy Cerpión¹⁹ compuso “Guardianes de la memoria” en 2014. Como en el caso de Los Pasamontañas, el género metal es un vehículo que habilita el abordaje de temáticas sociales y

19 Cerpión se formó en Pico Truncado en 2005. El cuarteto de heavy metal editó su primer “Cerpión demo” ese mismo año. Posteriormente, llegó su primer disco de estudio homónimo y en 2014, el último de sus trabajos, “Bastión del fuego”.

es a partir de esto que surgió en el grupo la idea de componer la canción: “A través de nuestro género tratamos de reflejar nuestras realidades, vivencias, injusticias y, sobre todo, sucesos que nos han marcado como sociedad” (Gutiérrez, entrevista personal, 2019). Es decir que para el compositor la dictadura es comprendida como un episodio que colectivamente marcó al conjunto social, incluso a esa parte del mismo que no vivió contemporáneamente los años de dictadura, como en el caso de él que no había ni siquiera nacido cuando comenzó el golpe de Estado.

La canción está escrita en clave de homenaje a quienes perseveran en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia, a quienes el grupo llama “guardianes de la memoria”. El contexto en el que surge es en medio de los debates por los beneficios que obtenían los represores. Así lo explica su autor: “veíamos que cuando lo escribimos, grupos de poder de turno querían dismantelar las políticas de derechos humanos queriendo dejar libre a los represores que cometieron crímenes, torturas y abusos de todo tipo”. Esta cuestión de los beneficios lo hemos desarrollado anteriormente con la canción “Aquí se me revela la memoria”, de Guajardo. Una vez más, vemos cómo los temas musicales discuten con sus contextos de producción y son una respuesta y una posición ante lo que está aconteciendo.



Cerpión, oriundos de Pico Truncado, noroeste santacruceño.

Los guardianes de la memoria son quienes sufrieron directamente “la tortura, el abuso, la censura”, según el compositor, pero que son hoy sobrevivientes de la dictadura cívico-militar, y quienes además pudieron dar cuenta de lo vivido en instancias judiciales y también sociales, aunque no sin atravesar las vicisitudes de ser sobreviviente de un genocidio:

*Aunque la espada trunque
tus sueños mil veces,
y el infortunio ronde
punzando tus heridas.*

El sobreviviente es representado como un actor fundamental y se lo presenta herido, en comparación con otras canciones en donde quien estaba herido es el pueblo o la sociedad por la tragedia

que vivió, y sin mucha suerte. Sin embargo, la banda quiere despertar o estimular en él una continuidad en la lucha a pesar de las dificultades:

*Abre tus alas y vuela hasta
donde no puedan matar la flor del canto,
y así poder florecer.
30.000 luces siempre encendidas
La misión, transmisora generacional.*

En la letra, la figura del detenido-desaparecido está representada como una luz que guía. Y esa presencia es constante, están siempre dando luz. Allí donde no se sabe, este es un faro que ubica. Por otro lado, no es menor y, como ya analizamos en el abordaje a otras canciones, que el número de 30.000 aparezca en los versos:

*Cantan por 30.000 almas
las voces de los pueblos
el sol vuelve a amanecer.
30.000 luces siempre encendidas
la misión transmisora generacional.*

Cabe resaltar que el grupo no circunscribe la cuestión de ser “un guardián de la memoria” únicamente a quienes sufrieron en carne propia el genocidio, sino que además empuja ese límite y la cuestión de la dictadura deja de estar limitada a un asunto de sobrevivientes, familiares y afectados directos, como señala Pereyra (2005). Así da cuenta también Darío, el entrevistado: “Guardianes de la memoria” son aquellos que lucharon, luchan y los que vendrán y seguirán luchando por la memoria de las 30.000 almas. Hablamos de sus familias, amigos, artistas de hoy, de ayer, de muchos que fueron exiliados, perseguidos, músicos, escritores y de tantas personas perseguidas en todos los aspectos por pensar distinto”. Esto también forma parte de los debates que tuvo a lo largo de los años el movimiento de derechos humanos en la Argentina respecto a quién podía o no hablar de la temática. Consideramos que, afortunadamente, los límites se han corrido y la temática ya forma parte de la sociedad argentina que hace años se moviliza por el pedido de memoria, verdad y justicia.

En la última estrofa de la canción, el grupo canta y repite muy enfáticamente una frase contundente:

*¡Para no olvidar!
¡Para no olvidar!
¡Para no olvidar!*

Como sucede en otros temas musicales del corpus, los artistas se posicionan en la línea contrario a un “otro” que quiere olvidar y que escoge la amnesia como forma de elaboración de lo sucedido

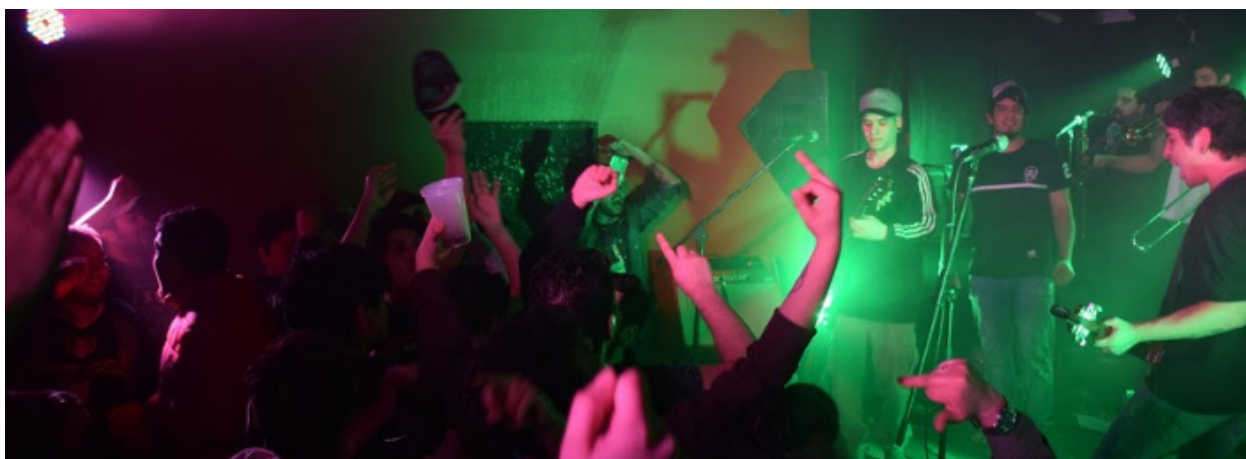
en la dictadura. “A veces, lamentablemente, por falta de involucrarse o falta de memoria le damos poder al negacionismo. Esto es como volver 100 años atrás y así parecería que la lucha fue en vano, pero nunca hay que dejar de luchar. Hay que tener la llama encendida siempre y con este tema quisimos hacer eso, reflejar un sistema de resistencia” (Gutiérrez, entrevista personal, 2019), señala el músico.

En Río Gallegos, y en el 2015, finaliza el corpus que exploramos en esta investigación con la canción “459” del grupo de rock Nada Más Rock And Roll de la capital santacruceña. En este caso, y como ya exploramos en otras producciones musicales, la dictadura constituye para los músicos del grupo un disparador temático, algo así como un prisma -como señalamos anteriormente- que los habilita para comprender situaciones actuales. La letra narra la detención de un joven por parte de la policía local:

*Yo no estoy tocando otra vulgar canción,
yo estoy bardeando a la cana,
salí del calabozo a la mañana,
siento que no falta mucho para casa.*

Dicha reflexión en torno al episodio terminará desatando en él la idea de una estrecha vinculación entre “dictadura - violencias y desapariciones que persisten - democracia”:

*Dicen que la dictadura terminó,
y desaparecidos continúan aún hoy,
tu democracia lo cubrió
y por pensar distinto una bala lo mató.
Luciano Arruga, él desapareció,
y a Julio López tampoco se encontró.*



Nada Más Rock And Roll en un concierto en Río Gallegos.

Pereyra (2005) teoriza sobre el legado del movimiento de derechos humanos en nuestro país y al presentar un recorrido del mismo a lo largo de las décadas a partir de la finalización de la dictadura, da cuenta de la escisión que tuvo lugar en su interior. El autor explica que en dicho campo se presentaron diferencias en 1986 “fundamentalmente a partir de disidencias sobre cómo entender y construir una oposición al alfonsinismo. Una línea comenzó su militancia en la izquierda y definió la oposición al sistema en su totalidad, mientras que la línea fundadora confirmó una oposición política pero no anti-sistema” (p. 162 y 163). La línea de oposición durante el gobierno de Menem, orientó sus demandas bajo la idea de equivalencia entre los desaparecidos de la dictadura y los nuevos desaparecidos del sistema, como precisa el autor, refiriéndose a “obreros sin trabajo, chicos de la calle, jubilados y todos los que no son tenidos en cuenta o sencillamente incluyendo en sus reivindicaciones históricas reclamos contra las consecuencias desastrosas de las políticas neoliberales (impunidad, la desocupación, el hambre, genocidas libres y sindicalistas corruptos)” (p. 163). A partir de lo que plantea Pereyra, encontramos que en “459” se condensa un debate que tiene larga data en la Argentina y que es el de la asociación de víctimas del Estado y del sistema en democracia con los detenidos-desaparecidos de los años ’70.

Vale señalar que en la canción “Memoria” de Los Pasamontañas también tiene lugar esta visión de la historia, cuando se menciona a Luciano Arruga como en “459”, o a Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, militantes asesinados por la Policía Bonaerense. Esta asociación también podemos leerla en “Aquí se me revela la memoria” de Eduardo Guajardo, aunque en su caso decide incorporar a su letra algunas de las consecuencias que el sistema capitalista deja en nuestras sociedades: “Y siguen transformando a los obreros, en hordas de indigencia sometida, el paco asesinando a nuestros hijos, la soja envenenando a campesinos”.

“459” cuenta con la colaboración de Walter Miranda, quien durante los años ’90 fue líder de otro grupo capitalino y del que analizamos también canciones: Antihéroes. Esta colaboración da cuenta de la camaradería que existe entre los músicos locales, asociación marcada por la producción de un estilo de música contestataria y crítica de las injusticias del sistema. Al respecto, el autor de la letra explica que “la invitación la decidimos por su trayectoria en la movida local. Creemos que fue el indicado porque Antihéroes es una de las bandas más antiguas que siempre tiene en sus letras un mensaje social muy fuerte. Además, tenemos una buena relación por haber compartido varios escenarios a lo largo de estos años”.

3.5. Marcos sociales de la memoria y representaciones

De acuerdo a Halbwachs (1994, p. 21) “completamos nuestros recuerdos ayudándonos, al menos en parte, con la memoria de los otros”. A este proceso, el sociólogo francés lo ha denominado marcos sociales de la memoria, ya que es a través de la inscripción en distintos grupos que las personas conforman sus recuerdos autobiográficos y colectivos. En esta línea es menester precisar que, como explica el autor, toda construcción de memoria parte desde la contemporaneidad: “el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado que se realiza con la ayuda de datos

tomados del presente y es, por lo demás, preparada por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores” (2004, p. 118). Hacer referencia a esos marcos sociales de los músicos es referirse, en principio, a la identificación de un determinado suceso a recordar (en este caso la dictadura de 1976) como así también a las representaciones construidas en torno a ese episodio.

Los siguientes fragmentos que presentamos en los próximos párrafos corresponden a las entrevistas realizadas a los artistas. Estos nos permiten conocer no sólo que en esta provincia algunos de ellos no conocieron lo sucedido en el contexto de una institución educativa, lugar donde debería enseñarse nuestro pasado e historia reciente, sino que la temática les llegó por medio de diferentes marcos sociales. Valdría, previo a la presentación de los fragmentos, recordar cómo éstos son definidos por el autor francés: “Sistemas lógicos de sentido (como el lenguaje), cronológicos y topográficos (el tiempo y el espacio) que anticipan el recuerdo y que son accesibles al individuo en virtud de la interacción con otros miembros del grupo social o de los varios grupos en los que participa” (2004, p. 40).

Un marco social que contribuyó a la construcción de las memorias de los compositores es la familia y así lo hemos identificado por medio de las entrevistas. De ello dan cuenta los letristas de Sunny Days y Tierra del Sur respectivamente: “Hablando con mi mamá que vivía acá me comentaba cómo eran los sucesos en aquel entonces. Acá fue algo que rozó, pero estaba pasando algo grave y donde todos hacen caso omiso. Lo que es muy común acá: todo resbala y nadie se hace cargo de nada, tal vez tiene que ver con lo cultural. Por eso el tema habla de calles vacías y desoladas” (Doolan, entrevista personal, 2019). El artista da cuenta aquí de un modo singular de asimilación de la dictadura, la cual no fue homogénea en todas las regiones del país, sino que en Santa Cruz tuvo sus particularidades. Por esto, el testimonio de su madre resulta central para la composición de la canción.

En tanto que, en el segundo caso, Mauricio Cárdenas (Entrevista personal, 2019) si bien recuerda lo que se hablaba en su hogar, también el compositor mismo tiene sus propias memorias individuales. De esta manera, ambas colaboran en la construcción de una representación sobre la dictadura: “La primera memoria que tengo es de 1982, cuando los autos que circulaban tenían sus luces tapadas con cinta aisladora. Nos obligaban a apagar la luz y nuestros padres debían tapar las ventanas además de con cortinas, con frazadas. Estoy hablando de la época de Malvinas porque acá la vivimos muy cerca y también fue parte de la dictadura. En cambio, de los primeros años me contaron mis padres (...) Y fuimos tomando más conciencia de grande porque comprendimos muchas cosas”. Esto se encuentra en sintonía con lo que plantea Halbwachs (2011): “Para que nuestra memoria pueda encontrar ayuda en la de los demás, no es suficiente que éstos nos brinden sus testimonios: hace falta que no haya dejado de concordar con sus memorias y que existan los suficientes puntos de contacto entre una y las otras (...) Es necesario que esta reconstrucción se opere a partir de datos o nociones comunes que se hallan tanto en nuestro espíritu como en el de los otros, porque pasan permanentemente de éstos a aquel y recíprocamente”. Así podemos indicar

que existe una vinculación entre el segundo testimonio y las ideas que propuso el autor ya que el compositor explica que lo que él pudo crear se apoya en transmisiones sobre la dictadura que le llegaron por sus padres, además de las que él tiene por sí mismo.

Por otro lado, observamos que los diversos consumos culturales también aportaron a la construcción de las representaciones de estos artistas y constituyen un marco social para sus memorias: “Esto a mí me llegó por el lado de las bandas y el rock”, precisó Doolan, lo que da cuenta de la importancia de la música como vehículo de información. Al mismo tiempo, Cárdenas relata: “Uno por la música que escucha también va comprendiendo más cosas. Escuchar, por ejemplo, a León Gieco que hablaba de la dictadura en sus canciones”.

Los circuitos contraculturales y artísticos juveniles también forman parte de los marcos sociales de los autores de las canciones. En el caso de Los Pasamontañas el movimiento punk y sus diversas expresiones, como por ejemplo los fanzines, han servido de fuente de información y de medio de comunicación alternativo para el conocimiento de lo acontecido en la historia argentina. Sobre esa experiencia, su cantante Gabriel señala: “Desde una temprana edad, a los 14 o 15 años, llegó a mis manos un fanzine, una revista casera hecha a mano con índole del punk rock, el cual daba información sobre la dictadura, al que ellos bautizaron nefastamente “Proceso de Reorganización Nacional”, el cual permitió desaparecer, asesinar y robar vidas inocentes” (Andrade, entrevista personal, 2019).

Es preciso contextualizar que esa llegada a los fanzines tuvo lugar a fines de la década del noventa. Al respecto, Bravo (2019) explica que “la necesidad de comunicarse, de expresar, de tomar posición, de difundir, ha sido el motor principal de la producción de fanzines, un tipo de auto publicación por lo general fotocopiada y hecha por sus propios autores, ya sean individuales o colectivos (...)” al tiempo que da cuenta de la vinculación entre este tipo de producción y el contexto de los años noventa: “a mediados de los neoliberales 90 la crisis económica incrementó el surgimiento de publicaciones por fuera del ámbito comercial, en especial entre ilustradores, historietistas y escritores. La vertiente de fanzines vinculada al punk y al hardcore, también colaboró fuertemente en la consolidación de esa práctica cultural autogestiva que se sostiene hasta la actualidad”.

Lucas, de Sunny Days, también manifiesta que una de sus influencias para escribir las dos canciones referidas a la dictadura fueron dichas publicaciones: “Leíamos fanzines, escritos por pibes de La Plata que llegaban acá, mientras me dedicaba a tocar la batería y hacer música. Además, me carteaba con gente de todos lados y la información la recibíamos en un 90 % de esas maneras” (Entrevista personal, 2019).

Además, el activismo político es también otro de los marcos sociales que presentan los artistas. El ejemplo más preciso es el de Héctor “Gato” Ossés, militante de la Juventud Peronista y dirigente delegado del Sindicato de Gas del Estado, que formaba parte de la Juventud Trabajadora Peronista.

Cuando fue detenido por la dictadura, en marzo del 76, el “Gato” tenía 31 años y era músico. En este sentido, sostiene: “La canción debe guardar siempre un apego al arte (...) tanto en la música como en la letra, aunque es una forma de militancia. Incluso en mis canciones hasta están actividades de gremios, por ejemplo, “Petrolero que va”.

Antihéroes, en los inicios de la banda a partir de 1991, organizaba en conjunto con asociaciones de derechos humanos y memoria los denominados “acto-recital”. Al respecto Héctor, su bajista, recuerda: “Ana Redona, militante de derechos humanos de Río Gallegos, siempre nos pedía que toquemos y lo hacíamos. En la ciudad pasaba que en fechas o efemérides importantes siempre tenía que estar Antihéroes” (Entrevista personal, 2020). En cuanto a la referente que menciona, explica que “es una luchadora de los derechos. Siempre tuvo un gran oído para escuchar reclamos y oír situaciones y problemáticas que mucha gente no se hubiese animado a escuchar ni a accionar, como por ejemplo estar en comisarías o donde gente está detenida”. Asimismo, es un grupo que está muy comprometido con la difusión de la causa de las Huelgas Obreras de 1920 y 1921, y han mantenido incluso encuentros con Osvaldo Bayer en sus visitas a distintas localidades a Santa Cruz. Su estrecha vinculación con el historiador ha dado sus frutos artísticos ya que han dedicado el disco conceptual “A los caídos por la libertad”, del 2015, a la memoria histórica de los sucesos que tuvieron lugar en la provincia en la segunda década del 20, conocidos como “La Patagonia Trágica”.

La institución educativa también es uno de los marcos sociales de los músicos que les permitió acceder a información y a lo sucedido en los años de dictadura. Es el caso de Ezequiel, cantante de Sangre Sur. “Más que nada la información ha venido de algunos libros, sobre todo en la escuela” (Entrevista personal, 2019).

Como contraste, en el caso de otros músicos la escuela como institución de enseñanza no brindó contenidos referidos al pasado reciente argentino. Así lo detallan algunos compositores: “En 1987 yo empiezo una lucha para volver a la empresa donde yo trabajaba (Gas del Estado), pero esos años eran indefinidos porque ni en las escuelas se hablaba de este tema y los jóvenes tampoco hablaban porque no había militancia juvenil” (Ossés, entrevista personal, 2019). En tanto que previo a 1987, en los últimos años del terrorismo de Estado, la educación secundaria en Santa Cruz, sufría los embates de las políticas educativas de la dictadura como sucedía en el resto del país. Así da cuenta el bajista de Antihéroes: “En nuestra época en la escuela, te pegaban los profesores, era otra cosa, te dejaban afuera en pleno invierno hasta que te congelaras. Comparado con hoy, no ibas a ver historia o estudiarla. Mis últimos dos años de escuela recién fueron en democracia, en 1983 y 1984 respectivamente. Hoy los chicos miran películas, leen libros interesantes, es otra cosa actualmente” (Reyes, entrevista personal, 2020). En esta misma línea, el baterista de Sunny Days agrega: “Cuando hicimos la canción, en 2003, los chicos de la banda que eran más chicos que yo no habían visto nada en la escuela del tema. En el colegio no nos enseñaban estos temas o la forma en la que lo hacían no era la forma en que había sucedido” (Entrevista personal, 2019).

Gabriel Andrade, frontman de Los Pasamontañas, también dirige sus quejas al sistema educativo santacruceño, en este caso, en la localidad de Caleta Olivia: “A mí nunca me habían enseñado en la escuela por qué 30.000 personas desaparecieron” (Entrevista personal, 2019). Ese rol de enseñar lo ocupó el fanzine. Esta producción autogestiva y subalterna “me llevó a nutrirme de libros de grandes autores como Galeano, Bayer y Pigna, y de escritos sobre la temática con lo que me di cuenta de lo sangrienta que es la historia de Latinoamérica. Esto significó leer, informarme y romper la barrera que la dictadura quiso imponer a nuestras mentes”.

A pesar de este panorama de olvido hace algunas décadas atrás, uno de los músicos sí distingue un cambio de paradigma en el último tiempo: “Hoy eso cambió un montón, completamente. Cuando compusimos la canción, en 2003, el tema de los derechos humanos, sociales y laborales no se tocaba en el colegio” (Doolan, entrevista personal, 2019). En este sentido, puede mencionarse la promulgación de la Ley N° 25.633 que instituyó en la Argentina al 24 de marzo como Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia como un factor decisivo para que ese cambio del que habla el compositor tuviera lugar. Esta normativa establece en su primer artículo el Día de la Memoria “en conmemoración de quienes resultaron víctimas del proceso iniciado en esa fecha del año 1976” y en el segundo, “la inclusión en los respectivos calendarios escolares alusivas al Día Nacional instituido por el artículo anterior, que consoliden la memoria colectiva de la sociedad, generen sentimientos opuestos a todo tipo de autoritarismo y auspicien la defensa permanente del Estado de Derecho y la plena vigencia de los Derechos Humanos”. Debido a que la nueva legislación por aquellos años instituía la realización de iniciativas en lo que respecta a memoria dentro del ámbito educativo, la transmisión de lo sucedido comenzó a tener lugar en estas instituciones, lo que marcó un contexto muy distinto en los últimos años en comparación al relatado por los músicos.

3.6. Ejes discursivos temáticos identificados

El primer abordaje sobre las canciones consistió en un trabajo analítico individual sobre cada una de ellas cuya primera etapa fue desarmar cada texto, es decir, la fase de análisis textual (Ruiz Ruiz, 2009). Este “desarme” incluyó su lectura, la identificación de pares dicotómicos (como por ejemplo recordar/olvidar e ignorancia/verdad, entre muchos otros), de estrategias artísticas utilizadas y la relación entre el contexto en el que fue compuesta con su contenido discursivo.

Esta labor, posteriormente, derivó en el hallazgo y la sistematización de diversos ejes discursivos temáticos que las canciones presentan en común. El análisis que se presenta a continuación se organizó en base a los ejes que se reiteran mayormente en las representaciones construidas y hemos decidido denominarlos de la siguiente manera: “los responsables”, “Estado e instituciones”, “discursos activistas en las canciones” y “pasado y presente”.

El primer eje que se desprende de esta segunda parte del análisis es el de las representaciones sobre los responsables que llevaron a cabo el terrorismo de Estado. Es en este sentido que encontramos en las letras numerosas y diversas maneras de referencia a los mismos. Para Dictatorshit,

se trata de un “agente del terror” como así también de un “fabricante de muerte” y “controlador de la nación”. Puede interpretarse de esta manera la triple función que cumplieron los responsables del genocidio según este grupo musical: operaron y obraron bajo el modo del terror; produjeron muerte industrializada a través de los centros clandestinos de detención emplazados en todo nuestro territorio y estuvieron a cargo de tomar las decisiones del país.

En esta línea, Tierra del Sur los representa como “un demente profeta, guardianes del terror”, valiéndose en este último verso de una antítesis para identificarlos. Además, el grupo insiste en que “la historia hizo asesinos”. Eduardo Guajardo y Antihéroes van un paso más allá en las responsabilidades y directamente los representa como “asesinos”. Por su parte, el compositor los caracteriza como “gerontes asesinos” que “purgan su conciencia”. En tanto que el grupo punk los presenta como “fachos, asesinos, cobardes y rastros”.

El segundo eje que identificamos en esta segunda parte del análisis se centra en las representaciones que los músicos construyen del Estado de aquel momento y de otras instituciones. En este sentido, Antihéroes se refiere a ello en “Nunca más”: “Nunca más los milicos en el poder. Nunca más el Estado, los derechos aplastando”. En su letra, el grupo da cuenta del aparato militar que condujo el aparato estatal y que mientras lo hizo, pisó derechos y garantías constitucionales. En otro de sus temas, “Santa iglesia”, deslizan una pregunta retórica por el rol de la iglesia durante los años dictatoriales: “¿Qué hicieron en la oscura represión?”, a lo que responden contundentemente: “¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada! Siempre a la derecha del poder están. Nunca a la izquierda los vas a encontrar”. Además, la Justicia como institución social es cuestionada por Los Pasamontañas en canción “Memoria”: “Y la Justicia nunca reaccionó. Hay que despertar”. En este sentido, para la banda el Poder Judicial no actuó ni en dictadura ni tampoco en distintos episodios del presente que tienen conexión con la historia reciente: “Y este sistema asesinó y a Cabezas calló. Asesinó a Maxi y a Darío, y Julio López nunca apareció”.

El tercer eje temático que identificamos lo hemos denominado “discursos activistas en las canciones”. Esto se debe a que el estudio de las mismas nos ha permitido encontrar numerosas referencias a las consignas de los organismos de derechos humanos en las letras. Es así que, como señala Pereyra (2005) y como ya desarrollamos anteriormente, existe en la Argentina una larga tradición de lucha en conjunto entre el campo militante por la memoria verdad y justicia y el artístico y cultural.

Sin duda, la referencia que más identificamos en el corpus es la de los 30.000 detenidos-desaparecidos. En todas las letras, podemos afirmar, hallamos un consenso respecto a esta cifra tan significativa para la historia argentina. El modo de representar a los actores relacionados a este número (los desaparecidos) varía en cada pieza musical, pero todas coinciden en su reivindicación y memoria. Podríamos señalar así que frente a un discurso negacionista y que pone en duda esa cifra, este repertorio se posiciona en la senda de la memoria, verdad y justicia.

En el caso de Cerpión, se trata de “30.000 luces siempre encendidas”, y en esa línea el grupo Sunny Days los presenta como “30.000 razones para continuar”. De esta manera, la figura del desaparecido se transforma en un faro que ilumina y guía el devenir histórico, un ejemplo de militancia a imitar. Para los Antihéroes se trata de “30.000 hermanos”, mientras que Los Pasamontañas cantan: “El dolor del pueblo que 30.000 no olvidó” y Cerpión “Cantan por 30.000 almas los pueblos”.

Hay una insistencia de parte de los músicos de reafirmar su ubicación en la senda contraria al olvido y el silencio. Asimismo, en las entrevistas mantenidas con los compositores, el reconocimiento de la militancia política y social de los desaparecidos también tiene lugar. Así lo afirma el bajista del grupo punk Antihéroes: “Tenemos que ser la voz de los desaparecidos, aunque no solo la banda, toda la gente debe ser la voz de la gente oprimida. Los desaparecidos no tienen voz física, pero están. Queremos ser su voz (...) Ese es el compromiso que nosotros tomamos: reclamar y poner las cosas en su lugar e imponer nuestra posición como banda. Somos su voz y vamos a serlo siempre. No vamos a claudicar en ese tema” (Reyes, entrevista personal, 2020).

La relación entre las letras y distintas consignas que los organismos han hecho populares puede leerse en otros versos, como, por ejemplo: “Nunca más” y “No a la reconciliación”, de Antihéroes, quienes además cantan “Ni olvido, ni indulto ni perdón”. En esa misma línea, Sangre Sur expresa: “Ni olvido ni perdón”. Respecto a esta elección de consignas acuñadas por los organismos, el cantante de Sangre Sur explica que su uso tiene por propósito la resistencia al olvido: “La gente debe tener presente esto para que no vuelva a pasar y no tratar de hacer una reconciliación o perdón por el solo hecho de que haya pasado en otra época, como lo ha querido una institución hace años atrás, para mí estas cosas no se perdonan, el olvido conduce a la impunidad” (Andrade, entrevista personal, 2019).

Si bien en este eje pudimos identificar que hay una estrecha vinculación entre el discurso que presentan las bandas estudiadas y la retórica activista -e incluso a esta altura de la historia popular porque ya trascendió el ámbito militante-, hay excepciones que se encontraron en este repertorio y esa es la de Antihéroes. En su canción “Nunca más”, del año 2012, el grupo canta: “Ni olvido, ni indulto ni perdón / los milicos al paredón / Ni olvido, ni indulto ni perdón / No a la reconciliación”. Vale explicar que la frase del paredón, algo así como justicia por mano propia, queda por fuera de las consignas por memoria, verdad y justicia. Se trata de una postura extrema y que no coincide con lo que históricamente las organizaciones de derechos humanos demandaron, que es que la justicia ordinaria juzgue lo acontecido durante los años del terrorismo de Estado en la Argentina.

El cuarto eje que reconocimos en algunas de las canciones exploradas es la asociación entre pasado y presente, en el que se explica, en parte, a la democracia actual como una continuidad de lo que sucedía en dictadura. La referencia a nombres propios de militantes sociales o a Jorge Julio López y su segunda desaparición forzada es una constante en estas letras. Nada Más Rock And Roll canta: “Dicen que la dictadura terminó, y los desaparecidos continúan hoy / Luciano Arruga, él desa-

pareció / Y a Julio López tampoco se encontró”. En tanto que los Antihéroes también se preguntan “Julio López, ¿Dónde está?” y Los Pasamontañas sostienen: “Este sistema asesinó: Cabezas, Maxi y Darío / Y Julio López nunca apareció”. El trovador Eduardo Guajardo agudiza la vinculación pasado dictatorial-presente y sostiene: “Trocaron los uniformes por trajes de civil y democracia”.

Esta operación constituye una tarea de comparación entre las canciones que integran el corpus, el cual fue uno de los objetivos propuestos al inicio de esta investigación. Dicho ejercicio de contraste entre las representaciones que cada banda construye en torno a los distintos ejes identificados contribuye a dar cuenta de una pluralidad existente en las formas narrativas y musicales de rememoración. Si bien este repertorio en su totalidad puede ubicarse en la senda de las acciones de memoria (Jelin, 2017) que contribuyen al proceso de memoria, verdad y justicia, no todas las letras están diciendo lo mismo sobre, por ejemplo, de los represores, como ya desarrollamos algunos párrafos atrás. Para algunas bandas sólo se trata de “hombres de verde” o son “los que se llevan gente”, en la mirada de un niño que crece en dictadura, y para otras bandas tienen alta responsabilidad en los crímenes cometidos en los años del terrorismo de Estado y llanamente los presentan como “asesinos”.

Las letras de las canciones que exploramos en este trabajo constituyen un reflejo de lo social. Las representaciones que construyen los músicos circulan en dicho campo y son reflejadas en los versos estudiados. Allí, las conflictividades de nuestra sociedad en torno a la memoria se hacen presentes: para algunos compositores rememorar el pasado reciente argentino, y específicamente la dictadura de 1976, es describir el clima de época (“Las calles están muertas, vacías, desoladas” / Sunny Days); para otros es recordar y reivindicar una generación de militancia (“Digo ‘presente’ por los que cayeron” / Gato Ossés) y para otros expresarse sobre esta temática significa reflexionar en torno a las continuidades que están presentes actualmente, tales como la violencia institucional, las desapariciones forzadas en democracia, e incluso el cultivo de soja y la problemática del paco en las poblaciones más excluidas. De esta manera, podríamos afirmar que la dictadura se transforma, en las canciones analizadas del repertorio estudiado, en una especie de prisma a través del cual se mira y se intenta comprender el pasado, pero también el presente.

CONCLUSIONES

El análisis de las representaciones referidas a la dictadura que presentan las canciones estudiadas del corpus nos ha permitido comprender que esas piezas musicales discuten con sus contextos de producción, ya sea en acuerdo con las visiones hegemónicas de memoria u olvido o en discrepancia con ellas. En este sentido, estas producciones bien pudieron analizarse bajo la premisa teórica del análisis textual, la cual nos propone que las prácticas discursivas pueden ser comprendidas a partir de la puesta en diálogo con otros discursos. De esta manera, le hemos preguntado a cada discurso con qué otro discurso se encuentra dialogando y si está en una relación asociativa o conflictiva.

Por este motivo, podemos afirmar que el lenguaje -y por ende las canciones- es una manera de aproximarnos a la realidad, la cual porta y expresa en sí misma marcas de la conflictividad social ya que toda realidad es conflictiva. El lenguaje, en este caso los versos de las piezas musicales, se constituyen así en un hecho material que impacta en la sociedad y en el cual se dirime lo ideológico. Es así que parte de la labor de análisis sobre esas letras consistió en identificar esos elementos discursivos que pudieran estar hablándonos de esos conflictos y disputas en el campo de la memoria sobre la última dictadura: la memoria y la rememoración versus el olvido; la lucha y la militancia versus la resignación; la justicia versus la impunidad y la democracia versus la dictadura. En estos pares dicotómicos, observamos que en las canciones se hacen presentes debates que antes tuvieron lugar en el campo de lo social y lo político y sobre los cuales se siguen dando alrededor muchos debates.

La conflictividad, propia de todas las sociedades, también es reflejada en las letras por medio de representaciones de distintas instituciones y actores y los diversos roles que éstas y éstos tuvieron en la dictadura y, también, posteriormente. De esta manera nuestra labor giró alrededor de sistematizar de qué modo aparecen enunciadas y con qué valoraciones. De esto se da cuenta en distintos apartados durante el desarrollo del capítulo tres, sin embargo, lo novedoso aquí es precisar que el conjunto de esas valoraciones -que en general son similares y podemos inscribirlas en la senda de la memoria, verdad y justicia- conforman un “Nosotros” que se opone a un “Otros”. Ese primer sujeto está formado por los artistas, a quienes un compositor de los grupos denomina como “guardianes de la memoria”. Frente a ellos, ubicamos a un “Otros” que son quienes quieren olvidar y perdonar esa parte de nuestra historia y reconciliarse.

En este punto sería interesante detenernos y reflexionar entonces alrededor de la idea de temporalidad de ese “Nosotros” e identificar qué idea de pasado se construye en los versos de los compositores: ¿Es un pasado que aparece como algo a reivindicar?, ¿Es un pasado que está presente?, ¿Se proyectan futuros? Así, podríamos responder que tienen lugar todas estas cuestiones. En el caso del “Gato” Ossés esa historia se reivindica y se homenajea, ya que él mismo fue protagonista de esa generación desaparecida; en tanto que, en las letras de Los Pasamontañas, Nada Más Rock And Roll y Eduardo Guajardo la historia de la que se habla es reciente y se manifiesta en acciones y flagelos actuales (la violencia institucional, el descuido del medio ambiente, las desapariciones en democracia). A pesar de esto, otros grupos optan por una apuesta al futuro y a seguir haciendo memoria y “sembrar conciencia”, como en el caso de Sunny Days, Antihéroes y Cerpión.

Respecto a las representaciones que los distintos artistas construyeron en torno al tópico de la dictadura podríamos mencionar como particularidad que muchas de ellas fueron creadas tiempo antes de que pudieran ser grabadas. Incluso, en algunos casos, muchísimos años antes de que pudieran ser difundidas en un disco de estudio. Esto nos habla de un desfase entre el momento de composición y las condiciones materiales de los músicos. Esto puede ilustrarse por ejemplo con lo que le sucedió a Antihéroes y el “Gato” Ossés: ambos explican en las entrevistas que grabar en los ochenta y comienzos de los noventa, respectivamente, era muy costoso. “Aquí había activismo y memoria, pero esa resistencia al olvido no pasaba por la industria cultural de la grabación de discos”, explica claramente el compositor y ex preso político de la dictadura (Ossés, entrevista personal, 2019).

Esta particularidad también nos habla, entonces, de que esa ausencia de producciones musicales en los noventa en Santa Cruz no responde linealmente a que había un contexto en el país de falta de justicia y amnesia, sino que se debió a que quienes formaban parte de la escena musical no podían acceder a los medios y las distintas tecnologías para editar esas canciones que sí estaban escritas y con música. Probablemente, esta especificidad tuvo que ver más con los orígenes sociales de los músicos, que en el caso de Antihéroes todos sus integrantes eran trabajadores precarizados en los noventa, y en el caso de Ossés, venía de estar privado de libertad durante los años del terrorismo de Estado y le había costado volver a insertarse a una sociedad con políticas neoliberales y excluyentes para las mayorías.

Por otra parte, el análisis de las numerosas representaciones nos ha permitido sostener que el campo musical de Santa Cruz participa e interviene en los debates sobre la memoria de la dictadura. En algunos casos, lo hace a través de alianzas con otros sectores de la sociedad como el campo activista, como es el caso de Antihéroes y “Gato” Ossés; en otros casos formando parte y generando circuitos contraculturales de información, tal como explican integrantes de Sunny Days y Los Pasamontañas; y en el caso del resto de los grupos componiendo en relación a la dictadura y organizando y gestionando iniciativas musicales temáticas y en fechas específicas como el 24 de marzo o el 16 de septiembre. Si bien estos grupos no se autoperceben como militantes

políticos de la memoria, sí podemos afirmar que su arte es una acción de resistencia al olvido y colaborador del pedido de memoria, verdad y justicia.

Este análisis ha permitido, además, dar cuenta de varios contrapuntos entre lo sucedido en Santa Cruz y otras partes del país en lo referido a los cruces entre arte y memoria, lo que explica que el trabajo de elaboración del genocidio no es homogéneo. Por este motivo, consideramos que no existen elaboraciones más relevantes porque tengan lugar en centros urbanos geográficos importantes.

Lo que identificamos en las canciones son cuestiones de las memorias vinculadas a una narración de la historia más bien de carácter nacional. Es así que, en el repertorio estudiado, el abordaje discursivo de la dictadura es un abordaje general de la temática y desde la historia “nacional” sin referencias específicas a las memorias locales. No aparecen en las letras cuestiones referidas a hechos ocurridos en territorio santacruceño durante la dictadura, o algún episodio que haya sido característica de nuestro lugar. Esto podría darnos la pauta de que aún es necesario profundizar la enseñanza y difusión de lo sucedido en dictadura en nuestra provincia para conocer las particularidades de dicho episodio histórico en estas geografías.

En este sentido consideramos que la educación, como vehículo de la memoria, podría tener un rol fundamental en la transmisión de estas memorias de lo propio. Esto puede estar indicándonos que aún queda una importante tarea pendiente en materia de investigación y posterior difusión de las memorias locales. Si bien hay políticas de Estado ocupadas en esta cuestión, como las impartidas desde la Secretaría de Estado de Derechos Humanos de la provincia, es menester profundizar dicha labor y este trabajo académico puede ser un vehículo de memoria más que acerque a distintas generaciones de Santa Cruz a una parte de nuestra historia que aún no está concluida.

BILIOGRAFÍA

- Angenot, M. (2010).** *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Araya Umaña, S. (2002).** “Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión”. En Cuadernos de Ciencias Sociales, 1 (127), p. 5-83
- Arfuch, L. (2010).** *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Auzoberría, M. (2016).** *Los días de Cépernic. Una historia del Peronismo en Santa Cruz*. Buenos Aires: Dunken
- Avellaneda, A. (1985).** *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL
- Bayer, O., Borón, A. y Gambina, J. C. (2013).** *El terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria
- Bisquert, J. y Lvovich, D. (2008).** *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C. y Passeron, C. El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos. (2008).** Buenos Aires: Siglo XXI
- Bravo, N. (2019).** “Resistencia en blanco y negro: la producción de fanzines en Mendoza durante los años ‘90”. En: universidad.com.ar
- Bravo, N. (2012).** “H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia”. En: Sociológica, (76), p. 231-248

- Candeau, J. (2002).** *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Cortez, A. y otros (2010). *Letra y música. La poesía en la canción*. Buenos Aires: La Estación
- Feierstein, D. (2012).** *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Feierstein, L. R. (2015).** “Del otro lado del espejo: la pesadilla de crecer en dictadura”. En Cannavacciuolo, M. y Reati, F. (Comps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después* (p. 143-163). Buenos Aires: Prometeo
- Feld, C. (2016).** “Trayectorias y desafíos de los estudios sobre memoria en Argentina”. En Cuadernos del IDES, (32), p. 6-21
- Franco, M. (2017).** “Consideraciones en torno a algunas representaciones del exilio bajo el terrorismo de Estado”. En Anuario 20, Escuela de Historia (Universidad Nacional del Rosario)
- Franco, M. y Levín, F. (2007).** *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós
- Foucault, M. (1992).** *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores
- Gómez, M. R. (2010).** “Videla en tres actos” en Revista Espacios para la verdad, la justicia y la memoria, (3), p. 22-25
- Gras, M. (2005).** “Desarrollo local en Políticas Públicas con Enfoques de Derechos Humanos”. Ponencia presentada en el III Congreso Argentino de Administración Pública “Repensando las relaciones entre Estado, Democracia y Desarrollo”
- Halbwachs, M. (2004).** *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos
- (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila
- Jelin, E (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España
- Kornblit, A. L. (Coord.) (2004).** *Metodologías cualitativas en ciencias sociales: modelos y procesos de análisis*. Buenos Aires: Biblos
- Messina, L. (2014).** “Lugares y políticas de la memoria: a propósito de las tensiones en la calificación de las víctimas” en Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, 66-79
- Nápoli, B., Perosino, M. C. y Bosisio, W. (2014).** *La dictadura del capital financiero. El golpe*

militar corporativo y la trama bursátil. Buenos Aires: Continente

Nora, P. (1984). *Los lugares de la memoria*. París: Gallimard

Pereyra, S. (2005). “¿Cuál es el legado de los derechos humanos? El problema de la impunidad y los reclamos de justicia en los noventa”. En Schuster, F. y otros (Comps.), *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea* (p. 151-191). Buenos Aires: Prometeo

Pierini, M., Redona, A. y Guillerma, S. (1996). “La práctica de los derechos humanos en Río Gallegos. Una experiencia de militancia grupal” en *Revista Espacios*, (7), p. 30-35

Pierini, M., Porras, G. y García, O. (2009). “¡Pero si acá no había pasado nada!”. Ponencia presentada en el II Seminario Internacional “Políticas de la Memoria. Vivir en dictadura. La vida de los argentinos entre 1976 y 1983”, Buenos Aires: Argentina

Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket

Roig, A. (1984). “Propuestas metodológicas para la lectura de un texto” en *Revista del Idis*. 11, p. 131-138

Ruiz Ruiz, J. (2009). “Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas” en *Forum: Qualitative Social Research*. 10 (2), p. 1-30

Suriano, J. (Comp.) (2005). *Nueva historia argentina. Tomo 10: Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.) (2006). “Estrategias de investigación cualitativa”. Barcelona: Gedisa Editorial

Zylberman, L. (2015). “Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción”. En *Revista Digital de Cinema Documental*, (17), p. 100-127

FUENTES

Archivo Audiovisual de la Secretaría de Estado de Cultura, Provincia de Santa Cruz

Archivo Parlamentario de la Legislatura de la Provincia de Santa Cruz

Colección Diario “La Opinión Austral”

Decreto N° 658/06 de creación de la Secretaría de Estado de Derechos Humanos de Santa Cruz

Entrevistas a los músicos (en orden cronológico):

Héctor Ossés. Diciembre de 2018: Buenos Aires

Mauricio Cárdenas. Enero de 2019. Río Gallegos

Hernán Carbone. Enero de 2019: Puerto Santa Cruz

Eduardo Guajardo. Mayo de 2019: Río Gallegos

Lucas Doolan. Mayo de 2019: Río Gallegos

Héctor Ossés. Junio de 2019: Río Gallegos

Gabriel Andrade. Julio de 2019: Caleta Olivia

Ezequiel Carreras. Julio de 2019: Comandante Luis Piedra Buena

Darío Gutiérrez. Julio de 2019. Pico Truncado

Maxi Alvarado. Marzo de 2020: Río Gallegos

Héctor Reyes. Julio de 2020. Río Gallegos

Otras entrevistas complementarias:

Entrevista al cineasta Oscar Mazú (2017)

Entrevistas a los dramaturgos Oscar Canto (2019) y Carla Tello (2020)

Entrevista a la activista en DDHH Milagros Pierini (2019)

infoleg.gob.ar

Película “Una por una (tratando que no se borre)”, disponible en <https://www.cinemargentino.com/films/914988558-una-por-una-tratando-que-no-se-borre>

Revista “Empoderar” de la Secretaría de Estado de Derechos Humanos, edición N° 1, “Memoria, Verdad y Justicia en Santa Cruz” (septiembre, 2019). Disponible en línea en http://escueladdhh.santacruz.gob.ar/pluginfile.php/4538/block_html/content/EMPODERAR%20NUMERO%201%20WEB.pdf

Secretaría de Derechos Humanos de la Nación-Sitios

https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/6._anexo_v_listado_de_ccd-investigacion_ruv-te-ilid.pdf

https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/7._anexo_vi_mapas_parte_2-investigacion_ruv-te-ilid.pdf

<https://teatroxlaidentidad.net/>

ANEXOS: LETRAS

CANCIÓN: “Hablo del hombre común”

SOLISTA: Héctor Ossés

AÑO: 1987

LOCALIDAD: Perito Moreno

Hablo del hombre común,
simple barro con aliento,
que es un cántaro de amor
y es barro y es alfarero.

Es ese que va tiñendo
la urdimbre de la historia
el que abre golpe a golpe
la senda hasta la victoria.

No importa si tiene un hacha
un fusil, una paloma
un cuaderno, una herramienta
o tiene las manos solas,
tiñe con sangre los hilos
de la urdimbre de la historia.

Por eso quiero cantar
el valor del compañero
y hablo del hombre común,
simple barro con aliento,
hablo también de lo diario
de la reja para adentro,

de multiplicar el pan
y beber en el desierto,
de establecer un sonido
y vibrar a un mismo tiempo.
El que no sabe escuchar
no puede oír el silencio,
por eso quiero cantar
el valor del compañero,
y hablo del hombre común
simple barro con aliento.

CANCIÓN: “Copla en alto”

SOLISTA: Héctor Ossés

AÑO: 1990

LOCALIDAD: Perito Moreno

Por el azul azul del cielo canto
y también por el árbol que adivino,
el árbol que plantaron los muchachos
que como ellos entonces era chico,
he de cantar ahora que el verano
demora la luz en los verdes,
y nos presta las voces de los changos
para que entremos juntos a la noche

Canto al tiempo del hombre solidario,
al que está por venir el hombre nuevo,
estoy de pie y con mi copla en alto
digo “presente” por los que cayeron.

Le canto a nuestro hijo liberado,
al pan la sal y el vino sin dolores,
a un tiempo de fusiles enterrados,
al día de la dignidad del hombre.

Entonces te amaré como a mí mismo,
será dulce el sabor de nuestra frente
y no habrá opresores ni oprimidos
ni violencia en la vida ni en la muerte.

CANCIÓN: “Solo un deseo”

BANDA: Sunny Days

AÑO: 2004

LOCALIDAD: Río Gallegos

Algo anda mal,
papi hace dos días que no llega a casa.
Volvieron los hombres de verde
y eligieron a papá, de ellos dos había nada.
Sus lágrimas no los conmovió,
a mí me quebró.

Algo anda mal,
mami sigue preocupada,
ella esconde sus lágrimas,
me abraza y dice que su emoción
por mi cumpleaños,
por mi nuevo año...

Pero veo que
como un castillo de arena se derrumba
la sal de sus lágrimas,
quemán la herida
que sólo mi padre puede sanar.

Papi no está acá,
mami tengo miedo
que los hombres de verde me quieran llevar,
mami tengo miedo.

No quiero tres deseos,
quiero solo uno,
que me devuelvan a mi papá,
a mi papá.

No quiero tres deseos,
quiero solo uno,
que me devuelvan a mi papá,
a mi papá.

No quiero tres deseos,

quiero solo uno,
que me devuelvan a mi papá,
a mi papá.

CANCIÓN: “Santa iglesia”
BANDA: Antihéroes
AÑO: 2007
LOCALIDAD: Río Gallegos

Quieren hacernos creer,
con la presencia de Dios
pero bendicen armas para la destrucción.
Siempre a la derecha del poder están,
nunca a la izquierda los vas a encontrar.

¿Qué hicieron en la oscura represión?
¿Qué hicieron en la oscura represión?
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!

Siempre a la derecha del poder están,
nunca a la izquierda los vas a encontrar.
¿Qué hicieron en la oscura represión?
¿Qué hicieron en la oscura represión?
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!
¡Nada! ¡Nada! ¡No hicieron nada!

CANCIÓN: “Sembremos conciencia”

BANDA: Sunny Days

AÑO: 2010

LOCALIDAD: Río Gallegos

Las calles están muertas, vacías, desoladas,
sobre mi vereda, sobre mi vereda,
donde hoy no brilla el sol.
Pueblo, no callen tu voz donde hoy no brilla el sol,
donde hoy no brilla el sol,
pueblo no callen tu voz donde hoy no brilla el sol.

Fragmentos de las Madres de Plaza de Mayo:
(...) estaba embarazada de cinco meses cuando se la llevaron,
Mi nieto tiene que haber nacido en agosto del año pasado.
Solamente queremos saber dónde están nuestros hijos.
Vivos o muertos.
Angustia porque no sabemos si están enfermos, si tienen hambre, frío.
No sabemos nada.
Desesperación, señor, porque no sabemos a quién recurrir.
Ustedes son nuestra última esperanza, ayúdenos por favor.

El horizonte puede cambiar,
sembremos conciencia para no olvidar,
el horizonte puede cambiar,
sembremos conciencia para no olvidar.

Combatir la ignorancia,
buscar la verdad,
30.000 razones para continuar.

Memoria activa para no callar,
las voces de hijos que exigen verdad,
Memoria activa para no callar.
El horizonte puede cambiar,
sembremos conciencia para no olvidar,
sembremos para no olvidar.

CANCIÓN: “NN”
BANDA: Tierra del Sur
AÑO: 2010
LOCALIDAD: Río Gallegos

Fragmento de Jorge Rafael Videla:
Frente al desaparecido, en tanto esté como tal,
es una incógnita el desaparecido.
Si el hombre apareciera, tendrá un tratamiento X.
Si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento,
tiene un tratamiento Z.
Pero mientras sea desaparecido,
no puede tener ningún tratamiento especial,
es una incógnita, es un desaparecido,
no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo.
Está desaparecido.

Durmiendo la conciencia,
ríe la sangre del temor
Náufrago de noche eterna,
que pinta días sin color.

Hipocresía del mundo que siempre girará
Aunque se hagan ruinas los sueños del corazón.
Esta vez, la conciencia
es dolor, es demencia.

Fuiste un demente profeta,
entre los guardianes del terror
Sangrando mil plegarias que tu dios nunca escuchó.
¿Cuánto vale un sueño?
Si soñar es libertad
La historia hizo a asesinos un ejemplo a imitar.

Esta vez, la conciencia
es dolor, es demencia.

Vomitando las sombras que ocultaron tu razón,
Late en la noche un tiempo, que tus huesos cobijó.
¿Quién recuerda al vencido?

¿Cuánto cuesta un renglón?
En la historia del mundo, ya no cuenta tu pasión.

Esta vez, la conciencia es dolor.

CANCIÓN: “Sr. Represor”
BANDA: Dictatorshit
AÑO: 2012
LOCALIDAD: Puerto Santa Cruz

Viviendo a gusto la brutal dictadura,
apagó vidas, agente del terror.
Una vez más, reino sin ley ni igualdad.
Fabricó muerte, controló la nación.
Saciar mi sed con tu agonía,
una vez más la represión viene por vos.
No vas a olvidar,
Odio es tu realidad, muerte.
Vivo mis días, sin ver el mañana
gloria y caída mi bella impunidad.
Una vez más censura y miedo por donde vas.
Forzado exilio oculta identidad.
Sueños desechos, fugado represor,
una vez más voy a escapar sin dirección.
No vas a olvidar,
odio es tu realidad, muerte.

CANCIÓN: “Aquí se me revela la memoria”

SOLISTA: Eduardo Guajardo

AÑO: 2012

LOCALIDAD: Río Turbio

Aquí se me revela la memoria,
en el mismo lugar donde el olvido
a cambio de un pedazo de la gloria
nos quiere convencer que se ha rendido,
nos quiere convencer que se ha vendido.

Y vuelve desde el fondo de la historia,
con su ademán, su gesto represivo, ¡Julio López!
Encaramado en todas las auroras,
tapándonos la luz y el enemigo.

El enemigo que se ha convertido,
como para ensanchar nuestras desgracias.
Trocaron otra vez los uniformes,
por trajes de civil y democracia,
por trajes de civil y democracia.

Aquí se me revela la memoria,
lo dice mi canción sobre seis cuerdas.
Porque la libertad que no se ejerce,
es cárcel de la boca para afuera.

Aquí se me revela la memoria,
la patria es mucho más que una consigna.
Es toda nuestra sangre derramada,
detrás de la utopía setentista.
En tanto los gerentes asesinos,
se pudren entre sábanas de seda,
se ocultan en sus tétricos cuarteles.
Y hay curas que les purgan la conciencia,
y hay curas que les purgan la conciencia.

Y toda ideología tiene un precio,
en el mercado de la hipocresía.
Y toda discusión nos vuelve necios,

escépticos de toda rebeldía,
escépticos de toda rebeldía.

Y siguen transformando a los obreros,
en hordas de indigencia sometida,
el paco asesinando a nuestros hijos,
la soja envenenando campesinos.

Aquí se me revela la memoria,
lo dice mi canción sobre seis cuerdas,
porque la libertad que no se ejerce,
es cárcel de la boca para afuera.

La patria es mucho más que una consigna,
es toda nuestra sangre derramada,
por nuestra rebeldía socialista.

CANCIÓN: “Represor”
BANDA: Antihéroes
AÑO: 2012
LOCALIDAD: Río Gallegos

Recordar, no olvidar.

Recordar, no perdonar.

Recordar, no indultar.

Piden justicia y somos su voz.

Yo no te perdono, maldito traidor.

Yo no te indulto, cerdo represor.

Recordar y no olvidar.

Mataste a miles, solo por pensar.

Queremos justicia y no la de dios.

Yo no te perdono, maldito traidor.

Yo no te indulto, cerdo represor.

Recordar, recordar.

Recordar, no olvidar.

Recordar, no indultar.

CANCIÓN: “Nunca más”
BANDA: Antihéroes
AÑO: 2012
LOCALIDAD: Río Gallegos

Solo dolor ellos nos dejaron,
y 30.000 hermanos que estamos buscando.
Nunca más los milicos en el poder,
nunca más el Estado los derechos aplastando.
Nunca más los Galtieri.
Nunca más los Videla.
Nunca más los Massera.
Nunca más los fachos.

Ni olvido, ni indulto ni perdón,
Son asesinos, cobardes y rastros.
Ni olvido, ni indulto ni perdón,
que se cagaron en nuestros pueblos.
Penuria y conciencia ante la apatía,
Julio López, ¡¿dónde está?!

Nunca más Hitler.
Nunca más Mussolini.
Nunca más Pinochet.
Nunca más los fachos.

Ni olvido, ni indulto ni perdón,
los milicos al paredón.
Ni olvido, ni indulto ni perdón,
no a la reconciliación.

Nunca más.

CANCIÓN: “Ni olvido ni perdón”
BANDA: Sangre Sur
AÑO: 2012
LOCALIDAD: Comandante Luis Piedra Buena

Cómo mierda voy a olvidar,
tantos años de luchar,
estar luchando por encontrarte.

Puede la Justicia local fallar una y otra vez más,
¡pero no! ¡no voy a perdonarte!
Cómo es que voy a olvidar,
las noches de represión.

Te lo recuerdo,
ni olvido, ni perdón.

La risa que no me dio el país,
a mí me la regaló tu sufrir,
y la emoción en tu rostro al ver,
miradas perdidas del ayer.

CANCIÓN: “Memoria”
BANDA: Los Pasamontañas
AÑO: 2014
LOCALIDAD: Caleta Olivia

Cuando la memoria se duerme,
para alguien que no pensó
y el corazón no reaccionó, no reaccionó.

El dolor del pueblo,
que 30.000 no olvidó,
al niño al que nunca le enseñaron,
al hombre enfermo sin jubilación.
Y la Justicia nunca reaccionó,
hay que despertar
y mirar otra forma de caminar.
Fui a la verdad,
fui a tu verdad.

Un maestro de su sangre,
inocente la tiza tiñó.
194 chicos que esta democracia Cromagnon se llevó.
Y este sistema asesinó,
que a Cabezas calló,
asesinó a Maxi y a Darío,
y Julio López nunca apareció.

Y la Justicia nunca reaccionó,
hay que despertar,
y mirar otra forma de caminar.
Fui a la verdad,
fui a tu verdad.

CANCIÓN: “Guardianes de la memoria”

BANDA: Cerpión

AÑO: 2014

LOCALIDAD: Pico Truncado

Aunque la espada trunque tus sueños mil veces,
y el infortunio ronde punzando tus heridas,
detoná hoy bien fuerte, activá tus melodías
trasposiciones que fusionan magia y vida.

Abre tus alas y vuela hasta donde no puedan
matar la flor del canto y así poder florecer.

30.000 luces siempre encendidas,
la misión transmisora generacional.

30.000 luces siempre encendidas,
la misión transmisora generacional.

Aunque la espada trunque tus sueños mil veces,
y el infortunio ronde punzando tus heridas,
detoná hoy bien fuerte, activá tus melodías,
Trasposiciones que fusionan magia y vida.

Guardianes de la memoria cantan por treinta mil almas

Las voces de los pueblos,

el sol vuelve amanecer,

30.000 luces siempre encendidas,
la misión transmisora generacional.

30.000 luces siempre encendidas,
la misión, transmisora generacional.

¡Para no olvidar!

¡Para no olvidar!

¡Para no olvidar!

CANCIÓN: “459”
BANDA: Nada Más Rock And Roll
AÑO: 2015
LOCALIDAD: Río Gallegos

Yo no estoy tocando otra vulgar canción,
yo estoy bardeando a la cana.
Salí del calabozo a la mañana,
siento que no falta mucho para casa.

Tengo la adrenalina de una noche atrás,
las piedras vuelan por los cascos,
perdí casi dos meses de trabajo,
tengo que empezar de abajo y enfrentar mi situación.

Te juzgan por tu vestimenta,
si tenes rastas o si tenes cresta.
Son el monigote del sistema
y su corrupción siempre se traspapela.

Dicen que la dictadura terminó,
y desaparecidos continúan aun hoy,
tu democracia lo cubrió
y por pensar distinto una bala los mató.

Luciano Arruga, él desapareció,
Y a Julio López tampoco se encontró.
La caja boba los ojos te vendo,
¡para que no veas tanta corrupción!

Yo no estoy tocando otra vulgar canción,
yo estoy bardeando a la cana.
Salí del calabozo a la mañana,
siento que no falta mucho para casa.
Tengo la adrenalina de una noche atrás,
las piedras vuelan por los cascos,
perdí casi dos meses de trabajo,
tengo que empezar de abajo y enfrentar mi situación.



**“Música y memoria en Santa Cruz.
Recordar y representar la dictadura genocida”**

CO-DIRECTOR: Dr. Cristian Secul
DIRECTORA: Lic. María Rosa Gómez
POR: Lic. Marisol Ocampo

